

Ediciones El Puente y los vacíos del canon literario cubano

Dinámicas culturales posrevolucionarias



Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana para cualquier uso comercial.

La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable.

EDICIONES EL PUENTE Y LOS VACÍOS DEL CANON LITERARIO
CUBANO: DINÁMICAS CULTURALES POSREVOLUCIONARIAS

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Sara Ladrón de Guevara
RECTORA

Leticia Rodríguez Audirac
SECRETARIA ACADÉMICA

Clementina Guerrero García
SECRETARIA DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Octavio Ochoa Contreras
SECRETARIO DE LA RECTORÍA

Édgar García Valencia
DIRECTOR EDITORIAL

EDICIONES EL PUENTE Y LOS VACÍOS DEL CANON
LITERARIO CUBANO: DINÁMICAS CULTURALES
POSREVOLUCIONARIAS

MARÍA ISABEL ALFONSO



Maquetación de forros: Enriqueta del Rosario López Andrade; ilustración digital: Mónica

Mariely Olarte Sánchez.

Clasificación LC: Z510.E35 A43 2016

Clasif. Dewey: 070.5097291

Autor: Alfonso, María Isabel.

Título: Ediciones El Puente y los vacíos del canon literario cubano :
dinámicas culturales posrevolucionarias / María Isabel
Alfonso.

Edición: Primera edición.

Pie de imprenta: Xalapa, Ver., México : Universidad Veracruzana, Dirección
Editorial, 2016.

Descripción física: 243 páginas, 26 páginas de facsímiles sin numerar : ilustra-
ciones ; 23 cm

Serie: (Colección Biblioteca)

ISBN: 9786075024486

Notas: Bibliografía: páginas 171-182.

Materias: Ediciones El Puente--Historia.

Política y literatura--Cuba--Historia-- Siglo XX.

Literatura cubana--Historia y crítica--Siglo XX.

DGBUV/08

Primera edición, 1 de marzo de 2016

D.R. © Universidad Veracruzana

Dirección Editorial

Hidalgo núm. 9, Centro, CP 91000

Xalapa, Veracruz, México

diredit@uv.mx

Tel/fax (228) 818 59 80; 818 13 88

ISBN: 978-607-502-448-6

Impreso en México

Printed in Mexico

PREFACIO. RECUPERANDO LA MEMORIA Y EL OLVIDO EN TORNO A LAS EDICIONES EL PUENTE

TRAS SU VISITA A CUBA EN 1960, a un año del triunfo de la Revolución cubana, el filósofo francés Jean Paul Sartre comenta en *Huracán sobre el azúcar*: “Esta ciudad, fácil en 1949, cuando la visité por primera vez, me ha desorientado. Estuve a punto de no entender nada” (Sartre, 1961, 7). Sartre intentaba desentrañar en ese momento el sentido de una situación que, hasta visualmente, le resultaba incoherente: de un lado, el lujo ficticio importado desde Estados Unidos por la elite capitalina habanera; del otro, el comportamiento irreverente de guerrilleros barbudos y poco prolijos quienes, recién llegados de las montañas del este de Cuba, acababan de poner fin a la dictadura de Fulgencio Batista.

El texto de marras trata de racionalizar el caos que toda revolución supone. En el caso de Cuba, se trató de un momento de reajuste radical de las estructuras políticas, económicas y socioculturales, en el que coexistían situaciones antagónicas o paralelas como las que causaban consternación y confusión en Sartre. Por ejemplo, se construyó en poco tiempo en La Habana una sofisticada red de instituciones y eventos culturales (exhibiciones de arte, concursos literarios, festivales de música) dirigida a un público, si no especializado, al menos con un elevado nivel cultural. En paralelo a este ambicioso proyecto de ciudad letrada a gran escala –el cual emergía como continuación de un precario, pero ya existente escenario cultural disfrutado por las elites habaneras–, había que erradicar el alto índice de analfabetismo imperante en las zonas rurales. Para ello, en 1960 el gobierno cubano impulsó una campaña nacional, declarando a Cuba territorio libre de analfabetismo en 1961.

Estas son las dos Cubas que, en su coexistencia, parecen haber desorientado a Sartre: la de los intelectuales que se redefinían dentro de la

nueva epistemología, y la de los campesinos que aprendían a leer y a escribir con la llegada de la Revolución.

Este libro, acerca de las dinámicas culturales en Cuba de los cinco primeros años del triunfo de la Revolución y, en específico, el trabajo de El Puente –editorial semiautónoma excluida hasta el momento del canon literario cubano–, está motivado por una similar inquietud ontológica ante el complejo entramado de eventos de este quinquenio. Nuestro trabajo se nutre del mismo sano sentido de desorientación aludido por Sartre en *Huracán sobre el azúcar*. Sólo teniendo como premisa la contradicción de estos años, creemos, se puede intentar una explicación “coherente” a lo que sucedió en los ámbitos cultural y literario, en específico, con relación a la prematura desaparición de las Ediciones El Puente (1961-1965).

Prestigiosos latinoamericanistas han dedicado extensa investigación a las dinámicas *sesenteras* cubanas (Howe, 2004; Martínez Pérez, 2006; Serra, 2007; Miskulin, 2009; Morejón Arnaiz, 2010), pero sus trabajos abordan el fenómeno de El Puente sólo tangencialmente. Por otra parte, de reciente publicación son algunas antologías y estudios críticos sobre el tema, pero cada uno de éstos se limita a uno de los géneros publicados por la editorial (poesía, narrativa o teatro). No existe hasta la fecha ningún estudio dedicado a El Puente en su totalidad.¹ Se impone, por tanto, un trabajo comprensivo que tome en consideración las diferentes piezas de este olvidado rompecabezas.

Tras el triunfo de la Revolución, se ponderó por primera vez en Cuba el arte como elemento fundamental en la formación del indivi-

1 *Ediciones El Puente en La Habana de los años 60. Lecturas críticas y libros de poesía* (Ediciones del Azar, Chihuahua, 2011), de Jesús J. Barquet es una antología dedicada exclusivamente a la poesía de El Puente (a la misma contribuyo con capítulo introductorio “Las Ediciones El Puente y los vacíos del canon: hacia una nueva poética del compromiso”. *Re-Pasar El Puente. Antología de teatro de Ediciones El Puente* (Letras Cubanas, La Habana, 2011) se limita al estudio de las obras de teatro publicado por la editorial. Recientemente se ha publicado *La cuentística de El Puente y los silencios del canon narrativo cubano* (Aduana Vieja, Valencia, 2014), de Alberto Abreu, circunscrito a la narrativa de El Puente.

duo. Existía un sólido sentido de tradición cultural, pero éste no estaba acompañado por una red institucional cultural que lo respaldara. Con la emergencia de un nuevo marco de institucionalidad, en que artista e intelectual ganaron en prominencia y agencia, se produjeron una serie de tensiones entre los diferentes gremios intelectuales de la cultura habanera posrevolucionaria, entre las que pueden identificarse: conflictos estéticos irresueltos y heredados de periodos anteriores; batallas de poder ligadas a historias personales o grupales de corte político, enfrentamientos generacionales, y pugnas entre grupos representantes de estéticas opuestas. Y es lógico que así fuera, cuando de lo que se trataba era de definir quiénes encarnarían el nuevo rol de “artista revolucionario”.

La borradura de las Ediciones El Puente (1961-1965) fue resultado directo de la asimetría que llegó a predominar en dichas confrontaciones, a partir de las cuales uno de los grupos (los que se opusieron a El Puente, en el caso particular que nos ocupa) terminaba autoendilgándose el calificativo de “escritores de la Revolución”, cuando desde el punto de vista generacional, cronológico y lógico, era a los miembros de El Puente a quienes correspondía tal denominación, puesto que publicaban sus primeras obras justamente después de 1959.

A la mayoría de los miembros de El Puente no sólo se les privó de la posibilidad de ser reconocidos como tales sino, simplemente, de la posibilidad de ser reconocidos. Pero si su silenciamiento en esta primera etapa *sesentera* es llamativo, más sorprendente aún es que no haya sido hasta 2002 cuando, con la publicación –por Reinaldo García Ramos– de un *dossier* en la revista *La Habana Elegante*, que el tema no fuera sacado a la luz por los críticos.²

Este libro busca explorar en profundidad los procesos relacionados con la emergencia y cancelación de las Ediciones El Puente. Las pregun-

2 Sorprendente, puesto que autores y textos antológicos como *Mutismos y Amor, ciudad atribuida*, primeros poemarios de Nancy Morejón, y *Santa Camila de La Habana Vieja*, de José Brene, fueron publicados por primera vez en esta editorial.

tas que pretende responder son: ¿Cómo interpretar el cierre de El Puente a la hora de describir los procesos de *canonicidad* literaria cubanos? ¿Cómo entender su borradura? ¿Se basaría la exclusión de estos autores en una concepción estrecha de la relación arte-política, incluso cuando los propios “puentistas” se veían a sí mismos como revolucionarios? Partimos de la premisa de que las *canonicidades*, basadas en procesos de exclusión, son siempre susceptibles de ser deconstruidas y reconstruidas. Es a esta luz que tratamos de entender la exclusión de las Ediciones del canon literario cubano, así como su consecuente y necesaria reinsertión en el mismo.

En este sentido, las propuestas de este estudio, son: 1) analizar las premisas del canon literario revolucionario y deconstruir algunos de los inventarios establecidos en esta década, cuestionando los *habitus* –en el sentido de Pierre Bourdieu– desde donde se articularon rúbricas como la de “literatura de la Revolución”, asumidas generalmente por la crítica sin suficiente escrutinio; 2) negociar un espacio de visibilidad para las Ediciones, proveyendo a su vez acceso preliminar a una parte de los textos publicados por esta editorial –y excluidos por la historiografía tradicional–, a partir de citas a poemarios, cuentos y obras de teatro.

En cada capítulo se examinan desde ángulos diferentes las dinámicas que pudieron haber propiciado la cancelación de El Puente: lo personal como elemento catalizador en batallas de poder entre antiguas facciones literarias; las bases de la formación de concepto de “estética revolucionaria” y “compromiso” dentro del campo literario *sesentero*; la revisión de tales preceptos desde una exploración de otras categorías como la de “existencialismo revolucionario” presente –argüimos–, en los textos *puentistas*; cuestiones raciales y de religiosidad afrocubana como elementos fomentadores de tensión; y aspectos genérico-sexuales, específicamente, la homosexualidad de muchos de los integrantes de El Puente, como detonante para el cierre de la editorial.

En el capítulo I, “Campo cultural y Revolución: viejas contiendas, nuevos poderes”, se analiza el contexto histórico prerrevolucionario y

las transformaciones culturales propiciadas por el nuevo orden, específicamente en el campo de las publicaciones literarias, la cinematografía, las artes gráficas, la música y las artes dramáticas. Se analizan aquí las polémicas sobre el arte y la Revolución, las cuales funcionan como un parteaguas entre facciones que tenían agendas políticas diferentes, incluso desde antes del triunfo revolucionario. Las diferencias personales y políticas de *agentes* culturales (en el sentido de Bourdieu) –por ejemplo, entre Alfredo Guevara y Carlos Franqui, a quienes se les asigna respectivamente la dirección del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica y del periódico *Revolución*– determinan la configuración del campo cultural cubano *sesentero*, específicamente en cuanto a la libertad creativa y experimental de que pueden hacer uso unos creadores (y no otros), en dependencia del patrocinio bajo el que se desempeñan.

El capítulo II, “Campo literario y definición del concepto de estética ‘revolucionaria’: las turbulentas aguas bajo El Puente”, es un análisis del campo literario en el primer quinquenio de los sesenta. En la primera sección –dedicada a las tendencias estéticas– se analiza el contraste entre el experimentalismo, auspiciado por instituciones como la revista *Casa de las Américas*, y las concepciones conservadoras y normativas del arte en el socialismo de que se hacen eco algunos manuales de estética publicados en estos años. Se exploran los factores extraliterarios que animaron algunos diferendos entre los grupos literarios de este periodo. Se analiza también, ya desde aquí, el papel de Ediciones El Puente dentro de este convulso panorama, así como las cuestionables categorizaciones que marcaron su exclusión del mismo. Es crucial en este sentido la polémica entre Jesús Díaz, director de *El Caimán Barbudo* y Ana María Simo, codirectora de la editorial, no sólo porque este debate aporta luces sobre el cierre de las Ediciones, sino también porque el mismo da pie a las tajantes y reduccionistas nociones de arte y compromiso que los poetas “revolucionarios” hacen patente como norma, relegando a los de El Puente a un total ostracismo.

En el capítulo III, “Existencialismo revolucionario y estética de El Puente: hacia una revisión del compromiso”, se propone la deconstrucción del paradigma de arte y artista revolucionario –el cual ha justificado la exclusión de El Puente de la historia literaria cubana–, a partir de una lectura minuciosa de los textos de El Puente (poemarios, en su mayoría). Partiendo de ciertas directrices del pensamiento de Jean Paul Sartre, Theodor Adorno y las polémicas de la Escuela de Frankfurt, se sugiere la revisión del concepto de *compromiso*, el cual fuera usado en el contexto cubano como carta blanca de exclusión, habilitándose en su lugar categorías como la de “existencialismo revolucionario”, que expliquen mejor el rol de los puentistas dentro del campo literario *sesentero*. Se establecen, a través de la lectura de los textos, otras generalidades acerca de una posible poética que definió a las Ediciones.

El capítulo IV, “El Puente y las dinámicas raciales”, explora potenciales puntos de conexión entre aspectos raciales y la cancelación de las Ediciones. Parte de la escasa crítica literaria dedicada a El Puente ha argüido que el interés de esta editorial en promover la cultura y la religión afrocubana puede haber sido interpretado como un gesto de separatividad y autonomía por parte de algunos, en un momento en que se promovía una integración socialista panracial. Sugieren algunos que ciertas tensiones raciales explicarían el abrupto cierre de la editorial en 1965 (Moore, *Castro, The Blacks and Africa*, 1989; Howe, *Transgression and Conformity Cuban Writers and Artists after the Revolution*, 2004; Zurbano, “El triángulo invisible del siglo XX cubano: raza, literatura y nación”, 2006). En este capítulo argüimos que si bien ciertos rezagos racistas (heredados del imaginario prerrevolucionario por algunos “revolucionarios”), pueden haber impedido la evolución de El Puente como grupo, no fue la condición afrocubana de algunos de sus miembros el principal motivo de su cancelación. Se plantea que aunque la Revolución no erradicó el racismo de la mente y el corazón de los cubanos, sí llegaba con una agenda racial reivindicadora, de la cual se hicieron eco, por supuesto, muchos de los autores negros (y pobres) de El

Puente, a la mayoría de los cuales les hubiera sido imposible publicar antes de 1959.

En el capítulo v, “El ‘hombre nuevo’ y la ‘generación empollada’”, se analiza la conexión entre el clima posrevolucionario de homofobia y la clausura de El Puente. A pesar de que la homosexualidad no es tema explícito en los textos publicados por las Ediciones, la condición homosexual de muchos de estos autores y el encuentro de algunos de ellos con Allen Ginsberg, durante la visita del poeta neoyorquino a La Habana, jugaron un papel determinante en el cierre de las Ediciones. Parte de la agenda revolucionaria fue la reivindicación de la mujer y otros sectores de poca visibilidad. Pero los homosexuales, históricamente marginados, no fueron incluidos en esta revisión. O lo fueron, pero para ser confrontados, con prontitud, por un modelo de hombre nuevo virilizado. La creación de las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP), campamentos de trabajo forzado a los cuales eran enviados los homosexuales –denominados *enfermitos*– y otros grupos que no cabían dentro del viril molde en fragua por esos años, coincide con la fecha de declive de las Ediciones (1965). El propio José Mario, codirector de la editorial, fue enviado a las UMAP, a raíz de la clausura de la misma. Este modelo profiláctico de *hombre nuevo* contribuyó a crear zonas de sombra en la historia nacional cubana. En el plano literario, la invisibilización de El Puente es una resultante de ello.

En los anexos se incluye el documento apócrifo e inédito “Aportes culturales del negro en la América” (1967) –erróneamente dado a conocer como “Manifiesto Negro”– el cual ha sido mencionado (siempre sin ofrecer citas del mismo), como “prueba” de la rebeldía de los afrocubanos contra la Revolución, y de la posible formación de un capítulo de los Panteras Negras en Cuba. Debates actuales sobre el racismo, en Cuba y en el exterior, giran alrededor del mencionado documento. Uno de sus suscriptores, Pérez-Sarduy, ha hecho llegar hasta mí el original. Publicarlo es clave para aportar luces a una enrevesada polémica todavía en curso. También se adjuntan en esta sección entrevistas a puentistas como Nancy Morejón,

Miguel Barnet, Reinaldo García Ramos, Ana María Simo, Rogelio Martínez Furé, Gerardo Fullea León, Pedro Pérez-Sarduy y Eugenio Hernández, entre otros. Se incluye igualmente una entrevista inédita a Ana María Simo, codirectora de la editorial, lo cual es significativo si se considera que es la primera vez que esta autora accede a tratar el tema de El Puente.

Los estudiosos de la memoria describen los diversos tipos de reconstrucción histórica que se activan al revisitarse momentos olvidados. Los “emprendedores de la memoria” (Jelin, 2002, 48), por ejemplo, son agentes que realizan el trabajo de recordar o hacer recordar, para transformar el presente y el futuro. Por otro lado, están los “militares de la memoria”, cuya fijación en el acontecimiento específico del pasado, impide la posibilidad de crear nuevos sentidos (Jelin, 2002, 62) y de proyectarse hacia el futuro sobreponiéndose a los traumas del pasado. Al tenor de estos estudios y en el contexto de la recuperación de las Ediciones El Puente, vale aclarar que el interés de nuestro libro no es en recrear el potencial carácter victimista del cierre de este proyecto editorial, sino hacer resaltar que su recuperación puede prevenir la perpetuación de paradigmas de silenciamiento en la historia literaria cubana y latinoamericana, en general. Como expresa Rogelio Martínez Furé, debemos aprender a recuperar tanto la memoria, como el olvido:

Nuestra historia está hecha
de tu versión, y mi versión.
De la memoria y el olvido.
Algunos afirman que jamás abrazaremos la verdad...
Pero yo
la buscaré dentro de mí
o en el rincón más recóndito del universo...
Recuperemos la memoria
y también el olvido.

Martínez Furé en *Entrevista*, La Habana, mayo de 2006

I. CAMPO CULTURAL Y REVOLUCIÓN: VIEJAS CONTIENDAS, NUEVOS PODERES

LA CONVULSIVIDAD DE LOS PRIMEROS AÑOS REVOLUCIONARIOS contrastaba notoriamente con el inmovilismo de la etapa pseudorepublicana, marcada esta última por la reproducción de similares patrones sociales, políticos y económicos. Los primeros años de la República, por ejemplo, habían marcado la pauta de una economía restringida al cultivo del azúcar, contando con Estados Unidos como cliente exclusivo. Sobre ello se expresa Carlos Franqui en *Retrato de familia con Fidel*:

El país dependía del azúcar y de Estados Unidos. La población crecía, la economía no. Ni podía variarse. El nivel de vida cubano, en comparación con América Latina, era alto: salarios, consumo, exportación, importación. Pero la vida de Cuba estaba paralizada, clavada al monocultivo azucarero y la dependencia extranjera [...] Ambos impedían la industrialización y la diversificación agrícola del país (Franqui, 137).

La década de los años treinta, marcada por una frustrada revolución social, empezaba ya a dar cabida a un nuevo imaginario de cambios sustanciales. Los cuarenta arribarían con la propuesta constitucional y la revisión de ciertos aspectos del *statu quo* en el que se encontraba sumida la isla. Sin embargo, la Constitución no sería necesariamente tomada en consideración por ninguno de los gobiernos sucesivos.

Según Marifeli Pérez-Stable, el estado de crisis al que se veía abocada la República en la década de los cincuenta explica la relativa facilidad con que Fulgencio Batista había llegado al poder. Y la pronta radicalización de la Revolución cubana, a su vez, se debe a aspectos como la interacción de fuerzas sociales en el curso de 1959, la disposición del gobierno revolucionario a responder en favor de las clases populares, la

incapacidad de las clases económicas de movilizar una contrarrespuesta, y la confrontación con Estados Unidos (Pérez-Stable, 7). De esta forma, el liderazgo revolucionario avanzaría hacia dos focos de acción: el desarrollo de la economía, la búsqueda de nuevos aliados internacionales y la constitución de una nueva autoridad política (8).

En general, el estado de crisis de la sociedad cubana, expresado en el monocultivo, la dependencia económica de Estados Unidos, las radicales diferencias entre lo urbano y lo rural, los altos niveles de desempleo y corrupción administrativa, y la falta de liderazgo político, son factores que explican el advenimiento de la transición socialista en 1959 y su posterior radicalización (9). Igualmente significativa fue la torpeza política de Estados Unidos, que provocó la negociación y el pacto geopolítico Cuba-URSS (9). De esta forma, la Revolución no llegaba a la vida de los cubanos como un hijo no esperado, sino casi con el aura mesiánica de un cambio añorado por la mayoría de la población.

La línea ideológica de la Revolución no fue claramente discernible en un principio, pues sus protagonistas encarnaban diferentes tendencias y partidos políticos. El propio Fidel Castro no procedía del Partido Socialista Popular, sino del Partido Ortodoxo. Sin embargo, el persistente esfuerzo de Estados Unidos y su Agencia Central de Inteligencia por desestabilizar la Revolución, a través de atentados terroristas del más variado calibre, actuaron como agentes catalizadores de la radicalización del socialismo en la isla. Ejemplo de ello fueron la voladura de *La Coubre*, navío belga que descargaba armas y municiones en el puerto de La Habana, el 4 de marzo de 1960, y la invasión a Playa Girón, del 15 al 19 de abril de 1961. Por otra parte, la progresiva nacionalización de las empresas norteamericanas y la vinculación con el poder soviético enlistaban a Cuba en la Guerra Fría como un nuevo y molesto enemigo de Estados Unidos, tan sólo a 90 millas de sus costas. En 1961 quedaría declarado el carácter socialista de la Revolución cubana, justo después del fiasco del ataque a Playa Girón.

Muy pronto se crearon instituciones estatales al tenor de la línea ideológica que iba tomando prominencia. En mayo de 1959 se funda el INRA (Instituto Nacional de la Reforma Agraria), que dirigiría las transformaciones y nacionalizaciones en la agricultura. En octubre de 1959, las ORI (Organizaciones Revolucionarias Integradas), las cuales fusionarían al Movimiento 26 de julio (M-26-7), el Directorio Revolucionario y el Partido Socialista Popular en un solo frente. En octubre de 1961 se instituyen los CDR (Comités de Defensa de la Revolución) y, en diciembre de 1962, el PURSC (Partido Unido de la Revolución Socialista de Cuba) sustituye a las ORI, para ser reemplazado en 1965 por el PCC (Partido Comunista de Cuba).

Por otra parte, se cierran en 1961 los periódicos *Revolución* (dirigido por Franqui/M-26-7) y *Hoy* (PSP), los cuales son sustituidos por *Granma*, órgano oficial del PCC. Cuatro años más tarde se crean las UMAP (Unidades de Militares de Ayuda a la Producción), campamentos a los cuales eran enviados homosexuales, disidentes políticos, religiosos y personas consideradas “extravagantes”, con el objetivo de “reeducarlos” e integrarlos al proceso.

En el plano cultural se fundarían instituciones que aseguraban progresivamente el desarrollo artístico masivo. Y a pesar de que éstas nacían aparejadas a una elevada concientización política, tenían un carácter más bien espontáneo, explicable por el extático nivel de eferescencia que se vivía. De ello no estuvo exento el malestar que causaba la incertidumbre de no saber qué significaba ser un artista dentro del nuevo escenario revolucionario.

Fueron años de discursos polisémicos y, a ratos, contradictorios. Por un lado, se trató de un momento de flexibilidad y heterodoxia con respecto a las funciones intelectuales, por otro, iba configurándose una epistemología que daría pie, en décadas posteriores, a dogmáticas políticas culturales. Especialmente los primeros cinco años fueron de gran movilidad, dado el viraje radical que implicaba el desmontaje del viejo orden.

Las *Palabras a los intelectuales*, de Fidel Castro –a cuyo contexto nos referiremos con mayor detenimiento en el próximo capítulo– son un claro indicador de la complejidad de estas dinámicas. Expresaría Fidel que la Revolución era un espacio donde incluso se admitía a “aquellos que aún no se sienten revolucionarios [...] pues la Revolución debe aspirar a que todo el que tenga dudas se convierta en revolucionario” (Castro, 14). “Si la preocupación de alguno es que la Revolución vaya a asfixiar su espíritu creador [aseguraba] esa preocupación es innecesaria, esa preocupación no tiene razón de ser” (11). Pero previamente señalaba “que la gran preocupación que todos debemos tener es la Revolución misma” (10). Es decir, las *Palabras...* no establecían pautas culturales específicas sino que, a través de una ambigua retórica, transmitían una efervescencia hipostática que, por añadidura, establecía zonas de autoridad. Se pretendía con ellas, al parecer, transmitir esta suerte de fe tácita y adhesión “blanda” al proceso revolucionario. Sin embargo, el corolario “Dentro de la Revolución todo; fuera de la Revolución nada”, era sintomático de la tensión entre permisibilidad y autoritarismo que comienza a forjarse, ya desde estos años, y que caracterizaría el campo cultural cubano en los años por venir.

REVOLUCIÓN Y CAMPOS CULTURALES. DEBATES ENTRE CINEASTAS E INTELLECTUALES

La complejidad de estas dinámicas se profundiza, ya que aspectos como rencillas personales, favoritismos y padrinzagos se entrecruzan con lo estético o lo político. Dos grupos ocuparon gran relevancia en el campo cultural de los primeros meses revolucionarios: por un lado, aglutinados alrededor del periódico *Revolución*, órgano del Ejército Rebelde, algunos exintegrantes de la revista *Ciclón* (1955-1959), con Carlos Franqui a la cabeza. Por otro, liderados por Alfredo Guevara, los que provenían de la revista y sociedad cultural marxista homónima *Nuestro Tiempo* (1951), a saber, los cineastas Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez

Alea, Santiago Álvarez y José Massip, entre otros. Los mismos se agruparían en torno al ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos), institución que vería la luz en marzo de 1959, bajo la dirección de Alfredo Guevara.¹

Revolución, publicación periódica fundada por Carlos Franqui en similar mes y año, incluía cada lunes el suplemento literario *Lunes de Revolución*. Su director fue Guillermo Cabrera Infante y su subdirector Pablo Armando Fernández; sus principales colaboradores Roberto Fernández Retamar, Fayad Jamís, José A. Baragaño, Rolando Escardó, Ambrosio Fornet, Edmundo Desnoes, Rine Leal, César López, Heberto Padilla, Lisandro Otero, Calvert Casey y Virgilio Piñera. La publicación terminó su existencia, junto con *Revolución*, el 6 de marzo de 1961. La lista de los publicados en *Lunes* incluía un vasto elenco, entre los que figuraban Lenin, Sartre, Camus, Kerouac, Ginsberg, Unamuno, Gabriela Mistral, Trotski, William Faulkner, Marinello, Lezama Lima y Orwell, por mencionar sólo a algunos.² En editorial del suplemento abundaban sobre esta ecléctica proyección estética:

No tenemos una filosofía política definitiva, aunque no rechazamos ciertos sistemas de aproximación a la realidad –y nos referimos al materialismo dialéctico, 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, para nosotros, es también acercarse

-
- 1 Michael Chanan se refiere a estas dinámicas en *The Cuban Image*: “Por la manera aleatoria en que se distribuyeron las adquisiciones durante el proceso revolucionario, el ICAIC terminó en posesión de una fábrica de discos y un estudio de publicidad, mientras a *Revolución* le correspondió un estudio de televisión. Los jóvenes aficionados intelectuales de los años cincuenta comenzaron a dividirse” (Chanan, 93). [“In the random manner in which the process of revolutionary expropriation distributed its acquisitions, ICAIC at this time came into possession of a record factory and an advertising studio, while *Revolution* found itself with a tv studio. The young aficionado intellectuals of the 50s began to divide up”.] La traducción es mía. En adelante, todas las traducciones que aparezcan acompañadas de su original, entre corchetes, son de mi autoría.
- 2 Carlos Franqui incluso gestionó la invitación a Cuba de Jean Paul Sartre y del poeta turco Nazim Hikmet.

más a los fenómenos políticos, sociales y económicos de la sociedad donde vivimos³ (citado por Reed en *Lunes*, Editorial, 159).

La frecuente publicación en *Lunes* de escritores como James Joyce y Kafka, cuyas obras, carentes de referencias concretas a su entorno, encarnaban un experimentalismo al que ya en 1938 Georg Lukács se había referido como “modernismo” o “avant-garde”,⁴ comenzó a generar preocupación entre ciertos intelectuales habaneros. Por ejemplo, Haydée Santamaría, directora de Casa de Las Américas, organiza una encuesta titulada “¿Por qué me gusta y no me gusta *Lunes*?” Uno de los encuestados, Carlos Rafael Rodríguez, una vez que se refiere a la frescura y el experimentalismo como aspectos positivos de *Lunes*, añade:

No me gusta de *Lunes* [...] el nervio de su orientación estética. Entiéndase bien que no exijo, ni espero, sumisión a fórmulas ni esquemas. Pero muchas veces se echa de menos en el inquietador semanario el entendimiento adecuado de las relaciones entre la obra creativa y el proceso revolucionario, de los vínculos entre escritor y pueblo (Rodríguez, *Lunes*, núm. 52, marzo 28, 1960, 4).

No puede decirse que, en el caso de Cuba, se forzaron abiertamente los cánones de escritura, en el sentido de la implementación de un tipo de realismo socialista. Sin embargo, sí se crearon, a partir de debates como

3 [“We do not have a definite political philosophy, although we do not reject certain systems of approaching reality –and when we talk about systems we refer to materialistic dialectic or psychoanalysis or existentialism. However, we believe that literature –and art– of course, must approach life more, and approaching to life more is, for us, also coming closer to political, social and economic phenomena of the society in which we live”]. Citado por Reed *Lunes*, Editorial, 159. *Original* corresponde a *Lunes*, 23 de marzo, 1959, 1.

4 En el referido ensayo, Lukács se refiere de forma negativa a los escritores modernistas o *avant-garde*, al criticarlos por reflejar en sus obras la desintegración y fragmentariedad que, según este autor, caracterizan a las sociedades del capitalismo monopolista tardío. Georg Lukács, “Realism in the Balance”, *Aesthetics and Politics*, 1986.

éste, una serie de *habitus* (expectativas, estructuras estructurantes, como los llama Pierre Bourdieu),⁵ que predispondrían a los actantes del campo literario (y cultural) hacia un lado u otro de la ecuación. Arguyo que estos debates fueron el origen de futuras tensiones que alimentarían la conformación del canon de un “arte revolucionario”, en detrimento de la experimentación y a favor de un reduccionista concepto de “compromiso”.

Un hecho desató lo que es quizá la confrontación más notable entre estas dos facciones (y como tal, del campo cultural durante este quinquenio): la realización y exhibición del documental *P.M.*, dirigido por Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal, este último, director del departamento fílmico de *Lunes*. El filme fue concebido independiente del ICAIC y mostrado en el canal televisivo con que contaban *Lunes* y el periódico *Revolución*, del cual, recordemos, era director Carlos Franqui. Posteriormente fue llevado al cine Rex, donde los administradores aprobaron su proyección. Les ofrecieron a los directores \$150 por mostrarlo durante dos semanas, y la posibilidad de prolongar la proyección con extrapago. A cambio, pedían que la película fuera enviada a la Comisión de revisión cinematográfica del ICAIC (Reed, 161).

Jiménez Leal entregó la película al ICAIC para revisión el 12 de mayo de 1961. Una semana más tarde Mario Rodríguez Alemán, crítico que trabajaba para Alfredo Guevara, llamó a Jiménez informándole que la película no sólo estaba prohibida, sino confiscada (Reed, 161).

Las razones para la prohibición del filme no estaban del todo claras. Según Reed, quien cita a Néstor Almendros en su entrevista a uno de sus directores, publicada en *Linden Lane Magazine* (jul-sep, 1986, 17), la prohibición tenía como fundamento el establecimiento hegemónico del ICAIC y la decisión de la posterior clausura de *Lunes* (Reed, 162). Reed cree que las causas son más simples, y se remite a la opinión de

5 Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 1993.

Alfredo Guevara, para quien era inapropiado enviar una película como *P.M.* a la Comisión de revisión, sólo un mes después de los acontecimientos de Playa Girón, puesto que ésta “daba una visión distorsionada de Cuba y no representaba el momento que vivía su pueblo” (Reed parafraseando a Guevara, 165).⁶ En ese momento, el país se preparaba para otra posible invasión, y era incorrecto –de acuerdo con la percepción de Guevara– mostrar un material que celebrara el erotismo y la fiesta.

De todas maneras, la película se exhibió en Casa de las Américas el 31 de mayo de 1961, después de lo cual se desarrolló un debate de 17 horas. Mirta Aguirre expresó que así era como la contrarrevolución había empezado en Hungría (Reed citando a Jiménez Leal, 165). El ICAIC ofreció un levantamiento de la prohibición si el filme era enviado a los Comités de Defensa de la Revolución como preámbulo a un veredicto. Los directores rechazaron la propuesta, acusando de estalinistas a los censores.

Se acercaba el Primer Congreso de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), a celebrarse en agosto de 1961. Según entrevista de Reed a Cabrera Infante, Carlos Franqui se comunicó directamente con Fidel Castro, pidiéndole que accediera a una reunión con los inconformes directores, siendo ésta la génesis de las Discusiones en la Biblioteca Nacional, que concluirían con las ya referidas *Palabras a los Intelectuales*.

Las Discusiones tuvieron lugar durante tres viernes consecutivos: junio 16, 23 y 30 de 1961, con la participación aproximada de cien personas, en su mayoría músicos, pintores, cineastas y escritores. En la dirigencia, Fidel Castro, el entonces presidente Osvaldo Dorticós, Armando Hart, Carlos Rafael Rodríguez, Alfredo Guevara y Edith

6 [“The film gave a distorted version of what is Cuba and it did not represent the people of Cuba” (165)]. Recordamos que el ataque a Playa Girón o Bahía de Cochinos, invasión por agua de territorio cubano por parte de tropas financiadas por Estados Unidos con el objetivo de derrocar la Revolución cubana, ocurrió en abril de 1961.

García Buchaca.⁷ El tema era la libertad de expresión y la libertad estética (Reed, 167).

En el segundo día del debate, de acuerdo con Franqui, Alfredo Guevara arremetió contra *Lunes*, diciendo:

Acuso a *Lunes* y a *Revolución* de intentar dividir la Revolución desde el interior; de ser enemigos de la Unión Soviética, de revisionismo y confu-sionismo ideológicos; de introducir tesis polacas y yugoslavas, *exaltar el cine checo y polaco*; de ser portavoces del existencialismo, el surrealismo, la literatura norteamericana, el decadentismo burgués, el elitismo; de ignorar las realizaciones de la Revolución, de no exaltar las milicias. (Guevara citado por Franqui, *Retrato*, 265; énfasis mío).

Rememora Franqui:

Hice una defensa serena pero firme de *Revolución* y de *Lunes*. Afirmé que casi todos conocíamos la historia del periódico y sus mártires. Su combate antiimperialista. Su defensa apasionada de las grandes transformaciones sociales. Recordé que *Lunes*, cuando otros se asustaban y nos acusaban, publicó textos fundamentales de Marx y otros revolucionarios. Que los *Lunes* estaban en el cierre de Girón –otros como Guevara [Alfredo] y los del cine, o no fueron o pusieron sus pies en polvorosa–. Dije que esta era una maniobra sectaria y burocrática. Un acto de censura. Recordé la gran campaña mundial de *Revolución* en Europa. Y los viajes nada sospechosos de Sartre, Beauvoir y Neruda. El apoyo militante de la mejor cultura mundial a la Revolución cubana, de Picasso, Calder, Miró y Caillois, de Cortázar, Paz, Fuentes, Tennessee Williams, Miller, Hemingway, María Zambrano, Alberti. Defendí que la cultura contemporánea era anticapitalista. Que el arte moderno ponía los ojos en las culturas clásicas.

7 Edith García Buchaca era en ese momento la vicepresidenta del Consejo Nacional de Cultura (CNC), fundado en enero de 1961 con el objetivo de establecer las políticas culturales a seguir. Su presidenta era Vicentina Antuña.

cas del tercer mundo: África, Oceanía, Asia, América. Que rompía la armonía burguesa y que en su autonomía y especificidad, testimoniaba un mundo convulso [...] Dije –refiriéndome a *P.M.*– que para los cubanos, la fiesta, la rumba, el amor, la pachanga, era una manera de ser –la madre África, pero estos acusadores eran blancos, católicos e inquisidores y terminé con Martí y su “ser cultos para ser libres” (Franqui, 268).

Al parecer, su arenga persuadió a algunos. Carlos Rafael Rodríguez, por ejemplo, expresaría: “Está bien que se publique lo moderno y lo nuevo y lo hermético. Pero paulatinamente. En pequeñas tiradas, para ir educando al pueblo y sin gastar enormes cantidades de papel que no tenemos” (Franqui, 269). Sobre lo que reflexionaría Franqui:

Arte y literatura de minorías y elites no podían divulgarse masivamente, afirmaba Carlos Rafael Rodríguez. Objetábamos nosotros: “Tú quieres mantener la elite. Nosotros, dar la oportunidad al pueblo de ser su propia elite. De no tener más elite. Toda elite es privilegio y no sólo cultural. Económico y político” (269).

Aparentemente, las acusaciones de Guevara, Rodríguez y otros intelectuales, estaban motivadas por el experimentalismo de los artistas de *Lunes*. Pero, ¿lo estaban realmente? ¿Qué tipo de películas estaba produciendo el ICAIC cuando Guevara critica la “exploración del cine checo y polaco”? ¿Se regían por una estética “no experimental” y “comprometida” con la Revolución?

El primer filme exhibido por el ICAIC fue *Historias de la Revolución*, de 1960, dirigido por Tomás Gutiérrez Alea. Dividido en tres episodios, contó con la fotografía del neorrealista italiano Otello Martelli, cuyo camarógrafo era hijo de otro importante neorrealista italiano: Cesare Zavattini. La primera película terminada por el ICAIC, sin embargo, fue *Cuba baila*, de 1959, bajo la dirección de Julio García Espinosa y supervisada por el propio Zavattini (Chanan, 117). Su segunda producción,

con guión original de Zavattini y adaptación de José Massip, Héctor García Mesa y el propio García Espinosa (*El joven rebelde*, 1961), continúa la línea neorrealista de los mencionados cineastas (118). Lo mismo puede decirse de *Realengo 18* (1961), de Oscar Torres y de *Cumbite* (1968), último filme de Gutiérrez Alea con vestigios neorrealistas.

Lo cierto es que se produce en este primer quinquenio un grupo de películas con una marcada veta experimental⁸ –dado el impacto no sólo del neorrealismo italiano sino también de la nueva ola del cine francés en el hacer cinematográfico cubano– aunque también en muchos casos con un énfasis explícito en temas revolucionarios. Según Chanan, Espinosa y los jóvenes cineastas se aproximaron a este estilo cinematográfico, puesto que en el mismo encontraron un modelo alternativo a los patrones dominantes de Hollywood (128). Cabe introducir aquí el siguiente cuestionamiento: ¿Por qué no se les sugirió a los jóvenes cineastas el uso de códigos estéticos más cercanos a la epistemología revolucionaria, tales como el realismo épico-socialista soviético, ensayado en la coproducción cubano-soviética *Soy Cuba*, tan vilipendiada por el propio Alfredo Guevara? Expresa Chanan al respecto:

La muerte del francófilo *Lunes* en 1961 no significó que la influencia de la Nueva Ola francesa iba a ser eliminada dentro del ICAIC. Por el contrario, podría decirse que con el establecimiento de nuevos criterios, sólo ahora el campo estaba listo para que estas influencias fueran absorbidas crítica-

8 Se rodarían filmes con influencia de la Nueva Ola tales como *Minerva traduce el mar* (1962), de Humberto Solás; *El retrato* (1962), de Oscar Valdés; *La jaula* (1964), de Sergio Giral; y *El acoso* (1965), de Solás, entre otras. *Minerva traduce el mar* contiene los herméticos versos del escritor José Lezama Lima como parte de la banda sonora, mientras un par de bailarines danzan a la orilla del mar, alrededor de un busto de Minerva. *El retrato* versa sobre un pintor buscando inspiración a través de la búsqueda de una mujer imaginaria, cuya fotografía es encontrada en una casa abandonada. *La jaula*, cortometraje de dieciocho minutos con fotografía de Livio Delgado, presenta una notable influencia de Godard (Chanan, 129). *El acoso* utiliza una cámara estática para recrear el asfixiante ambiente de acosamiento y amenaza (129). Ninguno de estos cuatro filmes fue exhibido, pero el hecho de que sus directores contaran con la aprobación institucional y con el presupuesto para su rodaje, es significativo.

mente. De hecho, en los siguientes años, nos encontramos con un grupo de cortos de ficción claramente influenciados por la *nouvelle vague*, cuyos directores, entre los que se encontraban Humberto Solás, Manuel Octavio Gómez, Manuel Pérez y Sergio Giral, fueron aclamados internacionalmente dada la variedad de estilos empleada en sus filmes⁹ (129).

A diferencia de la visión expresada por el director del ICAIC en sus juicios hacia *Lunes*, lo foráneo y lo experimental era reciclado sin tabúes en el seno de la institución por él dirigida.

De este primer quinquenio son también coproducciones como *Prelude II* (Cuba-RDA); *Para quien baila Cuba* (Cuba-Checoslovaquia) y *Soy Cuba*,¹⁰ con guion de Enrique Pineda Barnet y Yevgeni Yevtushenko y dirección del soviético Mijail Kalatosov. Sobresalen también *¡Cuba sí!* (1961), en coproducción con el francés Chris Marker, relevante por los montajes y otros innovadores efectos cinematográficos, y *Carnet de viaje*, del ICAIC con Joris Ivens. Todas exploran una estética experimental en cuanto a usos arriesgados de la cámara, la edición y la fotografía¹¹ (45).

9 [“The demise of the Francophile *Lunes* group in 1961 did not mean the influence of the French New Wave was to be curbed within ICAIC. It could be said, on the contrary, that with the establishment of new critical criteria the field was clear only now for its influence to be critically absorbed. And in fact, we find, over the next few years, a group of short fictional films clearly influenced by the *nouvelle vague*, by a clutch of apprentice directors who were subsequently to be internationally acclaimed for their very differently styled feature films; including Humberto Solás, Manuel Octavio Gómez, Manuel Pérez and Sergio Giral” (129)].

10 Explica Vicente Ferraz en su documental *I Am Cuba: A Siberian Mammoth*, que *Soy Cuba* fue considerada un fracaso, tanto por Alfredo Guevara como por la crítica soviética. En los años noventa el filme fue descubierto y presentado por Martin Scorsese y Francis Ford Coppola, quienes reconocieron que de haber visto la película en su fecha original de proyección, hubieran tenido un desarrollo estético diferente. Guevara, entrevistado en el documental, continúa considerando la película como un fracaso experimental.

11 Al respecto expresa Chanan: “Los sesenta constituyen la edad de oro del cine cubano, pues se caracteriza esta etapa por la búsqueda de una expresión genuina de cubanidad, por un sentido de exploración, de descubrimiento y redescubrimiento del pasado nacional [...] Este periodo también estuvo marcado por la curiosidad expresada de muchos productores filmicos internacionales con respecto a Cuba, hasta el punto en que muchos viajaron a la isla para familiarizarse con las nuevas

El experimentalismo del ICAIC, a su vez, tampoco estuvo exento de ataques por parte de otras facciones más conservadoras. Pero a diferencia de los de *Lunes*, los jóvenes cineastas lograban salir relativamente ilesos de tales avatares. Contaban, por otra parte, con la protección de Alfredo Guevara, quien, con la consecuente anulación de Franqui implicada en el cierre de *Lunes*, asumía un rol protagónico al frente de una de las instituciones de mayor importancia dentro del campo cultural revolucionario.

Ejemplo de los ataques a los cineastas son las reacciones a “Vivir bajo la lluvia” (1963), artículo de Julio García Espinosa publicado en *La Gaceta*, en el cual el cineasta se plantea una serie de preguntas de orden estético. En el mismo número se incluían artículos sobre el *Ulises* de Joyce, sobre Braque y otros artistas del *collage*. Expresa Espinosa:

¿Puede hablarse de la creación de un nuevo arte, de nuevos artistas como algo artificial y mecánico? Es justo que una Revolución que construye una nueva sociedad sienta la necesidad de contar con “nuevos artistas”. ¿Pero, se logra esto fijando de antemano un contenido, y un contenido además, separado de la forma? ¿Se logra esto confundiendo el objetivo de la expresión artística con el ejercicio de los medios de divulgación? Divulgar los hechos positivos que surgen al calor de la nueva sociedad no sólo es aceptable sino que creemos que pueden ser motivos de auténtica inspiración. ¿Pero es realmente válido hacer de ello una norma para caracterizar el nuevo arte? (García Espinosa, “Vivir...”, 7)

direcciones que la industria estaba tomando allí: gente como Cesare Zavattini, Joris Ivens, Roman Karmen, Chris Marker, Jerzy Hoffman y muchos más” (45). [“The 1960s are what is called the Golden Age of Cuban cinema, a period characterized by the search for that genuine expression of “Cubanness” by the sense of exploration and discovery and the recovery of the national past [...] This period was also marked by the curiosity expressed by many well-known film producers around the world with regards to Cuba, to the extent that a good number of them traveled to the island to become acquainted with the new directions the industry was taking there: people like Cesare Zavattini, Joris Ivens, Roman Karmen, Chris Marker, Jerzy Hoffman and many more” (45)].

Seguidamente, comenta sobre el rol del héroe en las obras socialistas:

Hace poco se hablaba en una reunión del papel de héroe positivo en las películas socialistas. Nosotros pensábamos en el daño que la mayoría de estas películas han hecho a los verdaderos héroes positivos. ¿Puede plantearse como una dominante en la expresión artística la exaltación del héroe positivo con el cual apenas puede identificarse el hombre común, lleno de contradicciones? ¿Ayuda más a la evolución de este hombre de todos los días la contemplación pasiva del ejemplo excepcional, ejemplo incluso que puede aplaudir pero como algo que le es ajeno? (7)

Al calor del polémico documento, Edith García Buchaca, de antigua filiación comunista, replicaba agresivamente desde *La Gaceta*. Seguidamente los cineastas son convocados a una reunión en la Universidad de La Habana, como resultado de lo cual Alea y García Espinosa publican respectivamente en *La Gaceta* de abril y noviembre sendas respuestas: “Notas sobre una discusión de un documento sobre una discusión (de otro documento)” y “Galgos y podencos”. Argumentaba García Espinosa:

Para algunos el público es una especie de monstruo de una sola cabeza. Para un decadente, por ejemplo, el público es una masa ignorante y fanática a la cual no hay que tener en cuenta. Para uno dogmático, es una especie de recién nacido al cual hay que darle todo masticado. Ambas actitudes son estúpidas y ambas coinciden en su falta de respeto (García Espinosa, “Galgos...”, 13).¹²

Un mes más tarde, en diciembre, Alfredo Guevara respondería a las invectivas de Blas Roca, quien desde el periódico *Hoy* lanzaba sus dar-

12 Estas polémicas se extenderían a través de sucesivas respuestas y contrarrespuestas hasta 1964, cuando *La Gaceta* publica artículos de cierta forma conclusivos, en los cuales los creadores reiteran sus posturas respectivas: “Donde menos se piensa salta un cazador de brujas”, de Gutiérrez Alea, y “¿Cultura pequeño-burguesa hay sólo una?”, de Sergio Benvenuto.

dos contra el experimentalismo en el cine. El tono de este Guevara nada tiene en común con el del Guevara que sólo dos años antes había fustigado el experimentalismo de *Lunes*:

Si como se pretende o recomienda nos limitáramos a exhibir obras de agitación o tranquilizadoras, la obra artística y la multiplicidad de caminos que ella supone abiertos a la conciencia, a la percepción, quedaría reducido a una masa de “bebés” a los cuales maternas enfermeras administrarían la “papilla-ideológica” perfectamente preparada y esterilizada, garantizando de este modo su mejor y más completa asimilación (Guevara, “Alfredo Guevara responde...”, 2).

Más moderada había sido su respuesta en noviembre cuando expresara, respecto al mencionado documento publicado por los cineastas, que no estaba de acuerdo con cada uno de los puntos pero sí con su espíritu antidogmático. Aun así, se hace notable la flexibilidad “moral” con que suscribe el trabajo de los cineastas.¹³

La sinuosidad del discurso de Guevara deja entrever la inconsistencia de sus ataques a Franqui y a los “francófilos” de *Lunes*, a la vez que es síntoma de un momento de continuo reacomodo dentro del campo cultural. No creo, como ha expresado Chanan, que “la inquietud de los cineastas hacia el dogmatismo de los sectaristas fue entonces diferente de la de los liberales de *Lunes*”, ni que fueran aquéllos “más allá de nociones abstractas de libertad e inspiración creativa” (Chanan, 132).¹⁴ Y aun, si así lo fuera, ¿tenía justificación el radical y desmesurado ataque a *Lunes*?

13 “La dirección de *Cine Cubano*, que no comparte en su conjunto la formulación teórica del documento, y que establece reservas respecto de algunas afirmaciones, suscribe en cambio sus conclusiones y declara su absoluto acuerdo con la intención moral de quienes lo suscriben” (Guevara, “Sobre un debate entre cineastas cubanos”, 14).

14 Arguye Chanan que ya desde el I Congreso Nacional de Cultura de 1962, Guevara se había pronunciado en contra de aplicar un denominador común al arte, arguyendo que esto llevaría sólo a la estandarización de la creación estética, a la repetición mecánica de fórmulas incompatibles con el carácter creativo de la imaginación: “Contra

El nivel de experimentalismo auspiciado por el ICAIC hace cuestionar la motivación de las críticas de Guevara hacia el perfil supuestamente “extranjero” de *Lunes de Revolución*.¹⁵ De cierta forma tiene razón Reed al admitir que tras estas críticas se escondían razones más pedestres que la conformación de una supuesta teoría conspirativa para cerrar *Lunes* y propiciar el establecimiento hegemónico del ICAIC. Pero no tanto por los elementos que esgrime el crítico (la ingenua excusa de Guevara de que “P.M. daba una visión distorsionada de Cuba y no representaba a su pueblo”), sino porque tras esta zancadilla se barruntan viejas polémicas ideológicas y personales que atravesaban las relaciones entre estas dos facciones, reactivadas ahora, al calor de una Revolución socialista.¹⁶

esto precisamente Alfredo Guevara había hablado en 1962 en el Congreso Cultural. La inquietud de los cineastas sobre el dogmatismo de los sectaristas fue entonces diferente de la de los liberales de *Lunes*, y fue más allá de las nociones abstractas de libertad e inspiración creativa, y también más allá de un simple ataque al realismo socialista como norma estilística. La crítica del ICAIC al realismo socialista no se basaba en que éste constituía un estilo ajeno, sino que era el resultado de una inadecuada conceptualización acerca de las condiciones artísticas de producción” (Chanan, 132). [“This is precisely what Alfredo Guevara had spoken out against at the 1962 Cultural Congress. The disquiet of the film-makers with the dogmatism of sectarians was thus rather different from that of the liberals of the *Lunes* group, and went far beyond abstract notions of creative inspiration and freedom, just as it also went beyond a simple attack on socialist realism as a stylistic norm. The ICAIC critique of socialist realism was not just that it constituted a culturally alien style, but that it resulted from inadequate conceptualization of the conditions of production in art” (Chanan, 132).]

- 15 Las críticas al experimentalismo “extranjero” sobrevivieron mucho más allá de lo esperado. Expresaría Portuondo en 1979 en su *Itinerario estético de la Revolución cubana*: “Cuando uno leía cada semana *Lunes de Revolución*, podía advertir que oscilaba de continuo entre una posición marxista o filomarxista y otra francamente existencialista y, en fin, que su empeño era seguir *la última onda de los grupos rebeldes venidos de afuera*. Naturalmente que una cosa es ser rebelde y otra revolucionario” (Portuondo, 15; énfasis mío).
- 16 Consigno la opinión de William Luis, quien expresa que las disonancias entre Franqui y Guevara parecen haberse iniciado con anterioridad al triunfo revolucionario, por pertenecer ambos a grupos políticos y culturales en confrontación. Por un lado estaban Alfredo Guevara y los antiguos integrantes del Partido Comunista o Partido Socialista Popular, asociados, como se ha dicho, a *La Gaceta del Caribe* y a grupos como la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo. Los mismos compartían una explícita adhesión al comunismo, pero habían tenido una nula participación en la lucha contra la dictadura batistiana, tanto en la ciudad como en las montañas, manteniendo incluso confusos vínculos con Fulgencio Batista. Carlos Franqui, por el

LA CARTELÍSTICA

El ICAIC juega también un papel fundamental en un área de las artes plásticas de este periodo, el cartel. Como se ha mencionado, la institución terminó en posesión de un estudio de diseño gráfico para crear sus propios carteles, espacio que aglutinó a varias generaciones de artistas plásticos en el proyecto común de ilustración de películas. Además del ICAIC, la Editora Política y la OSPAAAL (Organización en Solidaridad con los Pueblos de África y América Latina) también auspiciaron la producción de los mismos (Cushing, 9).

Saúl Yelín, director del Departamento de Publicidad del ICAIC, estuvo al frente de esta empresa que agruparía a diseñadores como Félix Beltrán, Rafael Morante, Eduardo Muñoz Bachs, Antonio Fernández Reboiro, René Azcuy, Alfredo Rostgaard, Raúl Oliva, y a pintores como Raúl Martínez, Umberto Peña, René Portocarrero y Servando Cabrera Moreno. Al igual que los cineastas, estos artistas se nutrían de tendencias universales y experimentales, revirtiéndolas en un hacer creativo nacional. Expresan sobre esto Sara Vega y Alicia García:

En Cuba, el proceso revolucionario iniciado el primero de enero de 1959 abarcó todos los órdenes y cambió de golpe las coordenadas estéticas. La política cultural colocó los valores humanos por encima de los comerciales y favoreció el desarrollo de una nueva sensibilidad. El diseño gráfico asimiló preceptos de otras artes para cobrar verdadera importancia cuando el cartel comenzó a convertirse en algo más, y a cumplir con otros requerimientos. Se asimilaron otras influencias, como las de los carteles polacos, checos o japoneses (García y Vega, “Una imagen”).

contrario, compañero de lucha de Fidel, a pesar de no poseer una filosofía política definida –tal como él mismo admite en los debates sobre *P.M.*–, había tenido una participación activa en el Movimiento 26 de julio (Luis, “Exhuming Lunes de Revolución”).

Como apunta Camnitzer, “en lugar de seguir las reglas descriptivas del panfleto, o de usar la abstracción como medio de idealización, éstos usaron la integración simbólica y los retruécanos visuales para recrear una nueva realidad en el espacio que el cartel proveía” (Camnitzer, 109-110).¹⁷ Así, los carteles cubanos cubrían las paredes de los espacios públicos invitando a los espectadores a desentrañar suspicaces mensajes, y a resolver el “misterio” posteriormente acudiendo a las salas de proyección.

Mas no estaría la cartelística exenta de la tensión entre experimentalismo y dogmatismo que hemos referido como constitutivo del campo cultural revolucionario. Sobre ello, expresa el músico Leo Brower:

En los primeros años hubo una crisis del cartel, cuando hubo una especie de imitación o mimetismo del cartel soviético, el hombre con el puño en alto, la hoz, el martillo, los grandes cartelones que provenían con un retraso considerable de la época del *art deco*, en fin, el realismo socialista, aquello que se llamó realismo socialista, sin saber en qué consistía, fue una especie de doctrina que se trató de imponer en Cuba y ese fue el elemento de amenaza que se usó frente a algunos intelectuales inteligentes (Brower, 2007).

Curiosamente, interviene nuevamente Alfredo Guevara como figura protagónica de estos debates, legitimando los carteles experimentales, pues según Brower, “Guevara siempre ha estado al tanto de las crisis en la cultura”. El caso de *P.M.* y el cierre de *Lunes de Revolución* demuestran que la realidad de estos años era más compleja que la valoración de Brower.

17 [“Instead of following the descriptive rules of pamphletary information or using abstraction for idealization, the artists used symbolic integration and visual punning to create a new reality dedicated to the space provided by the poster” (Camnitzer, 109-110)].

MÚSICA EN REVOLUCIÓN

En el campo de la música las tensiones oscilarían entre las más extremas posiciones: desde la prohibición del jazz y el rock por ser “la música del imperio”, hasta las renovaciones más arriesgadas en el campo de la música electroacústica, por mencionar sólo un ejemplo. Por una parte, se mantuvieron instituciones ya existentes, como la Orquesta Filarmónica de La Habana, que pasó a ser la Orquesta Sinfónica Nacional, con un incremento de su presupuesto (al doble) y un aumento considerable en la paga a sus músicos. Por otra, se creaban instituciones musicales totalmente novedosas como el Teatro Nacional que, fundado por el nuevo gobierno, abrió sus puertas al público el 12 de junio de 1959. En julio del mismo año se fundaría la Casa de las Américas, la cual, después de 1965, contaría con un departamento musical dirigido por Harold Gramatges. Ambas instancias funcionarían como verdaderos focos para la promoción de los emergentes talentos musicales (Moore, 82).

Se fundó también el Movimiento Nacional de Aficionados, basado en el principio marxista de involucrar a la mayor cantidad posible de personas en las artes, organizándose asimismo festivales y espectáculos a lo largo de la isla, desde un evidente impulso democratizador hacia las artes (83). Se comisionó a los noveles artistas para actuar en hospitales psiquiátricos, fábricas y centros recreativos. En 1962 se crean las Escuelas de Superación Profesional, en las cuales se les preparaba con clases de solfeo, teoría de la música, armonía y notación musical (88).

En cuanto a la música clásica, explica Moore que la mayoría de los que tenían acceso completo a su aprendizaje antes de la Revolución pertenecían a la clase media, gran parte de la cual emigró. En respuesta al descenso en el número de músicos clásicos, el gobierno revolucionario creó el Conservatorio Alejandro García Caturla, en Marianao, y el Guillermo Tomás en Guanabacoa, manteniendo el Conservatorio Municipal de Centro Habana cuyo nombre fue cambiado luego a Amadeo Rol-dán (89). En 1962 se funda la Escuela Nacional de Arte (ENA) en el antiguo

Havana Country Club, donde Richard Nixon y Gerald Fox solían jugar al golf, tan sólo unos años antes (95).

En el terreno de la música popular es de destacar el trabajo de Leo Brower en el Teatro Musical de La Habana desde 1959, así como el del mexicano Alfonso Arau, quien, radicado en Cuba al triunfo de la Revolución, colaboró en la fundación de dicha institución. En este espacio se reunieron músicos de la talla de Brower, Chucho Valdés, Bobby Carca-sés, Emiliano Salvador y Paquito de Rivera, entre otros, para trabajar por primera vez la música experimental y preparar el terreno a lo que vendría: el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC (GES).¹⁸

La Nueva Trova es otro acontecimiento mayor en la música popular de este quinquenio. Surgió como un movimiento espontáneo, emanado de la vocación trovadoresca con raíces en la trova tradicional, la música rural pero también presente en géneros de la música universal como el rock. Con posterioridad, se vinculó con el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC (a finales de la década). Leo Brower comenta

18 El ICAIC jugaría un papel importante también en el desarrollo de la cultura musical de esta década al crear, a finales de los sesenta, el Grupo de Experimentación Sonora, cuyo principal objetivo sería la producción de música para cine. Al frente del GES y como hilo conductor entre el teatro, el cine, la música experimental y la Nueva Trova, debe considerarse el papel protagónico de Leo Brower, quien expresa desde el presente: "El grupo nace de una idea o de una preocupación de Alfredo Guevara, todavía en su primera etapa de fundador del ICAIC, de la industria del cine, de la cual yo fui fundador igualmente. Eso ocurrió en 1968, después de la crisis del Congreso Cultural de La Habana [...] Ese congreso fracasó en esas intenciones. Primero, mucha gente, muchos hombres importantes, que siempre habían tenido, y seguían teniendo hasta ese momento, y aun después, curiosidad por la cultura cubana, o por la causa de la Revolución cubana en general, resultó un poco desilusionada [...] La música cubana estaba propiamente en un bache, falta de un hacer, de un quehacer cotidiano. Todo se hacía a nivel local. En 1967 se fundó, por la Dirección de Música, la Orquesta de Música Moderna. Esos proyectos emergieron anteriormente con vistas a la Expo de Montreal. De ahí viene la crisis de algunos de nosotros. Yo era director artístico del grupo de la Expo de Montreal junto con Somavilla, y por discusiones con quien entonces dirigía Cultura y Educación y otros organismos, y léase también el director del ICRT y demás, pues entonces me quedé fuera y, no sólo eso, fui prohibido en la televisión. Además que fue un momento muy extraño: el pelo largo, la etapa aquella de cosas que se prohibieron. El jazz se prohibió, yo protesté, en fin... Todo eso reunido. Hay más elementos que éstos que menciono, pero no me toca a mí decirlo. Estas son mis experiencias a partir de esas coordenadas" (Brower, 2007).

que Alfredo Guevara le habló de “reunir una serie de talentos dispersos”, de los cuales ya se hablaba mucho, tales como Silvio, Pablo, Nicola, Sara González, y los jóvenes jazzistas Sergio Vitier, Carlos Averoff, y Emiliano Salvador (del GES), entre otros:

Empezamos a trabajar con un doble propósito: reivindicar la canción con un significado social, pero con un alto sentido de la poética, con una construcción impecable y con una alta tecnificación que generalmente no se conocía y no se usaba. Eso fue una parte. La otra fue justificar aquello y, además, ¿por qué no?, servir a la música del cine y musicalizar el cine cubano desde una perspectiva más popular, cosa que ya se había entronizado en el mundo entero para viabilizar la comunicación masiva de las culturas populares (Brower, 2007).

Es curioso, sin embargo, que otros movimientos que buscaban “viabilizar” la comunicación masiva de las culturas populares, quedaran relegados a una zona de sombras, tal como ocurriría, según relató en entrevista personal Rogelio Martínez Furé, con el Conjunto Folclórico Nacional (del cual él era director), y que sería desplazado por la Nueva Trova. Entrarían a jugar aquí dinámicas raciales que serán abordadas con más detenimiento en el capítulo IV.

En cuanto a la emergencia de la Nueva Trova, tampoco faltaron las tensiones entre facciones conservadoras y experimentales, en cuya resolución fue vital la intervención de ciertas figuras en posiciones de poder.

Comenta Moore, con referencia a la Nueva Trova y a Haydée Santamaría:

Amante de la música y admiradora de la canción de protesta suramericana, Santamaría creó tempranamente un paraíso para la Nueva Trova. Hizo esfuerzos por exponer a los jóvenes artistas al repertorio de canciones internacionales, e invitó a músicos de otros países a La Habana a eventos como el Encuentro Internacional de la Canción de Protesta

(julio, 1967), y al Festival de la Canción Popular en Varadero (diciembre, 1967) (de Juan, 1982, 51). Entre éstos estaba Barbara Dane, de EE.UU., así como otros de Latinoamérica y Europa¹⁹ (Moore, 148).

Santamaría parece haber significado para la trova lo que Guevara para el ICAIC: una negociadora de poder con rango suficiente para enfrentar las decisiones erráticas de ciertos sectores de la oficialidad cultural. Según Moore, fue ella quien posibilitó la pronta liberación de Pablo Milanés de las UMAP.²⁰

Por su parte, Silvio Rodríguez, quien comenzó a cantar estando en el servicio militar a principios de los sesenta, enfrentó numerosos contratiempos siendo el conductor del programa de televisión *Mientras tanto*. Vale la pena referirnos a este pasaje narrado por Norberto Fuentes en “La guerra contra Lennon ha cesado” pues, aunque ocurre en 1968, explica el curso que deben haber tomado las cosas, ya desde finales del primer quinquenio:

Un mediodía de febrero de 1968 me habían invitado a grabar unos episodios de mi primer libro para el programa *Mientras tanto*. Silvio había logrado colocarlo como el primero de la televisión, que se transmitía los domingos a las 9 pm. Alberto Batista era el productor del programa y Luis Agüero el libretista. Entonces Papito²¹ mandó a buscar a Silvio para

19 [“A music lover and admirer of South American protest song, Santamaría created an early haven for *nueva trova*. She made efforts to expose younger performers to socially conscious repertoire from abroad and invited foreigners to Havana for events such as the Encuentro Internacional de la Canción de Protesta (July 1967) and the Festival de la Canción Popular in Varadero (December 1967) (de Juan, 1982, 51). These included guests from the United States, such as Barbara Dane, as well as others from Latin America and Europe” (Moore, 148).]

20 Comenta Moore que Pablo Milanés fue enviado a las UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción) de Camagüey, donde debía permanecer un año. Gracias a Haydée Santamaría fue liberado a los pocos meses (Moore, 152). Para más información sobre las UMAP, véase Prefacio.

21 Se refiere a Jorge Papito Serguera, quien se incorporó al Ejército Rebelde en abril de 1958, en el II Frente Oriental, liderado por Raúl Castro. Tras el triunfo de la Revolución, fue ascendido a comandante. En 1962 fue designado embajador en Argelia,

interrogarlo sobre su declaración a favor de los Beatles en el programa anterior. Silvio había dicho que su música estaba influenciada por el cuarteto y que le parecía maravilloso el álbum *Sargent Pepper*. Silvio aceptó los cargos. Se acabó el programa *Mientras tanto*. Alberto se quedó en la cabina a ver con qué material llenaba el espacio vacante. Luis y yo fuimos con Silvio a tomar cerveza. Silvio dijo: “No me queda más remedio que coger mi guitarra e ir cantando por las calles de La Habana” (Fuentes, “La guerra...”).

Y continúa diciendo Fuentes: “Alfredo Guevara le tiró su manto protector. Como presidente del Instituto del Cine le dio trabajo en lo que se llamó Grupo de Experimentación Sonora”. Nuevamente Guevara se desdoblaba cual *Deus ex machina* de la cultura cubana.

En todo caso, la experiencia de la Nueva Trova corrobora ciertos paradigmas que, como se ha dicho, estructuraron el campo cultural de estos años y los posteriores: la tensión existente entre dos grupos de actantes (dogmáticos y experimentales) –no ajena a motivos personales e ideológicos– y el éxito relativo de unos u otros, en dependencia del padrinazgo con que contaran.

Hay que enfatizar, nuevamente, la movilidad de estas dinámicas. De la trova, por ejemplo, puede argüirse que se convertiría posteriormente en un fenómeno *semi-co-optado* por el establecimiento cultural, al gravitar hacia una zona de legitimidad oficialista dentro de la esfera pública. Comenzó, sin embargo, siendo un movimiento totalmente espontáneo de protesta contra el burocratismo y los errores del proceso revolucionario. Moore se refiere a esto indirectamente cuando comenta:

donde permaneció hasta la deposición del presidente Ahmed Ben Bella, en 1965. En 1966 fue nombrado presidente del Instituto Cubano de Radio y Televisión (ICRT), cargo que ocupó hasta 1973, y en donde se convirtió en uno de los principales encargados de ejecutar la política de marginación a homosexuales e intelectuales, muchos de los cuales fueron enviados a las UMAP. Serguera es considerado como uno de los principales responsables de la prohibición de difundir la música de The Beatles en Cuba.

A estas alturas debe quedar claro que lo que, eventualmente, vino a ser llamado Nueva Trova ganó popularidad en los sesenta, no gracias a las políticas culturales establecidas por el gobierno, sino a pesar de ellas. De hecho, muchos tuvieron que luchar contra la burocracia cultural a fin de ser finalmente tomados en cuenta. El propio Castro admite un tanto esto en comentarios hechos en los setenta: “¿Concebimos nosotros, los políticos, el movimiento [la Nueva Trova]? ¿Lo planeamos? ¡No! Esas cosas emergen, como muchas otras, de una forma en que ninguno de nosotros puede imaginarse” [Díaz Pérez, 1994, 131]²² (Moore, 153).

De modo que un mismo fenómeno podía ocupar zonas opuestas del espectro, lo cual demuestra las sinuosidades que informan las dinámicas de este primer quinquenio.

En la misma vertiente de la cancionística popular se ubica un fenómeno musical que tuvo estrecha vinculación con los escritores de El Punte: el “filin” (del inglés *feeling*). Marta Valdés, José Antonio Méndez y César Portillo de la Luz, entre otros, guiaron este movimiento que expandía la tradición trovadoresca y bolerística cubana hacia armonías del jazz y de la música negra americana. Marta Valdés, una de sus principales expositoras, participaría como organizadora y ponente del Primer Forum sobre el *filin* celebrado en 1963 en la UNEAC. También en este caso, se trataba de jóvenes artistas experimentando con nuevas formas expresivas.

En agosto del 1964, los escritores de El Punte organizan un primer recital de poesía y canción en el club El Gato Tuerto.²³ Comenta

22 [“It should be clear by now that what came eventually to be called the *nueva trova* movement gained popularity in the 60s not because of government policy but in spite of it. In fact, performers had to fight against a cultural bureaucracy in order to be heard at all. Castro himself nearly admitted as much in remarks made in the mid-1970s: “Did we, the politicians, conceive of the [the *nueva trova*] movement? Did we plan it? No! These things arise, like so many others, that none of us can even imagine” [Díaz Pérez, 1994, 131] (Moore, 153).]

23 El periódico *Revolución*, después de la disolución de *Lunes*, publica un suplemento cultural en el que anuncia los espectáculos del momento. Es ahí donde, el 24 de

José Mario que era una antigua idea de la que les había hecho partícipes Alejo Carpentier, y que “constituyó un enorme éxito por la gran expectación que creaba y por la cantidad de público que quedaba en la calle, imposibilitado de entrar” (Mario, “La verídica historia...”, 92). Este recital tampoco fue del gusto de algunos *apparatchiki* culturales del momento, según los testimonios de Gerardo Fullea (en entrevista personal en el Anexo).

Del lado de una radical “disidencia” experimental debe ubicarse a Juan Blanco, pionero de la música electroacústica y el minimalismo. En 1959 se organiza el Festival de Música Cubana Contemporánea, en el que participan Brower y Blanco. A partir de este momento, ambos comienzan a incursionar en las técnicas postseriales y aleatorias, descubriendo formas no convencionales de ejecución instrumental, a la par que recibían conocimientos técnicos de los grandes teóricos y estudiosos de la música de aquel momento.²⁴

Alejo Carpentier es una figura clave en el desenvolvimiento de Blanco y es muy probable que de aquél recibiera todo el apoyo necesario para poder desarrollar, como lo hizo, sus experimentos musicales minimalistas. Sin embargo, a veces ni siquiera el patrocinio de una u otra figura era suficiente. Cuenta Neil Leonard en “Juan Blanco: pionero de la música electroacústica en Cuba” [“Juan Blanco: Cuba’s Pioneer of Electroacoustic Music”]:

Che Guevara pidió reunirse con los compositores vanguardistas de *Nuestro Tiempo* para felicitarlos por su papel dentro de la resistencia.²⁵ Como premio por su lealtad, los hizo directores de las bandas militares de la isla,

agosto de 1964, aparece la siguiente nota: “El Gato Tuerto. Experimento poético-musical: Portillo, Ela O’Farrill, José Antonio, Marta Valdés y la nueva ola de poetas...” (*Revolución*. 24 de agosto, 1964).

24 “Blanco [...] recibía de Alejo Carpentier, y más tarde de Luigi Nono, las técnicas de la música electroacústica de la época, y en 1961 había terminado su primera obra en esta modalidad, titulada ‘Música para danza’, realizada con un oscilador de audio y máquinas de cinta” (Rodríguez Alpizar, “Para una historia...”).

25 Juan Blanco había fungido como secretario de *Nuestro Tiempo*.

y le asignó a Blanco la Orquesta de La Habana. Cuando Checoslovaquia se convirtió en el primer estado socialista en mandar a un embajador cultural a Cuba, después de la Revolución, la banda militar de Blanco fue el centro de una grandiosa ceremonia de recepción en el Palacio de la Revolución. El embajador mostró signos de emoción cuando Blanco comenzó a dirigir el himno nacional. “El mandatario debe estar conmovido [pensó Blanco] al oír su himno en América por primera vez”. Desafortunadamente, el archivero de Blanco había confundido el himno de Checoslovaquia con el de Yugoslavia, con quien los checos tenían relaciones tensas por esos tiempos²⁶ (Leonard, “Juan Blanco...”).

Como consecuencia, Blanco y la banda completa fueron enviados a Cayo Largo a recoger piedras para la construcción de un complejo turístico.

Una vez cumplido el castigo, el músico retorna a su experimentación. Comenta Leonard cómo el trabajo de Blanco se transformó durante los sesenta, expandiendo sus influencias hasta abarcar las innovaciones vanguardistas de la música electrónica, adentrándose en este estilo compositivo, una vez que Alejo Carpentier le trae información sobre los *collages* de Pierre Schaffer o la música concreta francesa (Leonard). Durante este primer quinquenio de los sesenta compuso piezas como “Música para danza” (1961), primera pieza electroacústica en la cual usaría grabadoras de cinta y un oscilador. Entre el 1961 y 1962 compuso “Estudios I y II”; entre 1962 y 1963, “Ensamble V”, y durante 1963 “Inter-

26 [“Che Guevara asked to meet the avant-garde composers of *Nuestro Tiempo* to congratulate them for their role in the resistance. As a reward for their loyalty he appointed them directors of the military bands around the island and assigned Blanco to the Havana orchestra. When the Czechoslovakia became the first socialist state to send an ambassador to Cuba shortly after the revolution, Blanco’s military band was the centerpiece of a grandiose reception ceremony at the Palace of the Revolution. The ambassador showed strong signs of emotion when Blanco’s band struck up the national anthem. His Excellency must be moved, Blanco thought, by hearing his anthem in the Americas for the first time. Unfortunately, Blanco’s archivist had confused the Czechoslovakian anthem with that of Yugoslavia, with whom Czech relations at the time were tense” (Leonard, “Juan Blanco”).]

ludio con Máquinas” y “Ensamble VI”. Entre el 1963 y el 1964 concibió sus “Texturas”, un trabajo mixto para orquesta y grabadora.

Durante este quinquenio, Blanco también produjo obras que implicaban un contacto directo con una amplia cantidad de público, concibiendo en 1965 “Música para el Quinto Desfile Gimnástico Deportivo”.²⁷ Nacían así piezas enraizadas en el experimentalismo, pero con una intención clara de llegar a las multitudes. Blanco debe haber tenido no pocos dogmáticos en su contra pero, por lo general, gracias al imperante ambiente de flexibilidad y experimentalismo de estos primeros años, así como al apoyo de figuras como Alejo Carpentier, pudo llevar adelante sus arriesgados proyectos.

LAS ARTES DRAMÁTICAS

Muchas de las manifestaciones artísticas de estos años provenían de una raíz común: la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, de la cual, como se ha mencionado, Alfredo Guevara y otros revolucionarios de filiación comunista eran asociados. El teatro no es una excepción. En 1954 Nora Badías y Vicente Revuelta organizan la sección de teatro de Nuestro Tiempo. Los objetivos de la misma se dieron a conocer en el *Primer Cuaderno de Cultura Teatral*, publicado en enero de 1955. La sección realizó actividades encaminadas al conocimiento y debate del teatro cubano y universal a través de puestas en escena de obras teatrales, de intercambio entre público y dramaturgos sobre los problemas de la escena nacional, de lecturas por parte de los autores de piezas aún inéditas, así como del ejercicio crítico desde las páginas de la revista *Nuestro Tiempo*.

En 1958 se crea el Grupo Teatro Estudio, dirigido por Raquel y Vicente Revuelta. Entre los fundadores estaban también Ernestina Linares, Sergio

27 “Ambientación Sonora” (1968) es una pieza conformada por cinco pistas tocadas por treinta noches en La Rampa durante el Congreso Cultural de La Habana. Paradójicamente, en este Congreso se recortaban las libertades creativas y experimentales, al establecer como base de toda creación artística el compromiso explícito (Brower; véase nota 18).

Corrieri, Pedro Álvarez, Rigoberto Águila, Antonio Jorge y Héctor García Mesa. El gobierno cubano les cedió el Hubert de Blanck como espacio oficial en 1963. A pesar de que pronto se agudizarían las divisiones internas dentro del grupo, lograron impulsar al teatro cubano lejos del letargo en que se encontraba antes del triunfo revolucionario, teniendo como guía la experimentación y la exploración de temas hasta entonces inéditos.

La situación del teatro prerrevolucionario era realmente patética. Hay que recordar que Virgilio Piñera había escrito *Electra Garrigó* desde 1941, y no es sino hasta 1949 que puede ser representada la pieza, sólo para recibir críticas desfavorables y burlas. Comenta Rine Leal:

A lo largo de los cincuenta y a pesar de las puestas de jueves a domingo, nadie puede vivir enteramente del teatro en Cuba. Cuando la Revolución triunfa existen unas ocho salitas que totalizan menos de dos mil asientos, un número menor que la capacidad de la Sala Avellaneda, inaugurada en 1979, y que alcanza dos mil trescientas localidades [...] Tomemos como referencia el periodo de 1954-1958. En esos cinco años se estrenan [...] unas treinta obras, pero excepto en los casos de Virgilio Piñera, Fermín Borges, Arrufat y Ferreira, el resto es una simple crónica de comedias ñoñas, entretenimiento intrascendente y sentido vodevilésco. Había alguna producción nacional pero todos intuíamos que ahí no estaba ese “algo” que daría el tono y la dimensión al teatro nuestro y nos manteníamos a la defensiva, aferrados a ese trinomio anterior a 1959 (Piñera, Ferrer, Felipe) que había abierto las rutas de una creación dramática con sentido cultural (Leal, “El nuevo rostro”, 10).

La lista de dramaturgos capaces de perpetuar ese “algo” nuevo se extendería. Como vimos, en 1959 se funda el Teatro Nacional. A raíz de ello, se auspician concursos y se brinda gran apoyo a la dramaturgia local, que sólo entre ese año y 1961 estrena 124 títulos. Comienzan a escucharse nombres como los de Abelardo Estorino (*El robo del cochino*); José Brene (*Santa Camila de La Habana Vieja*); Héctor Quintero (*Contigo pan y cebo-*

lla); Antón Arrufat (*El vivo al pollo*); Nicolás Dorr (*Las pericas*); Piñera (*Aire frío*) y Carlos Felipe (*Réquiem por Yarini*), quienes, desde una posición crítica ante el pasado, asumían una voluntad de experimentación en una época en que el teatro comenzaba a expandirse por todo el país.²⁸

El tema del compromiso social y el experimentalismo es parte del repertorio de reflexiones de los noveles dramaturgos, muchos de los cuales fueron entrevistados por *La Gaceta* de junio 3 de 1963, dedicada al nuevo teatro cubano. Dos de las preguntas eran: “¿Se decidiría a definir el llamado ‘teatro social’?”; y “¿Ha ejercido la Revolución influencia en su teatro?” Antón Arrufat, por ejemplo, respondía: “Sería definir *todo* el teatro. Ahora bien, lo que se ha llamado en la historia “teatro social”, teatro donde se ve el programa, la falsedad, los esquemas, la abstracción culpable, la falta de libertad, a mí no me interesa; y creo además que es una forma caduca y un error” (Arrufat, 3; énfasis del autor). A la segunda pregunta responde:

La Revolución ha ejercido influencia en mí en aquello que tiene de replanteo del hombre, de los problemas fundamentales del hombre, como el bien y el mal, la comunicación, el reconocimiento, el amor y la muerte. Creo que estos problemas pueden plantearse sin evidencias típicas [...] La Revolución es algo más profundo que un acontecimiento político vulgar que requiere el servicio de quienes lo celebren [...] El arte es algo más complicado que la evidencia de lo inmediato (3).

Con ello, Arrufat apunta a una zona de coexistencia entre experimentalismo y compromiso, con lo que se sugería que estas dos instancias no eran antinómicas.

28 “Con el triunfo de la Revolución, el teatro recibe una gran ayuda financiera y moral y rápidamente se convierte en una de las expresiones más vitales de la cultura nacional. Como comparación, podemos afirmar que en los siete años del régimen de Batista poco más de cuarenta obras de autores nacionales fueron representadas, muchas de ellas en un acto; sólo en 1959 se representaron cuarenta y ocho obras de dramaturgos cubanos, lo que superaba todo el periodo anterior” (Leal, “El teatro cubano”).

Comenta José Brene, autor que publicó en Ediciones El Puente su antológico *Santa Camila de La Habana Vieja*: “Sin Revolución no hubiera escrito teatro. Sin Revolución, ¿para quién hubiera escrito? ¿Para los mañengues, señoronas cursis, pepillitos americanizados y burgueses de a tres por kilo? No, gracias. Hubiera seguido siendo marinero, de lo más contento” (Brene, 4).

Sobre la función social del teatro declara Estorino: “Me niego a admitir esas ideas de que el teatro tiene que ser obligatoriamente un vehículo de lucha porque esto nos llevaría a tener un repertorio monótono que perdería su eficacia” (Estorino, 5). Otros, como José Triana, responderían que “el teatro siempre es social, puesto que expresa, mejor o peor, como absoluto o parte, la realidad de una sociedad, de un pueblo [y la Revolución le ha dado] un sentido y ético de la realidad” (7). Al igual que la literatura, el cine, las artes visuales y la música, la dramaturgia de estos años participaba del debate estético en torno al arte en revolución y el compromiso.

El campo cultural cubano se iba definiendo así como un enrevesado tejido de discursos que gravitaban siempre alrededor de dos postulados: uno afianzado en posiciones dogmáticas, desde el que se establecía lo que debía ser el arte revolucionario (punto de vista sustentado muchas veces, aunque no únicamente, por los antiguos integrantes de *Nuestro Tiempo*), vilipendiándose todo lo que se saliera de este molde; otro experimental, que legitimaba la exploración y la recirculación de tendencias estéticas universales. Aunque se trató de un momento de eclosión experimental, las tensiones entre estos dos extremos fueron notables, a pesar del esfuerzo de muchos por demostrar que no existía antagonismo entre ambas visiones.²⁹ Por otro lado, fue imprescindible

29 Esta visión dicotómica es enfatizada por la propia crítica intolerante hacia el experimentalismo, como es el caso de José Antonio Portuondo, exmiembro de *Nuestro Tiempo*, quien expresara: “La discusión entre los cineastas y la amplia polémica que se suscitó en La Universidad de La Habana fueron una prueba elocuente de la vitalidad, de la autenticidad de las inquietudes estéticas despertadas por la Revolución, al mismo tiempo que, por una parte, desmintió el carácter dogmático atribuido por

la gestión de *power brokers* (o negociadores de capital cultural), quienes aseguraban, en momentos de agudización de los debates, la supervivencia de uno u otro grupo. Junto a todo ello, hay que incluir los desencuentros personales e ideológicos entre facciones o individuos, así como la sinuosidad de ciertas voces que, por razones de diversa índole, transportaban tales desencuentros al plano de la esfera pública, ostentando como carta de triunfo una caricaturesca concepción del compromiso, como veremos en el próximo capítulo.

ciertos escritores burgueses y revisionistas a la estética marxista y, por otra parte, descubrió la incipencia de nuestra teoría revolucionaria, marxista leninista, en aquella etapa inicial de la Revolución Socialista” (Portuondo, 28).

II. CAMPO LITERARIO Y DEFINICIÓN DEL CONCEPTO DE ESTÉTICA “REVOLUCIONARIA”: LAS TURBULENTAS AGUAS BAJO EL PUENTE

EN EL CAMPO LITERARIO las dinámicas no eran menos complejas. Por un lado se trató de un momento de flexibilidad, apertura y heterodoxia respecto a las funciones intelectuales. Paralelamente, iban configurándose los parámetros de una supuesta escritura revolucionaria, los cuales fueron cediendo cada vez más espacio a una concepción determinista del arte y el compromiso. En este capítulo se explorarán las bases desde las que se articuló esta concepción y cuáles fueron las tensiones que moldearon dichas dinámicas.

Desde muy temprano comenzaron a publicarse textos que funcionarían como suerte de manuales estéticos, intentando establecer pautas para la creación, tanto literaria como artística en general. Ejemplo de ello es *La teoría de la superestructura. La literatura y el arte* (1961; Ediciones del Consejo Nacional de Cultura), de Edith García Buchaca, estudio que comienza con un recorrido por las concepciones idealistas y tradicionales acerca del arte –con particular énfasis en las ideas de Hegel–, hasta llegar al análisis de las características del artista en la etapa de capitalismo tardío. Sobre esto último, comenta:

El artista, no preparado para políticamente explicar el derrumbe social y moral, se encierra en su yo propio, y su obra comienza a reflejar su vida interior, y cuando ésta se le agota acude al mundo de fantasía, del “más allá”, incapaz de entender y recoger en ella los problemas del carácter social, la crisis de la sociedad misma. El artista, víctima de una sociedad decadente recurre a la fantasía, situando al arte en el plano de la intelectualidad pura, haciéndole perder toda su espontaneidad, su emotividad y frescura (García Buchaca, 30).

Continúa diciendo que “el arte se convierte en arte de minorías, ocupado en describir las reacciones y anormalidades psicológicas de morfómanos, homosexuales, prostitutas y enfermos mentales. El sensualismo, la vuelta al misticismo, el clericalismo y la superstición, han primado de nuevo en el arte” (31).

Comienza a articularse así un discurso médico acerca de un “otro” (*desviado* o extravagante), asociado a lo decadente-enfermo. Dentro de este grupo se incluirían por igual a homosexuales (a quienes ya desde 1965 se les comienza a denominar “enfermitos”, en publicaciones como la revista *Mella y Verde Olivo*), delincuentes, amantes de la música americana, y/o aquellos que llevaban el pelo largo. “Desde divagaciones cretinoides, hasta contrarrevolucionarias, como las de ‘no existe libertad si un grupo no tiene facilidad de expresión o vehículo donde poder manifestar sus concepciones del mundo’, se estiran los criterios ‘enfermos’” (*Mella*; Jane, citado por Luke, 212).

Estos procesos de demonización, los cuales llegarían a ser un componente básico en la conformación del canon de un arte y una literatura supuestamente revolucionarios, llevarían a pensar que esos “otros” optaban por no ser parte del perfil de artista comprometido. Lo curioso, sin embargo, es que los “enfermitos”, al hacerse eco de los movimientos de la lucha por los derechos civiles, raciales, y sexuales de esta década, se acercaban más que sus censores al paradigma de arte revolucionario. Después de todo, los posicionamientos segmentarios, homofóbicos y reduccionistas eran herencia de un pensamiento pequeño burgués republicano, para nada ajeno al de los improvisados “parametradores” de la cultura.¹

Por otra parte, se publicaban textos que abordaban el tema del binomio arte-ideología desde la filosofía estética, tal como *Estética y*

1 Se llamó “parametración” a un proceso iniciado a finales de la década del sesenta, que invalidaba a los homosexuales en tareas educativas y culturales. “Depuración universitaria” es otra expresión que se usa para hacer referencia a estas dinámicas, en el contexto académico de los sesenta y setenta. Las depuraciones no fueron, no obstante, exclusivas de las universidades.

Revolución (Ediciones Unión, 1963), de José Antonio Portuondo, insinuando las pautas creativas del canon revolucionario. Portuondo, quien había ya lanzado fustigadoras críticas al experimentalismo de los cineastas, ratificaba ahora su ponderación del realismo, esgrimiendo a las teorías de Lukács sobre este estilo:

La nación sí requiere un arte que recobre *la totalidad de lo real* y no, como en el caso de *lo concreto sensible*, su bella apariencia externa ni, como en el del *abstraccionismo*, sus supuestas esencias inmutables. Será un arte que descubra lo entrañable en lo aparente y lo revele en formas asequibles para todos, un arte esencialmente comunicativo, concreto –aunque no en el sentido de Mondrian– que manifieste la realidad en su trascendencia histórica y social (Portuondo, 12; énfasis del autor).²

Sin embargo, a pesar de que críticos como García Buchaca y Portuondo leían estos textos buscando poner restrictivas camisas de fuerza a la estética revolucionaria, hubo también en este quinquenio, en contradiscurso a tales posiciones, una vuelta a las fuentes. Tal fue el caso de una edición de *Carlos Marx y Federico Engels sobre la literatura y el arte* (Editora Política, 1961), y de otras compilaciones con las que se preferiría regresar a los originales, descartando así posiciones rígidas como la de los posmarxistas Plejanov o Lunacharski.³

-
- 2 Según Lukács, en la novela realista el héroe emprende la búsqueda de un perdido sentido de totalidad. El capitalismo, asegura, ha producido un mundo fragmentado, lo cual queda reflejado en manifestaciones estéticas como el expresionismo. La novela realista se opone a esta discontinuidad a través de una perspectiva realista "tipificadora": "El verdadero realismo no es el que representa un aspecto obvio de la realidad, sino uno que es permanente y objetivamente más significativo: el hombre y su amplio radio de incidencia en el mundo" (Lukács, *Realism*, 48). ["Great realism, therefore, does not portray an immediately obvious aspect of reality but one which is permanent and objectively more significant, namely man in the whole range of his relations to the real world, above all, those which outlast mere fashion"].
 - 3 Se publica también, en 1965, *Las ideas estéticas de Marx*, de Adolfo Sánchez Vásquez, impugnación revisionista del marxismo de manuales de la época del Prolet-Kult, y auténtica indagación en los textos de Marx y Engels relacionados con el arte. La revista *Casa* publicaría una reseña de Ambrosio Fonet sobre dicho texto un año después.

El socialismo y el hombre en Cuba (1965), de Ernesto Che Guevara, introduce comentarios favorables sobre la experimentación en el arte. Prevé su autor algunos de los problemas por venir como cuando dice: “Los rebeldes son dominados por la maquinaria y sólo los talentos excepcionales podrán crear su propia obra. Los restantes devienen asalariados vergonzantes o son triturados” (Guevara, 115). Guevara expone ideas verdaderamente arriesgadas y revolucionarias, como su valoración acerca del realismo socialista.⁴

En cuanto a las revistas literarias, *Casa de las Américas*, fundada en 1960 por Haydée Santamaría, como publicación de la institución homónima que la propia Haydée había inaugurado un año antes, es una de las publicaciones periódicas de mayor impacto. A escala global, *Casa* actuaba como un espacio articulador del pensamiento de izquierda, textual, estética y políticamente. Sin embargo, a diferencia de textos como los mencionados manuales de estética, la revista promovía el debate de ideas en un terreno de gran flexibilidad. Vale la pena detenernos en algunos de los trabajos publicados en este primer quinquenio.

En “Diálogo con Ernesto Sábato” (1962), por ejemplo, el entrevistador dice a Sábato: “Ya sabemos que usted es escritor, no político, pero podría ser interesante que nos dijera algo sobre la situación del escritor en la política, en la realidad nacional de hoy”. A lo que responde Sábato:

Prefiero dejar eso para los especialistas en economía, en sociología, en historia. Me reprochan a menudo mis contradicciones, mis vacilaciones. Dicen que soy un típico ejemplar de escritor pequeño burgués, con todas

4 “Pero, ¿por qué buscar en las formas congeladas del realismo socialista la única receta válida? No se puede oponer al realismo socialista la “libertad”, por que ésta no existe todavía, no existirá hasta el completo desarrollo de la sociedad nueva; pero no se pretenda condenar a todas las formas de arte posteriores a la primera mitad del siglo XIX desde el tono pontífico del realismo a ultranza, pues se caería en un error *proudniano* de retorno al pasado, poniéndole camisa de fuerza a la expresión artística del hombre que nace y se construye hoy” (Guevara, 117).

las vacilaciones de ese grupo social. Es probable. Así que prefiero hablar de lo que más creo conocer: la literatura (Diálogo, 57).

A la pregunta de si una novela escrita aquí [en Cuba, suponemos] puede ser escrita en cualquier otro país del mundo, responde Sábato:

Tampoco. Porque así como el hombre solitario no existe, tampoco existe concretamente el hombre sin su contorno nacional o social. Si yo he nacido aquí y aquí he vivido y sufrido, todo lo que yo escriba, si es profundo, ha de ser forzosamente una expresión del momento y de la realidad en que vivo. ¿Cómo podría ser de otra manera? Hasta los sueños más descabellados que soñamos están tejidos, como se sabe, con materiales de vivencias reales. Y el novelista teje sus personajes con vivencias, también reales. Es en este sentido oscuro y profundo que todo gran escritor es nacional, aunque para ello no se vista de gaucho o compadrito (58).⁵

El artículo de Italo Calvino "El hecho histórico y la imaginación en la novela" incluido en el mismo número, problematiza el concepto de "literatura comprometida". El texto se publicó siendo el escritor italiano jurado del Premio Casa de las Américas. Sus críticas se enfilan igual-

5 En 1966 se publica "La literatura perseguida por la política", de Robbe-Grillet, escritor perteneciente a la corriente del *Nouveau roman*, uno de los estilos europeos más experimentales del momento. Expresa el novelista: "No creemos que la literatura sea un medio de expresión, sino de búsqueda. Y ni ella misma sabe jamás lo que busca. No sabe qué es lo que tiene que decir. 'Poético' es, para nosotros, algo que significa invención, invención del mundo y del hombre, invención constante y perpetuo replantearse problemas. 'Política', no quiere decir más que respeto a las reglas [...] reducción del pensamiento a estereotipos, miedo, pánico a toda impugnación" (Robbe-Grillet, 154). Más adelante expresa: "Y por lo mismo, la política no nos interesa para nada. Por las mismas razones preferimos nuestras búsquedas, dudas y contradicciones, nuestra alegría de poder inventar algo. Si no les gusta, hagan un esfuerzo ustedes, los hombres de partido. Inviertan su formalismo, el peor de todos, que consiste en erigir formas del pasado en leyes definitivas y adorarlas en sus catedrales (¡ah, las innumerables tumbas de Tolstoi ante las que tanto hemos tenido que inclinarnos!)" (154).

mente hacia una literatura que confunde compromiso con realismo estereotipante. Comentando sobre la obra de un escritor realista de su generación, autor de novelas y cuentos populares sobre historias de guerrilleros y de campesinos, expresa:

Fenoglio no tenía más idea política que su fidelidad a la lucha de Resistencia. Pero en sus cuentos, los guerrilleros jamás aparecen idealizados ni son personajes ejemplares. Y sin embargo, nadie ha dado como Fenoglio el sabor de la guerrilla. Y los verdaderos valores morales en juego se destacan precisamente porque Fenoglio no los menciona siquiera, y porque sabe narrar desprejuiciadamente, como se narra entre compañeros de lucha (Calvino, 155-156).

Una “Carta” de Julio Cortázar a Fernández Retamar ejemplifica la ambigüedad de estas dinámicas. Cortázar se mueve entre la duda y la aserción con respecto a los límites de su función como escritor e intelectual. Hace palpable su “culpabilidad” por haberse radicado en Europa, pero a la vez la exorciza cuando se confiesa alegre de haber descubierto su “latinoamericanidad” al vivir fuera de Argentina.

Cortázar empieza por confesar su pasado escepticismo ante el hecho de ser un escritor latinoamericano, pero admite que “los hechos cotidianos de esta realidad que nos agobia [...] obligan a suspender los juegos, y sobre todo los juegos de palabras” (Cortázar, 6). Este examen de conciencia ha sido posible, implica, a través del contacto con Cuba. Sin embargo, la realidad sigue teniendo para él contornos más amplios, cuando se pregunta “si no era necesario situarse en la perspectiva más universal del viejo mundo [...] para ir descubriendo poco a poco las verdaderas raíces de lo latinoamericano sin perder por eso la visión global de la historia y el hombre” (7). Advierte desde aquí el peligro de un “nacionalismo negativo” en aquellos escritores que se “se obstinan por exaltar los valores del terruño contra los valores a secas, el país contra el mundo, la raza contra las demás razas” (8).

A esta perspectiva universalista fundamentada en la apelación al ecumenismo cultural de escritores como José Lezama Lima, Cortázar añade el impacto de la Revolución cubana en su vida:

El triunfo de la Revolución cubana, los primeros años de gobierno, no fueron ya una mera satisfacción histórica o política; de pronto sentí otra cosa, una encarnación de la causa del hombre como por fin había llegado a concebirla y deseirla. Comprendí que el socialismo, que hasta entonces me había parecido una corriente histórica aceptable e incluso necesaria, era la única corriente de los tiempos modernos que se basaba en el hecho humano esencial, en el *ethos* tan elemental como ignorado por las sociedades en que me tocaba vivir (8).

Pero aclara con énfasis que, a riesgo de decepcionar “a los catequistas y a los propugnadores del arte al servicio de las masas” [él] seguirá siendo “ese cronopio que [...] escribe para su regocijo o su sufrimiento personal, sin la menor concesión, sin obligaciones ‘latinoamericanas’ o ‘socialistas’ entendidas como *a priori*s pragmáticos” (9-10).

Finalmente, oscila hacia el otro polo cuando admite que los juegos de inteligencia e imaginación, sin otro interés que el placer de la inteligencia o la sensibilidad libran en él una interminable batalla, “con el sentimiento de que nada de eso se justifica éticamente si al mismo tiempo no se está abierto a los problemas vitales de los pueblos” (11). Por un lado, la reclamación de un espacio para la experimentación; por otro, el llamado a un compromiso explícito.

¿Sería acaso tal zona de alternatividad y vacilación favorecida por el hecho de estar *Casa* anclada alrededor de figuras como Haydée Santamaría y Roberto Fernández Retamar? ¿No serían ellos a la revista lo que Alfredo Guevara al ICAIC; esto es, negociadores de capital cultural en capacidad de marcar las pautas culturales de las instituciones que dirigían? Es en este sentido sintomático que la “Carta” de Cortázar sea del mismo año en que se publicó en *La Gaceta* una polémica fustigando

a los escritores publicados por Ediciones El Puente, por no haber sostenido (supuestamente) un tono de compromiso explícito con la Revolución. No creo que sea descabellado apuntar que *Casa* proveyó refugio para opiniones como las de Cortázar, pues contaba con una directiva capaz de negociar y movilizar capital cultural.

Los trabajos publicados por *Casa* en este quinquenio, y en especial esta carta de Cortázar, dejan ver que el problema de la definición de arte en revolución fue dominante en el campo cultural de estos años, y que las dinámicas que lo conformaban estaban lejos de ser unívocas. La propia revista, si bien sorteó con gran destreza las tensiones entre experimentalismo, dogmatismo y compromiso, participaría en un giro hacia la última de estas vertientes a partir del Congreso Cultural de La Habana de 1968, evento en el que se definirían muchas de las pautas creativas a seguir.⁶ Así lo evidencia un texto como “Responsabilidad del intelectual ante los problemas del mundo subdesarrollado”, en el que su autor, Roberto Fernández Retamar, apela al deber del “intelectual honesto” de “fundirse con el pueblo y servir de intermediario –maestro, divulgador– entre su obra y el público” (“Responsabilidad...”, 104).⁷

Fue en 1961, en medio de estas dinámicas, que surgen las Ediciones El Puente. La editorial dejaría de existir a partir de 1965, no sólo por desacuerdos entre sus directores, sino por la radicalización de un pensamiento que se tornaba cada vez más intolerante hacia la experimentación.

6 Judith Weiss plantea que este giro hacia el dogmatismo se debe al cambio de directivas de Casa. La primera directiva fue de 1960 a 1964, con Antón Arrufat y Fausto Masó al frente (aunque Masó pronto se iría de Cuba). Asumida por Roberto Fernández Retamar en 1965, la segunda directiva llegaría con un llamado al compromiso estético mucho más explícito (Weiss, 44-47). Creo que la perspectiva de Weiss y la que propongo pueden verse mutuamente complementarias.

7 “Es suya [del intelectual] en gran medida la responsabilidad de que al final del camino aparezca ese nuevo hombre liberado de su enajenación” (104). Retamar increpa a los intelectuales de izquierda que desde cómodas posiciones en academias norteamericanas o europeas, no hacen nada concreto a favor de los países del Tercer Mundo, países que han sido saqueados y desahuciados de sus riquezas por las potencias “subdesarrollantes” del primer mundo, a las cuales esos intelectuales pertenecen (Retamar, 121-123).

EL PUENTE: ORIGEN Y DECLIVE

El corpus literario recogido bajo el sello de Ediciones El Puente (1961-1965) constituye un capítulo olvidado dentro de toda esta historia. La editorial publicó un total de 37 obras literarias: 25 libros de poesía, ocho de cuentos y cuatro de teatro; con tiradas de entre 500 y 1000 ejemplares.⁸ Como dato curioso, hay que mencionar que muchas veces publicaban sus textos usando sólo un nombre con letras minúsculas (y excluyendo el apellido), manera ésta de expresar sus autores el espíritu iconoclasta que los caracterizaba.

La idea de las Ediciones surgió a partir de la participación de José Mario Rodríguez, director de la casa editorial, en los Seminarios de Dramaturgia del Teatro Nacional realizados en la Biblioteca Nacional, gracias

8 Entre estos 25 libros de poesía ubicamos *El grito*, de José Mario y *La marcha de los hurones*, de Isel Rivero, textos que, aunque fueron publicados antes de la creación de las Ediciones (en una imprenta perteneciente a la CTC [Central de Trabajadores de Cuba]), fueron considerados como primeras manifestaciones que marcaban la estética provocadora de la editorial. También se incluye bajo esta rúbrica el poema en prosa *Osain de un pie*. Lista de autores y títulos publicados. Isel Rivero: *La marcha de los hurones* [1960] [publicado bajo Imprenta C.T.C Revolucionaria, pero antecedente de El Puente] (poesía). José Mario: *El grito* [1960] [publicado en Imprenta C.T.C Revolucionaria, pero antecedente de El Puente]; *La conquista* [1961]; *De la espera y el silencio* [1961]; *Clamor agudo* [1961]; *A través* [1962]; *La torcida raíz de tanto daño* [1963]; *Muerte del amor por la soledad* [1965] (poesía todos). [Héctor] Santiago Ruiz: *Hiroshima* (poesía). Mercedes Cortázar: *El largo canto* [1961] (poesía). Silvia Barros: *27 pulgadas de vacío* [1962] (poesía). Gerardo Fullea León: *Algo en la nada* [1961] (poesía). Ana Justina: *Silencio* [1962] (poesía). Reinaldo Felipe: *Acta* [1962] (poesía). Manuel Granados: *El orden pretendido* [1962] (poesía). Georgina Herrera: *GH* [1962] (poesía). Joaquín G. Santana: *Poemas en Santiago* [1962] (poesía). Nancy Morejón: *Mutismos* [1962]; *Amor, ciudad atribuida* [1964] (poesía). *Novísima de Poesía Cubana I* [1962] (antología poética). Belkis Cuza Malé: *Tiempos del Sol* [1963] (poesía). Rogelio Martínez Furé: *Poesía yoruba* [1963] (antología poética). Miguel Barnet: *Isla de güijes* [1964] (poesía). Rodolfo Hinostroza: *Consejero del lobo* [1964] (poesía). Ana Garbinski: *Osain de un pie* [1964] (poesía). José Mario: *15 obras para niños* [dos ediciones; 1961 y 1963] (teatro). Nicolás Dorr: *Teatro de Nicolás Dorr* [1963]. José Ramón Brene: *Santa Camila de La Habana Vieja* [1963] (teatro). José Milián, *Mamico Omi Omo* [1965] (teatro). Guillermo Cuevas Carrión: *Ni un sí ni un no* [1962] (cuento). Ana María Simo: *Las fábulas* [1962] (cuento). Mariano Rodríguez Herrera: *La mutación* [1962] (cuento). Jesús Abascal: *Soroche y otros cuentos* [1963] (cuento). Ada Abdo: *Mateo y las sirenas* [1964] (cuentos). Évora Tamayo: *Cuentos para abuelas enfermas* [1964] (cuento). Ángel Luis Fernández Guerra: *La nueva noche* [año imposible de verificar] (cuento). Antonio Álvarez: *Noneto* [1964] (cuento).

a una invitación de Nora Badiás, quien era parte del CNC (Consejo Nacional de Cultura).⁹ Es allí donde José Mario conoce a Ana María Simo (codirectora de las Ediciones), coincidiendo también con futuros autores publicados por El Puente, tales como Nancy Morejón, Eugenio Hernández Espinosa, José Brene, Raúl Milián, Nicolás Dorr, Gerardo Fullea León, Héctor Santiago Ruiz, Rogelio Martínez Furé, Georgina Herrera, Manolo Granados, y Ana Justina Cabrera, entre otros.

Durante los primeros cuatro años de existencia de El Puente, de 1961 a 1964, las ediciones mantuvieron un carácter relativamente autónomo, recurriendo sus directores a una imprenta privada para la publicación de los textos. El último año, de 1964 a 1965, una vez nacionalizadas todas las imprentas, El Puente deja de ser un proyecto independiente al verse obligada su directiva a acudir a la Unión de Escritores para recibir apoyo con las tiradas.

José Mario se refiere en más detalle a estas dinámicas:

Cuando en 1964 nacionalizan la Imprenta Arquimbau, donde se hacían los libros de las Ediciones, tuvimos que recurrir a la Editorial Nacional y a la UNEAC [Unión de Escritores y Artistas de Cuba] para seguir subsistiendo. Los libros se empezaron a imprimir bajo el patrocinio de la UNEAC, pero en las imprentas de la Editorial Nacional, y para conseguir papel teníamos que tener el visto bueno de [Alejo] Carpentier (García Ramos, “Ese deseo de permanente libertad”).

Las Ediciones desaparecen a mediados de 1965, “cuando la UNEAC cesa de responsabilizarse con [*sic*] ellas, en la práctica, ante la Editorial

9 Enfatizamos que El Seminario de Dramaturgia Teatral fue un proyecto de sin igual importancia para el teatro posrevolucionario, y también para las propias Ediciones El Puente. Fundado en 1960 y con duración aproximada de cinco años, formó a los dramaturgos de transición de aquella época, muchos de los cuales publicaron sus primeras obras en El Puente. Entre ellos, vale mencionar a Eugenio Hernández Espinosa, Nicolás Dorr, José Ramón Brene, Gerardo Fullea León y José Milián. Osvaldo Dragún estuvo al frente del Seminario por algunos años.

Nacional de Cuba” (García Ramos, “Ese deseo de permanente libertad”). No fueron oficialmente “canceladas” las Ediciones, pero cesaron de tener apoyo en cuanto al papel para las tiradas, lo cual era suficiente para propiciar su declive. Además, de acuerdo con nota mecanografiada añadida al manuscrito de la Segunda novísima de poesía cubana (proporcionado por Reinaldo García Ramos, perteneciente a El Puente), fueron confiscados en imprenta, una vez que desaparece la editorial, cinco volúmenes pendientes de publicación: Segunda novísima de poesía cubana, Primera novísima de teatro, El Puente. Resumen Literario I (revista literaria), El Puente. Resumen Literario II (revista literaria), y Con temor, poemario de Manuel Ballagas.

Cuando recibieron alguna valoración, los textos auspiciados por las Ediciones fueron, la mayoría de las veces, objeto de fustigadoras críticas que les adjudicaban una supuesta falta de compromiso político, así como la recurrencia a una estética intimista. Estos elementos –argüían los atacadores–, no se avenían con el carácter épico de los tiempos. En otras ocasiones las denostaciones se centraban en la “falta de calidad” de los textos, dado su carácter “metafísico” y “experimental”.

Rogelio Rodríguez Furé, testigo de tales dinámicas, así se refiere a la complejidad de las mismas:

Esos primeros años fueron de verdadero enfrentamiento ideológico. Y si ahora se habla de que estamos en una batalla de ideas, en aquel momento era, no una batalla, sino la guerra de las galaxias. Imagínate, recién empezado el proceso revolucionario donde estaban todas las tendencias, de derecha, izquierda, centro, centro izquierda, extremistas de ambos bandos, comunistas, socialistas, católicos, protestantes, santeros, abakuá, “todo mezclado”, como diría Nicolás Guillén (Martínez Furé, en entrevista, Alfonso, *Dinámicas...*, 190).

No son precisamente los noveles *punteros*¹⁰ quienes ocupan el centro de estos huracanados procesos, sino la *intelligentsia* formada en etapas previas, la cual llega al nuevo periodo con cuentas por resolver. Encima de esto, al ser autofinanciado y autónomo, las Ediciones se colocaban al margen de los procesos de reacomodo dentro de un campo cultural que se definía cada vez más con base en procesos de estatización e interdependencia institucional.

Al principio, su labor pasó desapercibida, pero una vez clausuradas las Ediciones, el silencio inicial se tornó estado de alerta hacia estos autores, quienes, por razones no del todo claras para ellos mismos, lejos de adquirir reconocimiento dentro de la agitada ciudad letrada, eran vistos como un incómodo grupo, más asociado con las nociones de “diversionismo ideológico” o de subversión enemiga que con la de Revolución.

En la “Encuesta generacional” publicada en *La Gaceta de Cuba* en 1966, un año después del cierre de las Ediciones, Jesús Díaz responde a la pregunta “¿Cómo definiría usted su generación?” diciendo que “su primera manifestación de grupo fue la editorial El Puente, empollada por la fracción más disoluta y negativa de la generación actuante [...] fue un fenómeno erróneo política y estéticamente” (Díaz, “Encuesta...”, 9). Aunque fuera para guillotinarlo, Díaz da fe de la existencia de El Puente y de su condición de primera promoción de escritores de la Revolución. Los califica como malos poetas, negativos y metafísicos.

¿Qué motivaciones tenía para semejantes acusaciones? ¿Genuina predilección por otras agendas estéticas? ¿Euforia revolucionaria? ¿Rampante oportunismo? Con toda seguridad, sus comentarios contribuyeron a una esquemática diagramación que ganó terreno en el campo literario cubano hacia el segundo quinquenio de los años sesenta. Dentro de ese reajuste, la borradura de El Puente propició la emergencia y reafirmación de otros grupos que buscaban erigirse como portadores de la “verdadera” estética revolucionaria.

10 Denominamos “punteros” a los escritores publicados por Ediciones El Puente.

Vale enfatizar que los conflictos personales y generacionales de estos primeros cinco años revolucionarios muchas veces se intersectan con lo político en una compleja dialéctica, como se señaló en el capítulo I. Comenta al respecto Fullea León:

Eran batallas personales, pero en un ambiente, un contexto que las propiciaban. Estaba el problema de la microfracción. La lucha de los anti-guios militantes comunistas, etc. Dentro de toda esa atmósfera, algo muy sano era pensar en la moral. Y lógico, porque los otros problemas no se podían solucionar. El mayor rigor de la moral se impone. A eso, súmale que nosotros queríamos publicar en el primer número *Aullido* de Allen Ginsberg y *La nube en pantalones* de Maiakovski, que son dos poemas bastante polémicos, cada uno en su estilo, uno en un nivel político y otro en un nivel social, y que nosotros no hacíamos poesía de tesis revolucionaria, hacíamos poesía de libertad, de expansión, de expresión de cada uno y eso tenía que ver. Amén de todo eso, se fue juntado la presencia de Ginsberg, que fue el detonante. Además, éramos jóvenes impetuosos que publicábamos mucho (Fullea León, en entrevista, Alfonso, *Dinámicas...*, 206).

Un episodio posterior a El Puente ejemplifica el caso de lo personal interfiriendo en los juicios estéticos, a partir de la polémica entre Ana María Simo, directora de El Puente, y Jesús Díaz, de *El Caimán Barbudo*, a la cual nos referiremos en el próximo acápite con más detalle. Comenta al respecto Fullea León:

Nosotros no éramos ningunos santurriones, de verdad que no lo éramos. Además, santo es muy aburrido, como diría Nicolás Guillén. Jesús, cuando empieza la discusión con Ana María, él publica el trabajo aquel tan ofensivo... [Se refiere a la mencionada crítica de Jesús Díaz a El Puente en *La Gaceta*.] Yo trabajaba ya aquí, y aquí enfrente estaba el Departamento de Filosofía de la Universidad de La Habana. Ahí era

donde se realizaba *Pensamiento Crítico*. Ahí estaba la china, y estaba Jesús Díaz, que yo lo conozco en el 61 en casa de una profesora, y con Josefina Suárez... Empezamos a hablar muy bien de la primera novela de Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*. Entonces fue una tarde magnífica que pasamos, y después empezamos a conocernos, y nos tratábamos de “qué tal, hola”, con mucha más cercanía que con Guillermo Rodríguez Rivera. Después, él saca ese trabajo. Yo me indigné, estaba tan indignado que grité, parado en la puerta de *Pensamiento Crítico*: “Por favor, búsqenme a Jesús Díaz, hágame el favor que lo quiero ver”. Y él sale: “¡Eh, Fullea! ¿Qué tal?” Y yo: “Oye ven acá, una cosa que te quiero decir, eso que tú escribiste es una mierda, y eres muy maricón, para hacer eso, y cuando tú vayas a hablar de nosotros...” Y él: “No, no no, en esos términos yo no puedo hablar contigo”. Digo: “Sal pa’ fuera que eres un mierda, ¿quién tú te crees que tú eres?” Y él: “Yo contigo no puedo hablar de esas cosas”. Después vino *El Caimán*, su carrera, enemigos, y en ese momento, como estaba lo de El Puente, había una lista de nosotros, que no podía publicar, una lista secreta que no podía estrenar ni publicar. Estaba trabajando, pero no podía estrenar ni publicar. No estaban solamente los de El Puente, había otros por problemas ideológicos, por problemas morales, dramaturgos como Rolando Ferrer, que por equis motivo ahí estaba. Cuando yo recibo el Premio Casa de las Américas, muchos años después, un día veníamos Nancy, Miguel Barnet y yo. Y el señor Jesús Díaz, a unos pasos, a menos de 20 pasos. Él, Jesús Díaz, me tira la mano por arriba y la otra a Nancy. Me dice: “Coño, Fullea, perdóname, la verdad que lo que cometimos con ustedes fue un error. Nadie dijo nada. Pero eso me parece de una honestidad increíble, porque reconoció que fue un error”. En ese sentido, yo creo que ese señor lo reconoció, tendrá la ideología que tenga... Y no tenía que hacerlo, y lo hizo delante de los tres (Fullea León, en entrevista, Alfonso, *Dinámicas...*, 205).

Jesús Díaz reconoció a posteriori el error de eliminar a El Puente. Pero lo cierto es que una vez cancelada la editorial, fue el grupo de autores aglutinados por *El Caimán Barbudo* –publicación de la cual Díaz fungía como director– y los jóvenes de la Generación del 50, quienes se impondrían como los “escritores de la Revolución”. Fue en *El Caimán Barbudo* –fundado en 1966, acaso para sortear la brecha dejada por la clausura de El Puente–, donde tendencias estéticas como la antipoesía y la poesía conversacional sientan bandera. Los *caimanes*¹¹ (Jesús Díaz, Guillermo Rodríguez Rivera, Sigifredo Álvarez Conesa, Luis Rogelio Noguerras, Víctor Casaus y Lina de Feria, entre otros) y la mayoría de los *punteros* habían nacido en la década de 1940: unos y otros conforman dos grupos dentro de una misma generación.¹² Sin embargo, *El Caimán* rompió vínculos con los *punteros*, prefiriendo dar cobija en sus páginas a los pertenecientes a la llamada Generación del 50.

Desfasados y albergados de nuevo por revistas ajenas,¹³ pero con unas inmensas ganas de apoyar la Revolución, los escritores de la Generación del 50 cierran filas con los *caimanes* y, ambos grupos, radicalizando sus estéticas, participan de cierto tono épico-laudatorio rayano muchas veces en lo panfletario. Desde su nuevo podio, *El Caimán*, apuntan sus dardos hacia El Puente sólo para desacreditarlo: no tienen en cuenta ni sus textos de contenido político favorables a la Revolución ni la inclusión de futuros *caimanes* en algunos de sus abortados proyectos de publicación.¹⁴

La efusividad revolucionaria fue *leitmotiv* del imaginario cultural *sesentero*. En muchos *cincuenteros*, nacidos principalmente en los años treinta, tal vehemencia estaba alimentada por el “cargó de con-

11 Denominamos “caimanes” o “caimaneros” a los escritores publicados por *El Caimán Barbudo*.

12 Álvarez Conesa nació en 1938.

13 Algunos integrantes de la Generación de los años 50 habían publicado sus textos en *Ciclón* y luego en *Lunes de Revolución*. *El Caimán* sería la tercera revista literaria que los acogiera.

14 De Feria, Álvarez Conesa y Rodríguez Rivera habían sido incluidos en la Segunda novísima preparada por El Puente, confiscada al cierre de la editorial.

ciencia” o “culpa” generacional de no haber participado en la lucha de los años cincuenta (algunos como Fayad Jamís, Heberto Padilla, Pablo Armando Fernández y Antón Arrufat, entre otros, habían vivido parte de esos años fuera de Cuba) y de no provenir de sectores proletarios o pobres, sino de las capas medias (Barquet, *Teatro*, 39). Hacia 1959, varios *cincuenteros* habían publicado ya al menos un primer libro.¹⁵

La gran mayoría de los poetas de El Puente, en cambio, comenzó a escribir y publicar después del triunfo revolucionario. Su corta edad los eximía del oneroso “pecado” de no haber participado en la lucha armada. Portaban, además, una serie de atributos que, en medio de los discursos populistas de los sesenta, debían haberles asegurado un espacio de reconocimiento o al menos de expectación. Entre dichos “atributos” se hallaban su origen social (venían casi todos de sectores laborales pobres), su compromiso político (participaban activamente en tareas sociales e ideológicas al servicio de la Revolución) y su género y raza (muchos eran mujeres y afrocubanos). Lejos de contrastar con el modelo de artista revolucionario en construcción por esos años, portaban los rasgos ideales para encarnarlo.

Vimos que en sus *Palabras a los intelectuales* de 1961, Fidel Castro había señalado que la Revolución no pondría cotos a la libertad creativa del artista y recomendaba, tanto en lo artístico como en lo vivencial, una actitud de tolerancia hacia aquellos artistas que, sin ser revolucionarios, no atentaban contra la Revolución (Castro, 11, 14). El intimismo y la supuesta “falta de compromiso” de los *punteros* no debieron de haberse constituido, pues, en óbice para su integración al campo litera-

15 Por ejemplo, Pablo Armando Fernández contaba con *Salterio y lamentaciones* (1953) y *Nuevos poemas* (1955); Pedro de Oraá, con *El instante cernido* (1953) y *Estación en la hierba* (1957); José A. Baragaño, con *Cambiar la vida* (1952) y *El amor original* (1955); Heberto Padilla, con *Las rosas audaces* (1948); Fayad Jamís, con *Brújula* (1949) y *Los párpados y el polvo* (1954); y Roberto Fernández Retamar, con *Elegía como un himno* (1950), *Patrias* (1952) y *Alabanzas, conversaciones* (1955).

rio. Pero como hemos referido, textos como *La teoría de la superestructura: la literatura y el arte* y *Estética y revolución*, de García Buchaca y Portuondo respectivamente, comenzaban desde muy temprano a señalar un camino de inflexibilidad opuesto al sugerido por *Palabras*. Al referirse de manera negativa a este arte no populista como un “arte de minorías”, estos autores señalaban indirectamente los temas y actitudes que no cabían dentro de un paradigma de arte socialista.

Es difícil obviar la conexión entre estos postulados y el destino de la poesía cubana posrevolucionaria. El llamado a descartar ciertas tendencias y categorías estéticas como el abstraccionismo, el arte concreto y la belleza, y a proponer otras como la dimensión histórico-social del arte a través de un lenguaje comunicativo, nos remite al coloquialismo ostentado posteriormente como carta de triunfo por los *caimanes* (y legitimado por el canon) ante el presunto intimismo de los *punteros*. Dicho coloquialismo había sido definido en el manifiesto “Nos pronunciamos”, como la apelación a un lenguaje directo y transparente. Y esto es importante, pues es este estilo coloquial o de poesía conversacional, el que sirve de eje para el establecimiento de las pautas de un canon de “literatura de la revolución”. Lo que quedara fuera de tal estilo creativo estaría, a partir de 1965, con la clausura de El Puente, destinado a entrar en el limbo de las letras cubanas.

Si bien las *Palabras* de Fidel Castro habían apuntado hacia zonas de flexibilidad en el campo de la creación, la vaguedad de las mismas en combinación con el apotegma “Dentro de la Revolución todo; fuera de la Revolución nada”, dejaba el campo abierto para la imposición de tendencias como las que se manifestarían con mucha más fuerza a partir del Primer Congreso de Educación y Cultura en 1971, contribuyendo a un reduccionista perfil del artista revolucionario, cuya silueta iba delineándose cada vez con mayor precisión desde estos tempranos años. Establecería el Documento 15 de la “Declaración del Primer Congreso de Educación y Cultura”, que “[l]os medios culturales no pueden servir de marco a la proliferación de falsos intelectuales que pretenden convertir el esnobismo, la extravagancia, el homosexualidad y demás aberracio-

nes sociales, en expresiones de arte revolucionario, alejados de las masas y del espíritu de nuestra Revolución” (Declaración, 17).¹⁶

Según los *caimanes*, los *punteros* no participaban del “compromiso” (“totalidad histórico-social”, en términos de Portuondo) y, lejos de lo sugerido por García Buchaca, tenían otros atributos que obstaculizaban su acogida al canon en formación: muchos eran homosexuales y afrocubanos. Algunos mantenían puntos de tangencia con la afrocubanidad, ya fuera en su aspecto folclórico o litúrgico.¹⁷ Al parecer, estas características no podían existir dentro de los viriles y materialistas límites que comenzaban a definir el modelo de intelectual revolucionario. Fidel Castro no se había referido tangencialmente a estos temas en sus *Palabras* de 1961, pero en un discurso suyo de 1963 aludía abierta y negativamente a la homosexualidad:

Muchos de esos pepillos vagos, hijos de burgueses, andan por ahí con unos pantaloncitos demasiado estrechos; algunos de ellos con una guitarra en actitudes “elvispreslianas”, y [...] han llevado su libertinaje a extremos de querer ir a algunos sitios de concurrencia pública a organizar sus shows feminoideos por la libre. Que no confundan la serenidad de la Revolución y la ecuanimidad de la Revolución con las debilidades de la Revolución. Porque nuestra sociedad no puede darles cabida a esas degeneraciones (Castro, citado por Castellanos, 5).

¿Cómo afectarían estas declaraciones la demarcación de lo estético-permisible en relación con El Puente? ¿Cómo y qué escribió esta promo-

16 Se perciben en estos postulados los ecos del pensamiento de García Buchaca. Otras secciones del documento incluyen expresiones como las siguientes: “Modas y extravagancias: donde se ratifica la necesidad de mantener la unidad monolítica e ideológica de nuestro pueblo y se mantiene que es necesario el enfrentamiento directo para la eliminación de las aberraciones extravagantes” (Declaración del Primer Congreso de Educación y Cultura. Documento núm. 15).

17 Otras secciones del documento abordan el tema de la religión con comentarios como éste: “Donde se mantiene que la actividad religiosa carece de importancia actual”.

ción de creadores para perder, desde fecha tan temprana como 1965, no sólo el reconocimiento generacional como los más jóvenes poetas de la Revolución, sino también, en algunos casos, casi su autoestima como creadores y como seres humanos, dadas las lacerantes exclusiones, señalamientos, confiscaciones, tratamientos médicos e incluso, encarcelamientos a que muchos de ellos se vieron sometidos? Si el enrevesado contexto político-cultural ayuda a comprender la pobre atención con que fueron recibidos los *punteros* y su posterior condena tras el cierre de las Ediciones, no es justificable hoy día la ratificación de dicha exclusión. Por el contrario, esa invisibilización otorga a El Puente un espacio de peculiar importancia dentro del canon.

CRÍTICAS A EL PUENTE

Uno de los pocos críticos que en vida de El Puente señaló su importancia como fenómeno editorial y generacional fue Ambrosio Fornet, quien, a diferencia de los que se enfocarían en los "fallos" de la editorial, le reconocía una función renovadora dentro de la historia literaria nacional:

El hecho de que aun los más jóvenes publiquen lo que en otros tiempos tenía que pasar por la prueba de la gaveta –lo que significa, por otra parte, que ahora ninguna vocación literaria morirá engavetada– merece ser analizado. Es magnífico e inquietante a la vez; en todo caso, se trata de un fenómeno único en América, como la Revolución que lo ha hecho posible (Fornet, *En tres*, 64-65).

Al reseñar un libro publicado por El Puente (*La mutación*, de Mariano Hernández), Fornet va en sentido contrario a la propuesta del binomio García Buchaca-Portuondo. *La mutación*, afirma, constituye "un experimento necesario [pues] la nueva sensibilidad que se [está] creando en nuestro país no [tiene] obligatoriamente que ser expresada

a través de los recursos limitados de un naturalismo neovictoriano” (67-68).

En 1966 se produce el mencionado debate en *La Gaceta de Cuba*, entre Jesús Díaz y Ana María Simo, iniciado por los provocadores comentarios de Díaz sobre El Puente, al que se refería como “la fracción más disoluta y negativa de la generación actuante”, calificándolos como “fenómeno erróneo política y estéticamente” (Díaz, “Encuesta...”, 9). La respuesta de Simo en el siguiente número de *La Gaceta* no se hace esperar. Expresa Simo: “Las Ediciones El Puente fueron, efectivamente, la primera manifestación literaria de nuestra generación. Que Jesús Díaz haya tenido que reconocerlo así es una prueba del peso de nuestro trabajo editorial durante cuatro años” (Simo, “Encuesta...”, 4).

Admite a posteriori que no constituían un grupo estructurado ni tenían una estética definida.¹⁸ Tal comentario estaría dado acaso por los desacuerdos entre ella y José Mario durante la última etapa de las Ediciones. No obstante, Simo defiende enérgicamente el papel de El Puente en cuanto a “arrebatarles el cetro” a los escritores de la Generación del 50:

Entre 1962 y 1964 se libró en el interior de las Ediciones una batalla por lograr esa homogeneidad, ese carácter específico de grupo. No fue posible conseguirlo. En aquel momento las condiciones objetivas no lo permitieron [...] El espíritu de responsabilidad generacional y una gran correspondencia emocional y amistosa, sirvió para identificar al núcleo director de las Ediciones durante esos años, por encima de las serias contradicciones que se hicieron evidentes desde 1963 y durante todo el año de 1964. Ya en esta última fecha existían las condiciones para una cohesión estética, ideológica, e incluso en cuanto a métodos de trabajo y propósitos editoriales. Discutimos entre nosotros. La crisis fue inevitable y

18 Afirma Simo: “De ninguna manera [las Ediciones El Puente] fueron la primera manifestación ‘de grupo’. Ni estética ni ideológicamente las Ediciones formaron un grupo literario definido y homogéneo (Simo, “Encuesta...”, 4; énfasis de la autora).

se concentró en un punto: ¿debían las Ediciones funcionar como una dirección colectiva, o seguirían siendo dirigidas, como hasta ese momento, por una sola persona con entera libertad de movimientos? Inmediatamente se designó un nuevo consejo de dirección cuya autoridad parece haber sido solo simbólica. La autoridad real de las Ediciones permaneció en manos de José Mario Rodríguez, a quien pertenece todo el mérito de haberlas creado y parte de la responsabilidad en el rumbo que tomaron en sus últimos momentos (Simo, 4).

Más allá de los problemas señalados por Simo, si analizamos tanto los poemas como los prólogos y las notas de solapa y de contracubierta de los libros de El Puente, detectamos ciertos patrones que dan fe de una incipiente estética unificadora en el grupo. Si bien El Puente no llegó a concebir un manifiesto, su producción sí exhibía un nivel apreciable de coherencia.¹⁹ Por otra parte, desde el punto de vista personal, la afinidad entre algunos de sus miembros hacía que convergieran por primera vez en un mismo círculo editorial el trabajo de mujeres, homosexuales y afrocubanos provenientes, en la mayoría de los casos, de sectores pobres, quienes, lejos de establecer la loa a la Revolución como mandato estético, se declaraban "renuentes a caer en el mero panfleto de ocasión" (Felipe y Simo, 12). Esto, más allá de cualquier desavenencia estética o personal, fue un factor aglutinador.

El debate Simo-Díaz es vital para entender los mecanismos de borradura de El Puente. Díaz, desde su trono editorial en la recién estrenada publicación *El Caimán Barbudo*, aprovechaba la encuesta para dejar claro que la primera generación de creadores dentro de la Revolución (una promoción dentro de su propia generación), no era merece-

19 Los criterios de Simo contrastan con los de José Mario, quien en su prólogo a la Segunda novísima, afirma lo siguiente: "Es de destacar el desarrollo alcanzado por la casi totalidad de los que participaron en la primera *Novísima* y la necesidad de más publicaciones" (Mario, Segunda novísima, 11-12).

dora del cetro. El supuesto talón de Aquiles de sus coetáneos de El Puente era su falta de “compromiso” y su carácter “disoluto”.

Responde Simo a los demeritorios comentarios de Díaz:

¿Fue en realidad “disoluta” y “negativa” la fracción empolladora de las Ediciones El Puente? [...] ¿Fuimos “disolutos” y “negativos” cada uno de nosotros? ¿Cómo se explica entonces que gentes como esas se dedicaran por entero, desinteresadamente, al trabajo editorial, descuidando durante años su formación profesional, estudios y hasta su propio trabajo creador? (Simo, 4; énfasis de la autora).

Más adelante especifica que “disoluto es el individuo que se entrega únicamente a los placeres y que los tiene como finalidad principal de su existencia”, a lo que agrega que éste “es un calificativo de orden moral [en su sentido más restringido, en el de moral sexual incluso]” (Simo, 4). Con esto, llama la atención sobre el cariz moralista y prejuiciado del comentario de Díaz, así como de su aspecto profiláctico; de saneamiento moral [4]. Esto corresponde muy bien con la homofobia que se fomentó por estos años desde revistas como *Verde Olivo*, homofobia que llegaría a jugar un rol de no poca importancia en la conformación de un canon literario heteronormativo, extremadamente reduccionista desde el punto de vista de lo permisible estéticamente.²⁰

Otro aspecto importante que sale a relucir en la respuesta de Simo es el elemento del compromiso y las Ediciones. Simo deja al descubierto la falsedad de las acusaciones de Díaz en este respecto, y por añadidura, las de otros que no vacilarían en dejarse seducir por los cantos de sirenas de Díaz y los *caimaneros*:

En agosto de 1962 la UNEAC nos llamó para encargarnos la formación de la Brigada Hermanos Saíz. No nos pusimos de acuerdo con aquella en un

20 Al aspecto de la homofobia nos referiremos con detenimiento en el capítulo V.

punto que nos pareció fundamental: la autonomía de la nueva organización. Pero en cuatro meses de trabajo presentamos, entre otras cosas, un proyecto de estatutos²¹ y el primer número del periódico de las Brigadas [...] La preocupación central era que los jóvenes creadores, todos, participaran y no se conformaran con ser elementos socialmente pasivos. Así, un punto de los estatutos proponía que pasaran parte del año trabajando en fábricas o granjas. Otro, estaba dirigido a establecer nexos con los miembros de nuestra generación que no fueran escritores ni artistas [...] Una vieja admiración por el teatro ambulante lorquiano –y el principio de difusión cultural de las masas que ese tipo de trabajo presupone– nos impulsó a planear para las brigadas un taller literario, un sistema de participación del público (fundamentalmente estudiantes secundarios y preuniversitarios) y una serie de actividades que relacionaran los distintos aspectos de la creación (música, artes plásticas, literatura, etc.). La literatura, en fin, saldría a la calle, pero sin ceder posiciones. La demagogia literaria no era la única vía para alcanzar un gran radio de acción (4).

Más adelante se refiere Simo al primer recital de poesía de El Puente y música *feeling*, cuyo objetivo era igualmente “iniciar una colaboración enriquecedora entre poetas y compositores populares y recuperar para la poesía su función agitadora, al ponerla en sano contacto oral con un público creciente” (4). Con ejemplos concretos, desmantela la falacia de Díaz, quien persiste en colgarles el San Benito de liberaloides, disolutos, y descomprometidos. Con ejemplos concretos, desmiente Simo los juicios esgrimidos por Díaz y otros intelectuales, que colocaban a El Puente en el banquillo (literario) de los acusados, por su supuesta falta de acción y de vínculo con la realidad revolucionaria.

21 Hemos recuperado una copia del documento del proyecto de estatutos, que puede ser consultado en el anexo correspondiente.

Simo, con cierta ingenuidad, espera que los comentarios con que Díaz alude a las Ediciones como “error político y estético” [“fue un fenómeno erróneo política y estéticamente” (Díaz, 9)], no impliquen una insinuación de que los de El Puente eran contrarrevolucionarios: “Hasta 1964 la confrontación generacional fue más violenta en la cultura que la confrontación ideológica *dentro de la revolución*, a la cual supongo que se refiera Díaz y no a la otra, al choque revolución-contrarrevolución” (Simo, 4; énfasis de la autora). Desafortunadamente, la historia pronto demostraría que, en efecto, las acusaciones tenían un trasfondo político e ideológico, lo cual garantizaría el destierro de El Puente al limbo literario de las letras cubanas.

No debería de haberse establecido nunca esta reduccionista asociación entre ideología y estética, pero se estableció. Y no sólo se estableció, sino que fue el eje de los procesos de canonización literaria ya a partir de finales de los sesenta y toda la década de los setenta. Pero en estos momentos del debate (1967) aún se aspiraba a que una concepción más sana sirviera de base a tales procesos. Por eso expresa Simo:

[Si] lo que Jesús Díaz impugna es no sólo la factura, sino la posición estética de cada uno de nosotros, sería interesante saber desde qué posición estética lo hace. En ese caso debería tener presente que ideología no es un estricto equivalente de posición estética, ni ésta lo es, mecánicamente, de escuela literaria. Entre unas y otras hay una interacción dialéctica. O sea, que el hecho de tener agarrada por la cola la suma verdad ideológica (es una hipótesis nada más), no le aseguraba a un grupo que su estética y escuela literaria favoritas sean las únicas válidas y revolucionarias (4; énfasis de la autora).

Queda claro que las Ediciones no encarnaban una postura contrarrevolucionaria, y que reclamaban su derecho a una estética propia; alejada del coloquialismo épico de sus coetáneos de *El Caimán*, pero propia. Se hace evidente también el confuso estado de opinión

con que Díaz enturbiaba la aceptabilidad de los *puentistas* como primera generación de poetas de la Revolución. Y lo hacía, como él mismo admitiría muchos años después, "mezclando política y literatura".²² El siguiente número de *La Gaceta* incluiría la contrarréplica conclusiva de Díaz a Simo, "El último Puente".

El manifiesto "Nos pronunciamos" constituye otro momento en que se habla de El Puente, ahora desde el propio *Caimán Barbudo*. Los *caimanes* lanzaban desde allí sus acerbas críticas contra sus contemporáneos de El Puente, a quienes ponían, siguiendo las pautas de Díaz en su debate con Simo en *La Gaceta*, del lado del "descompromiso" y la indiferencia política. Rechazaban, admitían, "la mala poesía que trata de ampararse de palabras 'poéticas', que se impregna de una metafísica de segunda mano para situar al hombre fuera de sus circunstancias" ("Nos pronunciamos", 11). En contraste, se autoproclamaban como verdaderos escritores comprometidos.²³ Se autovalidaban así como los portadores de la estética de la Revolución.

En estos dos documentos –debate Díaz-Simo en *La Gaceta* y "Nos pronunciamos" en *El Caimán*– se ponen de relieve las características supuestamente demeritorias de la poesía de El Puente: por un lado, un *demodé* hermetismo neo-origenista, del cual los propios prologuistas de la *Novísima* habían reconocido ser víctimas en ocasiones; por otro, cierto espíritu metafísico y existencialista que los desvinculaba del

22 Jesús Díaz, "El fin de otra ilusión. A propósito de la quiebra de *El Caimán Barbudo* y la clausura de *Pensamiento Crítico*", *Encuentro de la Cultura Cubana*, pp. 16-17, 106-119.

23 Los firmantes del manifiesto fueron Orlando Alomá, Sigifredo Álvarez Conesa, Iván Gerardo Campanioni, Víctor Casaus, Félix Contreras, Froilán Escobar, Félix Guerra, Rolen Hernández, Luis Rogelio Noguerras, Helio Orovio, Guillermo Rodríguez Rivera y José Yánez. No aluden directamente a El Puente en el manifiesto, pero Rodríguez Rivera aclarará años más tarde que el manifiesto tenía como blanco "la tendencia representada por las Ediciones El Puente" (*Ensayos voluntarios*, 105). "Nos pronunciamos" es publicado el mismo año de la polémica Díaz-Simo en *La Gaceta* (1966).

ethos revolucionario de los tiempos, el cual reclamaba, según sus detractores, manifestaciones de compromiso más explícitas.²⁴

Con las palabras “vamos a darle tiempo al tiempo” cerraba Casaus su artículo “La poesía más joven. Seis comentarios y un prólogo”, publicado en la revista *Unión* en 1967, poco después de la aparición de “Nos pronunciamos”. También en esta ocasión la demeritoria crítica a El Puente omite el nombre de la editorial. ¿Quiénes eran los que necesitaban “tiempo”, de acuerdo con Casaus? El escritor se refería a la actitud de responsabilidad ante el hecho revolucionario que debía caracterizar a los nuevos poetas; actitud que, aunque había existido desde el triunfo de la Revolución, debía irse decantando y perfilando aún más, conforme avanzaba el proceso revolucionario (Casaus, 14). Sobre “Nos pronunciamos” él comenta lo siguiente:

El documento contenía... afirmaciones y rechazos que se referían específicamente al trabajo poético y otras consideraciones más generales que sintetizaban las ideas, los intereses de otros jóvenes creadores de diversos géneros. Por ello, el documento expresó realmente la opinión de más de una docena de gentes. Muchos de los principios que se proclamaron –y las características específicamente poéticas– están presentes en la más joven poesía cubana, la conforman y la matizan (Casaus, 6).

24 En mi opinión, los poetas de El Puente, en pleno proceso de autodefinición, se dirimen entre la deuda de los escritores de la generación de la revista *Orígenes* y la deuda posorigenista de la revista *Ciclón*. *Orígenes* se caracterizó por una escritura de rai-gambre católica rayana en cierto hermetismo. *Ciclón*, posterior a *Orígenes*, encarnó a una vertiente mucho más iconoclasta y experimental. Recordemos que la ruptura de Virgilio Piñera con el origenismo lo lleva a la creación de *Ciclón*, revista desde la cual ensaya cierto experimentalismo a través de *istmos* muy criticados por el binomio católico, juanramoniano y paulclaudiano conformado por los origenistas José Lezama Lima y Cintio Vitier. Entre esas dos aguas se levanta El Puente. De ahí el hermetismo origenista que trataban de eludir no siempre con éxito los puenteros, como reconoce Fullea León en entrevista (2007). De ahí también el existencialismo al estilo de Virgilio Piñera que los propios *puentistas* exaltan en su prólogo a la *Novísima*, y que se puede apreciar en muchos de sus poemas.

De acuerdo con Casaus, los firmantes de “Nos pronunciamos” dictarían de esta forma la estética de los años por venir, anclada en su aspecto fundamental: “visión –desde la Revolución– de los problemas del hombre en el socialismo” (6; énfasis del autor). El hacer poesía “desde la Revolución” y no “a la Revolución” era uno de sus puntos clave.

Rodríguez Rivera, también firmante del manifiesto, se refiere explícitamente a El Puente en “En torno a la joven poesía cubana”, ensayo publicado originalmente en 1978 en la revista *Unión*, y recogido en 1984 en su libro *Ensayos voluntarios*. Rodríguez Rivera establece allí que “la aparición de la joven generación [de escritores] se da, nítidamente, con la fundación, en 1966, de *El Caimán Barbudo*”, con lo cual deja fuera del contexto literario cubano la experiencia de El Puente. Lejos de reconocerle valor alguno a éste, Rodríguez Rivera afirma que el auge de su “trasnochado hermetismo [y de su] intimismo... [se refiere a El Puente] parecía ignorar en absoluto la existencia de una auténtica Revolución socialista en Cuba”. Como consecuencia, “la profundización de la Revolución fue abriendo un abismo insalvable entre ella y los que pretendían desconocerla, colocarse al margen”. Expresa que no va a detenerse a analizar los poemarios de El Puente, porque “apenas si hay entre ellos alguno realmente salvable, excepción hecha de las obras de algunos jóvenes poetas que, sin vincularse orgánicamente al espíritu rector de la editorial, publican en ella porque era, por ese entonces, la única que sistemáticamente promovía la literatura joven”. Estima que fue *El Caimán* la publicación que cohesionó para bien el esfuerzo de los verdaderos poetas: “para bien, porque esta poesía planteó teórica y prácticamente la necesidad de una expresión que reflejara nuestra realidad revolucionaria frente al metafísico desasimio de El Puente” (*Ensayos*, 104-108).²⁵

25 Es, irónicamente, en *La Gaceta* (publicación que acogió estas cartas cruzadas entre Jesús Díaz y Ana María Simo en 1966) donde, en 2005, se ventila también un viejo conflicto personal entre Rodríguez Rivera y Fullea León. Expresa en 2005 Rodríguez Rivera: “La única polémica que sostuve con un escritor orgánico del grupo de José Mario fue una con Fullea León en las páginas de la revista *Unión*, en 1964, a

En 1981, durante el “Coloquio sobre la literatura cubana”, celebrado en el Palacio de Convenciones de La Habana, Luis Suardíaz ratificaba esta posición de enjuiciamiento y denigración hacia El Puente, al expresar lo siguiente:

Pienso en el comportamiento de un grupo que surgió en los primeros años de nuestro proceso y que se nombró El Puente, y por supuesto, en actitudes aisladas o discrepancias coyunturales que, estimuladas, hubiesen conducido no a una poesía más gallarda y honda sino a la repetición esquemática de fenómenos importados, introducidos a la fuerza en nuestro devenir y conducentes a naufragios o descalabros en el plano estético, y sin dudas, en el plano ideológico (Suardíaz, citado por Arango, 33-34).

propósito del libro *Poemas del hombre común*, de Domingo Alfonso, excelente poeta negro, quien con ese poemario me parecía que seguía desbrozando el camino que apenas un año antes había abierto *La piedrafina y el pavorreal*, de Miguel Barnet. Fullea rechazó totalmente ese poemario, hasta el punto de afirmar que no era poesía [...] Mis discrepancias con respecto a su opinión fueron exclusivamente literarias, pero bastaron para que Fullea me retirara el saludo, actitud que ha mantenido hasta hoy” (Rodríguez Rivera, “Carta”, 37). A esto responde Fullea en entrevista, Alfonso, *Dinámicas...*, 203): “¿Para qué le iba a responder? Sabía que era un enemigo en ese sentido, por las opiniones que había tenido sobre nosotros, El Puente, en fin. Yo nunca me lo topé, y cuando me lo topé, no tenía por qué ir a saludarlo, si nunca habíamos sido amigos. Pero además, eso es una tontería que no me interesa aclarar en lo más mínimo, quién te saluda y quién no te saluda, eso no significa nada. Lo que sí importa es que pese a que estaba terminado El Puente cuando sale *El Caimán*, ellos sí fueron los beneficiados con la desaparición de El Puente, y a ellos fueron a los que les ofrecieron un espacio [...] Y allí viene la primera gran depuración de la universidad. Que nosotros tarareábamos por las calles: ‘moral, moral, moral, Isabel Monal quiere moral... Moral, moral, moral, Mirta Aguirre tiene moral... Moral, moral, moral, que viva la moral...’ Fue a raíz de esa persecución que hubo en ese momento. Entonces, ellos, ¿dónde estaban? Cuando hubo actos suicidas, gente que se tiraban del edificio, porque los habían botado, o la gente que sacaron del Instituto Superior de Arte, o de las escuelas de arte... ¿En qué lugar estaba él? ¿En la isla de al lado?” (Fullea León en entrevista; Alfonso, 203). [En el año 2000, desde *Cubaencuentro*, el propio Jesús Díaz comenta sobre los suicidios de Miguel Rodríguez Varela, primer director del periódico *Juventud Rebelde*, del cual *El Caimán Barbudo* era suplemento cultural, y el de Eduardo Castañeda, del consejo editorial de *El Caimán*. Ambos estuvieron bajo las presiones de Jaime Crombet, primer secretario de la Unión de Jóvenes Comunistas, quien examinaba de cerca la publicación en su papel de censor. Según Díaz, los suicidios están relacionados con las presiones que sufrieron como dirigentes (Díaz, “El fin de otra ilusión”, 109).]

Para Suardíaz, desestimular a El Puento, por tanto, aseguraba la emergencia de un “gallardo” grupo de poetas *cinquenteros* que, sin poemario publicado antes de 1959 (a saber, Francisco de Oraá, César López y el propio Suardíaz),²⁶ empiezan a abrirse paso dentro del nuevo canon revolucionario, gracias precisamente a la “hondura” política y al “airoso” espíritu poético que los caracterizaba.²⁷

La ponderación de la poesía como instrumento de búsqueda –concepto de probable ascendencia neo-origenista–, así como cierto tono existencialista (referidos en la nota 24) están presentes en muchos de los textos publicados por El Puento. Se trataba de una consciente elección realizada por los *punteros* a la hora de ensayar las formas de expresión que los definirían como grupo. A tal punto fueron demonizadas estas tendencias por el *statu quo* literario cubano que, todavía en 1994, León de la Hoz sigue repitiendo los lugares comunes de la crítica simplista que acompañó el itinerario de las Ediciones:

Al final El Puento se cayó, agitado por los aires tumultuosos de la isla; la gestión de este grupo pasó a ser de un estimulante espacio para los noveles escritores a un molesto puentecillo para las distintas generaciones, en las que no contó con los aliados suficientes para soplarles al oído la dura verdad de los tiempos que se vivían, tiempos de unidad y supervivencia, de entusiasmo y *compromiso*, de fallas e injusticias (De la Hoz, 25; énfasis mío).

26 Algunos escritores de la Generación del 50 habían publicado poemarios antes de 1959; otros no.

27 De 1984 es la antología *La Generación de los años 50*, preparada por el propio Suardíaz y David Chericán, con prólogo de Eduardo López Morales. Tanto el prólogo como la nota de presentación de los autores enfatizan esa condición “gallárdica” aplaudida por Suardíaz en el coloquio de 1981: cada vez que es pertinente se exalta la participación de algunos de estos autores ya sea en el Ejército Rebelde, en las luchas del Escambray o en Playa Girón, así como las condecoraciones otorgadas por la Revolución. Es evidente que, para este año, una reduccionista versión de “intelectual orgánico” había llegado a dominar el campo literario cubano, eludiendo la posibilidad de un canon más plural.

De la Hoz se hace eco de aquellos que consideraban que El Puente se había mantenido al margen del compromiso. Pero, ¿qué significaba, después de todo, ser un escritor comprometido? ¿Con base en qué criterios se definía esta categoría que marcaba las pautas para la demonización de El Puente?

Las reflexiones de Theodor W. Adorno en torno a la autonomía estética y el compromiso, recogidas en su *Teoría estética*, pueden ayudarnos a inscribir el caso de El Puente en un nuevo nivel de análisis.²⁸

Adorno establece que una obra de arte no puede ser concebida como totalmente autónoma, puesto que existe en virtud de un vínculo objetivo con lo real, más allá de las intenciones del creador. En este sentido, expresa:

Aun la más sublime obra de arte ocupa un lugar determinado en relación con la realidad empírica al salirse de su camino no de una vez para siempre, sino en forma concreta [...] La fuerza de la producción estética es la misma que la del trabajo útil y tiene en sí la misma teleología; y lo que podemos llamar relaciones estéticas de producción, todo aquello en lo que se hallan encuadradas las fuerzas productivas y sobre lo que trabajan, no son sino sedimentos y huellas de los niveles sociales de las fuerzas de producción (Adorno, 14).

Pero el hecho de que el arte sea siempre un fenómeno social no significa que no reclame un espacio de autonomía para subsistir. Posee, por tanto,

28 Con el propósito de analizar el dogmatismo oficialista que reclamaba un arte “comprometido” y el experimentalismo pujante de la vanguardia europea, así como otros fenómenos estéticos, sociales y filosóficos del momento, surge en la década de 1930 la Escuela de Frankfurt, integrada por Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Walter Benjamin, Erich Fromm y Wilhelm Reich. El grupo abordó la relación arte-política, tema que animó los debates y cartas cruzadas entre Adorno, Lukács, Bertolt Brecht, Ernst Bloch y otros. Concebido en los años 60, *Teoría estética*, de Adorno, apareció póstumamente en 1970 y deriva sus postulados de los debates sostenidos entre los integrantes de este círculo intelectual.

ese "doble carácter", como evento autónomo y como "fait social... sin abandonar la zona de autonomía" (Adorno, 15).

Esta relación del arte con su contexto no debe verse en función de la exclusión o inclusión de momentos sociales en su contenido, sino los antagonismos de la sociedad reflejados en la forma, puesto que "la forma es el lugar del contenido en las obras de arte" (302). En la forma cristalizan las contradicciones sociales, por lo que es impensable concebir un hecho artístico desconectado de lo social. Desde este punto de vista, la inclusión consciente del referente social en una obra no la hace necesariamente más o menos socialmente comprometida. Por ejemplo, la estética del realismo socialista no asegura un mayor efecto de compromiso o involucramiento del receptor. Por eso Adorno plantea que "el concepto de compromiso no hay que tomarlo demasiado al pie de la letra. Si se lo convierte en norma de censura, entonces reaparece aquel momento del control dominante respecto a las obras de arte, al que ellas ya se oponían antes de cualquier compromiso controlable" (321).

Si coincidimos con Adorno en que el arte está en irremediable diálogo con lo social, el hecho de que el núcleo rector de El Puente no estableciera como línea editorial la referencia explícita a la Revolución no implicaba ni estimulaba necesariamente una falta de compromiso. Con ello, más bien, dejaba la puerta abierta a otras variantes de la responsabilidad intelectual.

En sentido contrario, los *caimanes* y otros actores del campo literario cubano de entonces secuestraban la noción de compromiso revolucionario al circunscribirla a los estrechos perímetros de lo explícito, sin entender –u optando por no entender– que no era exclusivamente en uno u otro lado del péndulo donde necesariamente se manifestaba el compromiso, sino en su trayectoria de oscilación. Es en estos trazos, en este *continuum* entre autonomía estética y concreción social, que propongo una nueva mirada al concepto de compromiso en relación con el vacío canónico que la cancelación de El Puente implicó. Es desde esta

amplitud de criterios que sugiero entender el término, y no de acuerdo con el grado de intencionalidad crítica de un autor o grupo literario.

Nuevamente, esta polarización hacia el lado del dogmatismo (que además, fue muchas veces más retórica que real, pues los *caimanes* no renunciaron realmente a la experimentación),²⁹ se hacía posible desde una dialéctica en que ciertos negociadores de capital cultural iban administrando y a la vez legitimando zonas de poder. Así, algunas figuras de autoridad (como Jesús Díaz, en la mencionada polémica) ganaban agencia y prestigio social, a la vez que definían la noción de arte revolucionario y condenaban al ostracismo a quienes, de acuerdo con una estrecha visión del compromiso, no estaban a la altura de los tiempos. Pero esta radicalización ocurriría a partir del debate del 67. Durante el primer quinquenio, las Ediciones lograron producir un corpus considerable de literatura, y hasta marcar una estética propia, a pesar de no ser registradas por el establecimiento literario.

29 Refiere Lilibian Martínez-Heredia en *Los hijos de Saturno* que el propio *Caimán Barbudo* sufrió varios ataques desde *Mella* y *Verde Olivo*, publicaciones de corte más oficialista, por incluir un dibujo de José Luis Posada que insinuaba, alegaron, connotaciones homosexuales.

III. "EXISTENCIALISMO REVOLUCIONARIO" Y ESTÉTICA DE EL PUENTE: HACIA UNA REVISIÓN DEL COMPROMISO

EL TEMA DEL COMPROMISO Y DEL ARTE –eje de la polarización experimentación vs. compromiso que estructura el campo literario cubano de los sesenta– no es exclusivo a los debates cubanos. Como mencionamos en el capítulo anterior, fue objeto de debate en el panorama europeo de los años treinta para Theodor Adorno, Erich Fromm, Max Horkheimer y otros pensadores de la Escuela de Frankfurt. Creadores como el dramaturgo Bertolt Brecht, quien en sus teorías teatrales enfatizara la importancia de la experimentación, basó muchas de sus indagaciones en una revisión de la relación entre compromiso y sociedad.¹

El existencialismo sartreano tampoco fue ajeno a esto. En *¿Para qué es la literatura?* Sartre, como Adorno y Brecht, aboga por una noción mucho más inclusiva del *engagement* o compromiso. Plantea que éste se presenta como una demanda de la realidad al escritor, como un imperativo de acuerdo al cual éste último debe situarse en el momento en que concibe su obra. Sin embargo, en lugar de apelar al lenguaje de los constrñimientos ideológicos –arguye Sartre–, el escritor debe realizar su función de modo tal que el lector cuente con la mayor cantidad de posibilidades para crearse su propio juicio (Sartre, 90).

Es desde esta lógica que propongo la reincorporación de las Ediciones El Puente al canon literario cubano. Los puentistas se ubicaron

1 En su *Breviario de estética teatral*, Brecht apuesta por la experimentación y por un novedoso tipo de compromiso estético que, apelando a los sentidos a través de la técnica del extrañamiento, tiene un mayor nivel de incidencia social: "Es necesario un teatro que no admita solamente las sensaciones, las intuiciones y los impulsos propios de un limitado campo histórico de las relaciones humanas en que se desenvuelve la acción, sino que aplique y produzca aquellos pensamientos y sentimientos que tienen una función de cambio en la sociedad misma" (Brecht, 34-35).

justamente en este espacio de pluralidad creativa y desde allí debe ser pensada su función dentro del campo literario *sesentero*. Dialogaron con el momento histórico en que realizaban su obra, sin necesariamente responder siempre al lenguaje épico, que cada vez se erigía con más fuerza como el único lenguaje posible.

El prólogo a la *Novísima de poesía cubana I* fungió como una suerte de manifiesto de grupo en el que se intenta definir una línea editorial. Comienzan por declararse no deudores de la poesía de Orígenes, la cual consideran “monumental y contemplativa”: “Mediante la adición de palabras, únicamente se llegó a una expresión críptica, a un caos exuberante”, aseguran los editores Felipe y Simo (9).² Más adelante, resumen las coordenadas para una estética propia, alejada de lo que consideran dos “extremos estériles”: una poesía vuelta hacia sí misma que renuncia a toda contaminación, a la más leve objetividad, la cual provoca como reacción una poesía propagandística, de ocasión (Felipe y Simo, 13). Definen su *ars poética* como una que incorpora las referencias al momento desde una perspectiva antipanfletaria y antipropagandística, pero no antirrevolucionaria.³

Continúan, en el mencionado prólogo, definiendo su estética en relación con Orígenes. Establecen que el antiorigenismo culmina con Rolando Escardó, poeta de la Generación de los años 50; sin embargo, anteriormente, en el mismo párrafo, se han proclamado ellos mismos antiorigenistas. Complicando aún más las cosas, se refieren al “pecado neo-origenista” de algunos compilados en la *Novísima*, arguyendo que Ana

2 Los poetas del grupo Orígenes participaron de una estética más bien intimista, metafísica, con evidentes influencias de la filosofía y la literatura europeas. La revista homónima fue considerada por muchos como “torremarfilesca” y críptica, dadas las recreaciones culteranas ensayadas por sus miembros, sobre todo por Lezama Lima (véase nota 24, capítulo II).

3 En su debate con Díaz, Simo explica este énfasis del grupo en contra del panfleto: “A principios de 1962 aparece ante nosotros la conciencia literaria. Al mismo tiempo, se hace crítico en el país el fenómeno del sectarismo, que luego denuncia Fidel. Creo que esto fue una coincidencia clave. Ella determinó que nos replegáramos intelectualmente sobre nosotros mismos en un justificado exceso de protección hacia nuestra obra y que desconfiásemos sistemáticamente de ciertos aspectos de la realidad, por miedo al panfleto” (“Encuesta”, 4).

Justina, Nancy Morejón y el propio Reinaldo Felipe, buscando evadir el estilo panfletario, “no siempre cumplen el requisito de fidelidad, de autenticidad a su tiempo” (12). Habían captado el espíritu antiorigenista de la Generación de los años 50 y a éste se sumaban en su búsqueda de un lenguaje propio. Sin embargo, se contradecían con respecto a una ruptura supuestamente definitiva con Orígenes.⁴ Reconocen, por otra parte, que en la poesía del posorigenista Piñera “se comienza a manifestar una nueva sensibilidad (huellas de Kafka, cierta angustia, cierta preocupación existencial que no había en Orígenes), que lo impulsa a ir abandonando aquella vaguedad retórica. Este desacuerdo predijo la posterior reacción antiorigenista, que culmina en Rolando Escardó” (Felipe y Simo, 9).

Es coherente pensar que el existencialismo de algunos poemarios, cuentos y obras de teatro de El Puente fuera alimentado por uno anterior, de sesgo piñeriano, por el cual los prologuistas de la *Novísima* no ocultan su predilección. Después de todo, fue Virgilio Piñera uno de los primeros en sentar bandera contra Orígenes. Quizá no reconocieran con mayor vehemencia su deuda con Piñera porque resultaba más tentador el papel de iconoclastas y pioneros de nuevas tendencias, pero tal huella está presente no sólo en la poesía sino también en el teatro y, con particular gran fuerza, en la narrativa.

Al menos cuatro libros de cuentos cortos dan fe de ello: *Mateo y las sirenas*, de Ada Abdo, *Soroche*, de Jesús Abascal, *Noneto*, de Antonio Álvarez, y *Las fábulas*, de Ana María Simo. A veces predomina cierto tono naïf en imágenes que pretenden romper las expectativas a través de motivos demasiado rebuscados. No obstante, considero importante el intento de desarrollar la temática absurdista y la exploración de cierto existencialismo por parte de estos autores.⁵

4 Fuleda León me explica en 2006 que no considera que hubiera tal ruptura antiorigenista: “En todo caso, sí una oposición al origenismo juanramoniano. Preferíamos al Orígenes inspirado en Cernuda” (Fuleda en entrevista, Alfonso, *Dinámicas...*, 207).

5 Echamos mano al término “existencialista” no sólo en su acepción de sistema filosófico centrado en el análisis de la condición de la existencia humana, la libertad, la

El cuento “La isla”, perteneciente a *Mateo y las sirenas*, de Ada Abdo, recrea la historia de los habitantes de una isla fantástica:

Yo vivía en un estrecho país de niños tristes. No quiero decir que era un país tupido por la niebla, ni que el sol estuviera oscurecido por las nubes. Al contrario, el cielo no podía ser más azul, ni los días más brillantes. Todo invitaba a la alegría, el clima era dulce y estallaba la luz sobre los techos de las casas [...] Empezaron a construir encima de casas ya hechas [...] Los diferentes estilos arquitectónicos lograban combinaciones fantásticas. Entre dos construcciones semicuadradas, alguien de gusto esférico definido construía una casa redonda. Así difícilmente el cuadrado o pentagonal tercer piso de un edificio hacía equilibrios sobre el circular segundo piso que a su vez se sostenía a duras penas sobre la exagerada estrechez de la planta baja. En fin que estaba justificado plenamente que no tuvieran ganas de reírse. Alguna que otra vez alguien osado se aventuraba fuera del límite imaginario y regresaba con negras historias de un monstruo azul que rugía a veces y otras lamía los pies con dulzura. Según ellos era peligroso acercarse porque el monstruo, que también tenía crestas blancas, podía tragárselo a uno tranquilamente (Abdo, 9).

Dentro de este panorama fantástico, aparece un personaje que al percibir el absurdo estilo arquitectónico de la ciudad, comienza a reírse incontinentemente, contagiando a los habitantes de la isla con su risa. Los arquitectos dejan de diseñar planos y se rebelan contra el gobierno, el cual apres a al joven risueño, condenándolo con muerte por fusila-

responsabilidad individual y el significado de la vida, sino también en cuanto a su aplicación a todo un corpus de literatura considerada tradicionalmente como “existencialista”, por la exploración estética de tales aspectos. Quedarían incluidos bajo este sello, por tanto, no sólo autores típicamente “existencialistas” (la ficción y filosofía de Sartre, por ejemplo), sino otros que continúan (algunos incluso hasta inauguran) la exploración de estos temas, tales como Franz Kafka, Herman Hesse y Antonin Artaud, por mencionar sólo unos cuantos.

miento. A partir de ese momento, se instaura una ley que prohíbe la risa, so pena de ser condenado a muerte.⁶

Los nueve cuentos que conforman este libro participan del mismo tono absurdista que a ratos se acerca al humor negro. De manera general, representan un esfuerzo por romper con los patrones de la narrativa realista. La autora se aproxima a la experimentación y la innovación, estableciendo ciertas resonancias con el absurdo piñeriano a nivel temático. No hay remisiones explícitas a un referente concreto, quedando la realidad velada dentro de un contexto fantástico y de humor negro.

Soroche y otros cuentos (1963), de Jesús Abascal, se inscribe dentro de este imaginario de lo fantástico y lo absurdo con cierto tinte existencialista. Integrado también por nueve cuentos, el libro rompe con los esquemas tradicionales del realismo, y logra narraciones coherentes y en su mayoría con gran organicidad, a través de personajes que parten de un cuestionamiento radical de su existencia. "El hombre que no creía en Dios", por ejemplo, narra la historia de un personaje que se propone inventar un remedio para el sueño.⁷ Otros cuentos como "Nadie sabe lo sensible que soy" participan de los códigos de la narrativa del horror y el humor negro.⁸

6 La historia continúa con la irrefrenable carcajada de los isleños, quienes abroquelados en sus casas de formas fantásticas, desafiaban las leyes impuestas. "Hasta que al fin la presión de las carcajadas públicas hizo caer al gobierno. Ya todos habían aprendido a reír. Los policías, las comadres, los fusilados, los enterrados vivos y hasta los mismísimos arquitectos" (12). Finalmente, la isla termina hundándose y algunos de sus habitantes alcanzaron a escapar en globos inflados con gas. El final pudiera considerarse como algo abrupto; el cuento, en general, participa de un tono alegórico que a ratos se torna demasiado ingenuo u obvio. Hay, sin embargo, el desarrollo de cierta temática absurdista deudora de la maestría piñeriana. Unas veces este motivo es mejor logrado que otras. Se atisban también ciertas preocupaciones con respecto al creciente control normativo sobre la sociedad cubana.

7 El final nos remite a *El proceso* de Kafka, puesto que el personaje es llevado a una "junta secreta". El dictamen es que debe ser recluido en un manicomio. La historia es narrada a través de una primera persona que establece un diálogo con otro personaje (su doctor), para terminar con esta aseveración: "¿Se refiere a mí? Sí, en efecto, doctor, usted sólo me ve por las mañanas, cuando paso haciendo las visitas. El tratamiento tuvo éxito, se lo confieso. Desde que llegué a este manicomio, hace quince años, no he vuelto a dormir ni una sola noche..." (Abascal, 31).

8 El narrador-personaje va comentando cada detalle de su trayecto hacia el apartamento, donde supuestamente lo espera su novia. Después de una larga exaltación de

En general, comparten uniformidad formal y temática: estilo cortante, suspenso, temas de humor negro, horror, existencialistas y/o absurdistas, finales sorprendentes. Pocas veces se dan elementos referenciales que contextualicen las historias dentro de la contemporaneidad del narrador.

Completando este grupo de textos de corte absurdista, *Noneto* (1964), de Antonio Álvarez, conformado por doce cuentos: “La celda”, “La bestia”, “El desayuno”, “Los ojos”, “La grieta”, “El intruso”, “Las orejas”, “La visita”, “Las sillas”, “El tartamudo”, “Las manos” y “El cantante”. La brevedad de los títulos funciona como anticipación del cariz minimalista y casi primitivista de estos cuentos, que se articulan como viñetas breves.

En “La bestia” se “describe” a esta entidad monstruosa, pero con mínima información. El objetivo del narrador no es recrearse en la representación de lo monstruoso –pocos datos se dan de su aspecto físico– sino crear en el receptor una incomodidad, una curiosidad por lo que se alude pero de lo cual no se ofrecen detalles:

Corre y corre, gastando ese camino largo y estrecho que parece que no acabará nunca. Ella es negra, con brillantes ojos llenos de luz [...] Es enorme, horrible, sanguinaria. Le anda siempre detrás, suelta, aullándole sádicamente, torturándole, enseñándole a cada paso los dientes blancos y enormes, descomunales [...] Corre y corre mientras sus sueños le caen de los hombros. Ella se apodera de ellos, los examina, los destruye y los desecha (Álvarez, 11).

las cualidades de la novia, el narrador describe el encuentro, a su llegada al apartamento: “Inconscientemente me dirigí hacia el baño. Era su refugio y allí se embellecía, se perfumaba y se regalaba su cuerpo con olores fragantes de esencias y colonias que yo le regalaba. Me detuve. Mi nariz percibió una sensación mortificante. No sabía por qué, pero el olor ya era irresistible [...] Empujé la puerta y la busqué con la vista. Allí estaba esperándome. Sentada en la bañera, donde el agua le acariciaba con delicadeza la mitad de su cuerpo [...] Sus grandes ojos verdes me miraban fijamente, con más emoción que ternura. No supe si retroceder o avanzar. Si perdonarla de una vez por haberme engañado o volverle la espalda y abandonarla para siempre [...] Lorena no dijo nada. Ni siquiera se movió de su sitio. Después de todo no tenía por qué hacerlo. Hacía ya nueve días que la había estrangulado allí mismo” (46).

Sabemos que se trata de una situación de terror, pero no entendemos a ciencia cierta de qué se trata, quién corre tras quién, y por qué. El cuento consta apenas de cuatro párrafos. El final es aún más desconcertante: “Le busca en el paisaje, porque ha de venir. Y cuando venga, porque le busca, se morirá la Bestia” (11).

En “El desayuno” anticipa temáticamente a *La noche de los asesinos*, de José Triana, en cuanto a la referencia a los objetos inanimados y su incorporación esencial a la trama.⁹

Estaba sentado frente a aquella mesa hacía catorce horas. Desde las ocho de la mañana hasta las diez de la noche. Catorce horas. Catorce horas para tomarse el desayuno. Le latía el estómago como si en él estuviese el corazón. “Tengo dos corazones, pensaba, uno arriba y otro abajo”. Pensaba. No encontraba la solución. No podía decidirse. No se atrevía a herir la susceptibilidad de ninguna de aquellas galletas. Por la mañana se había sentado frente a aquella mesa, a tomar el desayuno. Frente a la mesa y en una silla. Una silla que era su amiga. Se llamaba Lola. Inés, la mesa. Sirvió el desayuno en una taza sin nombre, casada con un plato. En el mueble de la cocina había varias tazas que él nunca utilizaba. Eran viudas (Álvarez, 12).

El personaje ha sido abandonado por su mujer y desarrolla una relación fetichista con los objetos que le rodean, incluso con los alimentos. A medida que pasa el tiempo, los objetos inanimados van adquiriendo mayor importancia:

Entonces él empezó a hablarle al techo que estaba encima de su cama [...] Confió intimidades al pasillo, a la mampara de la sala [...] Departió lar-

9 Expresa Lalo en *La noche de los asesinos*: “Lalo: ¿Qué vale esta casa, qué valen estos muebles, si nosotros simplemente vamos y venimos por ella y entre ellos igual que un cenicero, un florero o un cuchillo flotante? (A *Cuca*) ¿Eres tú acaso un florero? ¿Te gustaría descubrir que hasta la fecha eres realmente eso? [...] ¿Soy yo acaso un cuchillo? Y tú Beba, ¿te conformas con ser un cenicero? No, es estúpido” (Triana, 84-85). “El desayuno” es publicado en 1964, un año antes que *La noche de los asesinos*.

gos ratos con el calentador. Vivía rodeado de objetos llenos de sentimiento y comprensión, de paredes amigas, de muebles que estaban siempre dispuestos a proporcionarles descanso (13).¹⁰

El cuento termina también con una muerte –ya no simbólica–, en este caso del protagonista, quien al parecer, prefiere morir deshidratado antes que romper la mágica condición que se ha creado entre él y los objetos inanimados, los cuales han sustituido la figura de la mujer.¹¹ En general, los personajes de los cuentos de Álvarez participan de una reflexión existencial a través de una estética absurdista y a ratos, del horror, enfrentados a situaciones carentes de explicación.¹²

Una búsqueda similar en cuanto a lo existencial, aunque más despegada de lo absurdo, recorre la poesía publicada por las Ediciones. *La marcha de los hurones*, de Isel Rivero,¹³ inaugura tal cuestionamiento existencial. El yo lírico de *La marcha* confiesa la angustia implicada en la existencia cotidiana: “Es como si [las tareas más elementales] las lleváramos de ciclo en ciclo / arrastrando un cúmulo de dolor que nos impone la época anterior” (14). Y llevando al lector hacia

10 En el texto de Triana, declara Lalo en el Acto Segundo: “Lalo: Desde entonces descubrí cuál es mi camino y fui descubriendo que las alfombras, la cama, los armarios, el espejo, los floreros, los vasos, las cucharas y mi sombra, en un murmullo, reclamaban: ‘Mata a tus padres.’ La casa entera, todo, me exigía ese acto heroico” (Triana, 120).

11 “Había sudado mucho. Demasiado. Después no sudó más y ahora volvía a hacerlo. Se deshidrataba. Miró sus manos, el mantel, la taza. Miró la ventana. Empezó a ver por ella como clareaba el nuevo día. Dejó de tener medio cuerpo sobre la mesa y de estar sentado en Lola, su vieja amiga. Yacía sobre el piso. Ya no le latía ninguno de los dos corazones” (Álvarez, 14).

12 Buen ejemplo de este “existencialismo del horror” es, “Las manos”, cuento que comienza con una oración que nos hace recordar la película *El enigma de Kaspar Hauser* (1975) de Werner Herzog, en que un ser humano en estado bestial vegeta encerrado en un sótano oscuro: “Sus manos están deformes porque desde pequeño le fue prohibido hacer uso de ellas, y porque las veces que llevó la contraria fue castigado y golpeado, y todavía le duele recordar tanta braza y tanta ampolla, tanta violeta genciana untada después a escondidas de todos [...] Durante largos años ha estado tratando de rehabilitarse, pero las manos no le responden como es debido, y entre la desesperación que esto le causa y lo mucho que tiene que dibujar, el alma se le cae al suelo y lo fatiga con sus quejidos” (29).

13 *La marcha* se publica en 1960, antes de crearse El Puente, pero se recoge parcialmente en la *Novísima*.

una dolorosa zona de interrogación, añade lo siguiente: "se resiste diariamente la opresión de la angustia / donde pretendemos olvidar que no existimos / y mantenemos la máscara exhausta con firmeza de sobreviviente" (Rivero, 17).

La pregunta existencial será parte del ethos de las Ediciones hasta su cancelación, tal como lo ejemplifican estos versos de Emilio Serrano recogidos en la Segunda novísima, antología inédita preparada por José Mario en 1964. Aquí la ubicuidad del cuestionar no se limita ante la posible falta de respuestas:

La pregunta,
las mil cuestiones,
que al igual que alfileres abrazan mi piel,
no descubren más que un pedazo de tiempo ciego,
y mi espacio torcido ocupado,
que no quieren
que no pueden
responder a la constante inquisición (Serrano, Segunda novísima, 36).

En un poema de Raúl Ibarra en la misma antología, la pregunta comparte similar tono intimista, ahora con cierto matiz erótico: "¿qué será el amor a través de tu cuerpo, / al engendrar la aurora / al olvidar los ruiseñores desandados / al tomar en tu forma de hablar / la imagen de los poemas?" (Ibarra, Segunda, 23).

La sustitución de la aserción fácil por un estado de perenne reflexividad está presente en *El largo canto*, de Mercedes Cortázar:

Todo es tan lejano
Es todo como si me hubiese ido
Y nada me perteneciera por completo.
Éste es mi paisaje
Yo he brotado de mi ciudad

Y sin embargo
Siento su calor y su sangre
Sonando a lo lejos
Como un perdido organillo (*El largo, s/p*).

Espacio de paridad y no de jerarquía. En eso radica lo revolucionario de su existencialismo.

Acta, de Reinaldo Felipe, legitima también el preguntar y la angustia derivada del mismo acto. En el prólogo, José Mario comete el ‘desliz’ origenista (origenista-Heideggeriano, para ser más precisos) de exaltar a Hölderlin y la misión salvadora de la poesía, al expresar lo siguiente: “la poesía no reconoce claustros, lo único libre es la poesía, y el que la tiene, ha logrado lo más elevado en el hombre”.¹⁴ Agrega que “los pueblos tienen muchísimo que aprender de los poetas, muchísimo que aprender de todo lo que silencian aquellos, los de siempre” (en Felipe, *Acta, s/p*). Sus palabras son una exhortación al cuestionamiento y también una reivindicación de la dimensión social de la poesía.

Al comenzar declarando que “estoy muerto”, el yo lírico de *Acta* presenta la paradoja de estar muerto y poder enunciarlo. Tampoco en este poemario la introspección disipa la duda: esta es igualmente insoslayable. El yo lírico es “un intento oscuro entre mil soles / una armazón de perfiles extraños / extraviada”. El miedo y la indecisión no faltan (“me adelanto entre las preguntas que refieren mi miedo”, “me traslada una furia / que pugna inabarcable / para no decidirme”); sin embargo, es sólo a través de la atención a lo individual que se puede creer en el todo:

Ese es mi credo
al que ahora invoco y me ofrezco en aras de plurales límites

14 Hölderlin fue uno de los poetas leídos por los origenistas, quienes de él reproducían la visión del poeta y la poesía como entidades privilegiadas y liberadoras. Hölderlin ocupa, además, un lugar fundamental en la filosofía de Heidegger, filósofo leído y exaltado por el origenista Lezama Lima.

sus cánones me despojan centrado en mi pupila
y resto solo yo
mi discernir
mi criterio
mis actos por fin
que se descuelgan con un orden que desconocía (Felipe, *Acta*, s/p).

La exploración de la angustia derivada de la búsqueda existencial está también presente en el poemario *GH*, de Georgina Herrera, ahora con cierta recurrencia en los temas de la muerte y el amor frustrado. En la solapa del libro se expresa que Georgina “no se niega como muchos a alcanzar ese estado supremo y angustioso de la verdadera poesía”, sobre todo en un momento de “tanta poesía falseada de tanta incomunicación y de tanto intento por una comunicación extraviada”. Al aludir a la “verdadera poesía”, el texto de la solapa se pierde en las falsas pistas de lo preceptivo; sin embargo, de su comentario resulta interesante la referencia a la “poesía falseada” y a la “comunicación extraviada”, con el que se refieren acaso los editores –si leemos en contexto–, a la poesía panfletaria. Más importante aún es que se negocia un lugar para la poesía ‘angustiosa’, dentro del espacio ocupado por la explícitamente comprometida.

Abundan en *GH* versos como “[n]o puedo estar alegre”, “hay algo que me duele” o “[s]e me han borrado todas las palabras / menos una de filo airado: muerte” (Herrera, 11-13). Sombras, fantasmas, “cosas tristes” recorren los poemas “La sombra” y “Los lugares”, confabulándose en una atmósfera de duda existencial. En “La sombra” confesará el sujeto lírico lo siguiente: “De nuevo y para siempre / hago causa común junto a la sombra. / Ella no engaña nunca, / acude a su hora, / con esta / mi múltiple costumbre de no ser” (29). Y en “Los lugares”, dirá: “¿Qué hacer en esta noche / donde todo conspira contra mí?; / como un fantasma / que de su propia muerte se sustenta, / ando, de pena en pena” (31). El sentido de la angustia se enfatiza en versos como “[c]asi no

quiero que amanezca / y, cuando / pese a todo sucede, / me calzo los zapatos de andar triste” (41).

Similar desazón se percibe en *Silencio...*, de Ana Justina. Sus versos no son siempre del todo logrados, pero hay segmentos con gran ímpetu rítmico. Abstracciones, locaciones ambiguas y un sentido de impotencia sustentan esta lamentación que progresa hacia un *crescendo* de imágenes desgarradas y conclusivas: “Helos ahí... / Detened las pupilas / en sus cuencas vacías. / Están muertos” (Justina, s/p). Se revitaliza el reclamo de individualidad en este osado cuestionamiento al *carpe diem* de una ciudad (no lo olvidemos) en Revolución: “Todo marcha igual... / ¿...mañana? / Las mismas muertes... / La misma atmósfera... / Las mismas ansiedades... / La misma incertidumbre” (s/p). La anáfora (las mismas, la misma, las mismas) y la aliteración del fonema /m/ crean una sensación de vértigo al redondear la precisión con que la muerte usurpa su lugar en el poema. Lo arriesgado está en introducir la noción de muerte dentro de esta cotidianidad, a todas luces vibrante por el triunfo revolucionario.

Algo en la nada, de Fuleda León, es también un poemario de zozobras. Cándidos versos de juventud (“No preguntes qué eres / si / no sabes por qué existes. / Trata de hallar / la verdad. / Analiza el absurdo. / Busca en la nada” [Fuleda León, s/p]) contrastan con otros mejor logrados (“Hay días en que muero”, s/p). “Aquí queda la angustia como una cuerda atando el tiempo”, reza la solapa del libro, sin tomar distancia, pues el “dolor asfixiante” del poemario es acaso un dolor generacional con el que se identifica.

Pero el cuestionamiento existencial no se limita a una perspectiva intimista en los poemarios de El Puente. Junto a esta reflexividad de tonos a ratos algo individualista y pesimista, se erige un tipo de cuestionamiento que establece vínculos entre lo íntimo y su entorno. Más que esto, puede decirse que el entorno (la Revolución, los nuevos tiempos), son analizados desde este espacio de búsqueda existencial, sin establecer prioridades que satisfagan imperativos éticos ni estéticos (tales

como la exaltación de una ideología o de una poesía de propaganda, panfletaria, o épica).

El propio sujeto lírico de Ibarra, en el citado poema, rebasa el marco de lo interiorista para establecer vínculos con su entorno ciudadano:

esta desolación
tiene su nombre
oculto bajo la lengua
tratando de romper la sangre

esta desolación
puede grabarse en los muros
en el cemento de las aceras
en las banderas (Ibarra, Segunda, 24).

La tristeza abarca todo lo exterior al poeta: la ciudad, sus calles y sus banderas. Con la mención de “banderas”, término con cierta carga ideológica, se sugiere que ni siquiera la circunstancia revolucionaria invalida o minimiza la angustia del poeta.

Denomino este gesto, tan típico de El Puente, como “existencialismo revolucionario”, puesto que nada escapa a la indagación, ni siquiera la Revolución. Pero tal posicionamiento no implica una actitud de enfrentamiento a ella; constituye, más bien, una alternativa al compromiso estético entendido únicamente como adhesión explícita a un estilo único (conversacional o coloquial), como proponen después los *caimanes* en “Nos pronunciamos”. Para los *punteros*, en cambio, ni la ausencia del tema de la Revolución, ni un cuestionamiento honesto de la misma, ni la opción por otros códigos estéticos, significaba que se sintieran menos “comprometidos”. Apostaban por un compromiso desde la reflexividad.

Por ejemplo, Nancy Morejón, al darle a su libro el sugestivo título de *Mutismos* en un periodo en que la oficialidad comienza a reclamar de

los intelectuales una explícita posición declarativa, valida otro aspecto importante del cuestionamiento existencial-revolucionario de los *puenteros*: el derecho al silencio; pero no a un silencio que sea negación o borradura, sino reacción ante al panfleto: “Pudiera hablar de mi país / y sus alcances / sin temblarme la voz / o sentir gotas de agua entre mis manos. / Súbitamente tengo que hablar / de mis temores a no convertirme en eco” (Morejón, 21).

En la solapa de *Mutismos* se asegura que este “libro reticente” es el resultado “de silencios voluntarios e impuestos”: “¿es válido este escamoteo?”, se pregunta retóricamente el crítico, para responder que “ésta es la interrogación que puede hacersele a toda poesía que tienda a justificarse en sí misma, sin mayores inferencias con la realidad”. Como la poesía de Morejón implica “ante todo una [actitud] ética, más que una retórica, el desasimiento de la realidad no ha sido completo”, arguye el reseñista. Y es que no podía serlo, si tomamos en consideración, el doble carácter (autonómico y social) del arte desde la perspectiva de Adorno, y el concepto sartreano de literatura *engagée*. Lo social-revolucionario está presente en *Mutismos*, aunque sin articularse en versos que recreen la loa panfletaria.

También de Morejón, *Amor, ciudad atribuida*, coloca el paisaje urbano dentro de esta búsqueda personal. Se suspende la efervescencia revolucionaria citadina e irrumpe la incertidumbre de “la calle y su tristeza” (19). La ciudad personificada se vuelve cómplice del sujeto lírico:

mi corazón y la ciudad que permanece en balance
 con su calor corpulento a veces lleno
 mi corazón y claramente
 los años se posan en las alas de aquel café de barrio
 los cafés pululan en mis nervios y mi tía negra
 ve cómo los muertos escupen los diarios trajines
 y establecen amistad con los granos de tierra (23).

La ciudad es para Morejón *locus* de una cotidianidad en que los lugares y las personas sin nombre pasan a ocupar el primer plano. Arquetipos anónimos del paisaje urbano ocupan el centro, desjerarquizando a la Revolución, presunta protagonista del nuevo momento histórico:

pasa un hombre por encima de los contenes
con las manos agrias largas huesudas
ha tomado el libro entre las manos
ha tronado la voz
ha preguntado diestramente
si el día es claro si la noche es oscura
los tejados palpitan en su llanto
y el velo de sus ojos arde en el acecho
de los párpados de esa noche la bondad
conoce
pasa un hombre con un pan inferior a su hombro (27).¹⁵

La cotidianidad es examinada desde esta percepción intimista que no cede ante el clamor colectivo. Se desmonta el espacio urbano y gana así prominencia la interioridad y no la epopeya colectiva. La ausencia de signos de puntuación contribuye a la visualización de la ciudad como una extensión del sujeto, como un todo continuo que desestabiliza e incomoda, que ofrece resistencia. Lo social trasciende el contenido para cristalizar en la exploración de la forma, argüiría Adorno. La continuidad de los versos reproduce la continuidad de esta ciudad donde nada cobra particular importancia. El gesto político está presente pero solo implícitamente, en ese silencio que desde su mutismo, nos dice tanto.

15 La influencia del vanguardismo se hace sentir en las resonancias intertextuales de estos versos con el poema "Un hombre pasa con un pan al hombro", de César Vallejo (414). En este, lo cotidiano anónimo ocupa también el primer plano.

Los mutismos e intimismos de Morejón son temas compartidos por José Mario, quien hace explícita su opción de callar al decir lo siguiente en *De la espera y el silencio*:

Y no hablaré.
Porque he de preferir
que todo calle...
Y no hablaré.
Y cuando la noche
me diga que el sueño
viene a emborracharse
de mi cuello.
Diré que todo calla...
Diré que he de dormir,
pero dormir en otros sueños,
sueños que he callado.
Y no hablaré (s/p).

Tampoco para este poeta el silencio es rebeldía simplista sino “herida / en la frase” (*De la espera, s/p*), retraimiento voluntario, acogimiento a la reflexividad en esta nueva era de contagiosas exteriorizaciones.

A pesar del título, *Clamor agudo*, de José Mario, es también un reclamo de derecho al silencio: “Mi silencio. / Es un místico roedor / con dientes y orejas de palo” [...] “mi silencio me muerde / grita / y / explota” (s/p). El hecho de que José Mario haya concebido este poemario en 1952 indica que el intimismo y el existencialismo que posteriormente se perfilan como parte de la estética de El Puente, existen previas al triunfo revolucionario y no son necesariamente una reacción a la nueva sociedad, sino continuidad de una estética.¹⁶ El poema “Tema íntimo”, en

16 Similar observación aplica al poemario de José Mario comentado anteriormente, *De la espera y el silencio*, ya que el autor lo registra como escrito en 1956.

Clamor, contribuye a esta epistemología del silencio que parece haber obsesionado a los *punteros*: “Nada dice. / Gime. / Una hora negra / va llenando / va cubriendo lo que no comprendo” (s/p). En “Cuidémonos del miedo”, de *A través*, José Mario establece que “no nos pertenece la pregunta; ni la respuesta” (s/p). Habla allí, en primera persona, un sujeto lírico colectivo de intertextuales resonancias generacionales.

El Puente se fue convirtiendo en esta incómoda zona de reflexiones en un momento en que se esperaba la declaración verbal explícita del compromiso político. Pero paradójicamente, lejos de negar la Revolución, estos escritores proponían una seria y profunda reflexión sobre ella. El aspecto social y autónomo del arte convergía en esta reflexividad revolucionaria desde la cual los poetas producían sus malentendidos versos.

La angustia y la interrogación existencial de los *punteros*, además de no implicar una cancelación del compromiso, fueron facetas de un proceso aún más complejo: a pesar del (o gracias al) lado existencialista que los caracterizaba, los *punteros* ensayaron formas explícitas de compromiso revolucionario tanto en la letra como en la acción.¹⁷ La mayoría de estos poetas compartía una genuina preocupación por la realidad del momento. La emergencia en ellos de una madurez estética y política coincide con el inicio del periodo revolucionario. Aunque se sentían con

17 Al respecto comenta Eugenio Hernández Espinosa lo siguiente: “Yo frecuentaba mucho la Biblioteca Nacional, fundamentalmente su Sala Circulante. En la cafetería nos reuníamos un grupo de jóvenes de distintas procedencias e inquietudes culturales. Discutíamos todo lo que leíamos, y leíamos mucho, desde Kierkegaard, Sartre, Camus, los existencialistas, hasta Giovanni Papini. Te hablo de los años 60 y 61. Existía una tendencia existencialista entre algunos estimulados por la presencia de Sartre en Cuba. En otros jóvenes había una actitud agnóstica, nihilista. Había muchas tendencias filosóficas y artísticas en ese momento. La Revolución no había proclamado su carácter socialista” (Hernández Espinosa citado por Sablón). En entrevista personal de mayo de 2006, agrega Hernández: “El Puente no se caracterizó únicamente por el existencialismo que nos achaca Jesús Díaz. Se caracterizó también por una proyección muy consecuente con su estética, con su pensamiento”. Cuando le menciono el nombre de Simo, me interrumpe: “Simo estaba trabajando incluso en *Casa de las Américas*. Y muchos de nosotros trabajábamos en lugares que estaban también muy, muy comprometidos” (Hernández en entrevista, Alfonso, *Dinámicas...*, 215).

el derecho a temer, dudar y cuestionar el sentido de sus vidas dentro de las nuevas circunstancias, muchos se identificaban efusivamente con el mesianismo revolucionario de los nuevos tiempos. Oscilaban así entre el cuestionamiento y la adhesión, la duda y la claridad, al igual que Julio Cortázar en su carta a Roberto Fernández Retamar.¹⁸

Esto explica por qué la *Novísima* incluyó no sólo fragmentos del supuestamente controversial poemario *La marcha de los hurones*, sino también textos de marcado compromiso y afirmación revolucionaria. Por ejemplo, “Te veremos mañana”, de Francisco Díaz Triana, dedicado a su madre, nos asalta con versos como “Quizás no rías tanto o la piedra de tu hígado / no te cause molestias pero lloras / de orgullo cuando habla Fidel” (Díaz Triana, *Novísima*, 21). Por su parte, Miguel Barnet incorpora cierto tono de aserción cuando su yo lírico confiesa que tiene que detenerse a pensar “por qué la libertad se abre como una flor en nuestro corazón / y la palabra amor está en boca de todos por primera vez”. En otro momento, Barnet conjura la posibilidad de sobrevivencia de la charada, símbolo de la decadencia republicana: “El tiempo pasa de pronto / sin sollozos / para que no se repita nunca / la misma letanía: / ‘la mariposa, la piedrafina, la monja, el pavorreal, el muerto, la luna’” (Barnet, *Novísima*, 81). En estos casos el presente es experimentado a plenitud, sin titubeos existenciales.

Otro poemario de El Puente, *Hiroshima*, de Santiago Ruiz, denuncia los horrores del ataque nuclear perpetrado por la administración de Truman. Versos como “[l]os pájaros metálicos atacan, / anidan sus huevos de destrucción / sobre el despojo de la urbe, / una nube recta, cual cuchillo asciende / las nubes pasan, mueren” (Ruiz, s/p), son muestra de que el ancho criterio de selección de las Ediciones daba espacio también a una literatura de explícita referencia a lo social, en contraposición con los argumentos esgrimidos más adelante por los *caimanes*.¹⁹

18 Analizada en el capítulo II.

19 En su respuesta a Díaz, Simo afirma que “[e]s necesario precisar el camino recorrido por las Ediciones. Al inicio (1961), tuvieron un carácter romántico y vagamente

27 *pulgadas de vacío*, de Silvia Barros, incorpora también comentarios sociales: aun cuando persiste la indagación existencial, esta se articula con lo local, en particular el campo y la industria azucarera. “Central Washington”, “En las cañas”, “Los negritos”, “La guajira” y “Otra zafra” son poemas que se caracterizan por la habilidad con que tejen recuentos líricos de la zafra, los cuales la autora pesca sin esfuerzo de sus recuerdos infantiles, pues “[v]ive hasta sus 13 años inmersa en la vida del campo, de la que nos entrega sus más profundos secretos”, expresa Zaira Rodríguez en la solapa anterior del poemario. El poema “La torre” recrea un tema típico de los primeros años de la Revolución; a saber, el cambio de nombre de los centrales y las compañías americanas: “Yo conocí tu ansia / silbada entre los cables... / Venirte al suelo, / por destrozarse el pájaro de la doblevé inmensa”, expresa cinematográficamente el sujeto lírico. El moribundo silencio del central en “Tiempo muerto”²⁰ será complementado luego por otros poemas de corte futurista en que las maquinarias del ingenio irrumpen perturbando el impasse. En “Sala de máquinas” casi escuchamos el rechinar de las turbinas en logrados versos como “[l]os hierros retorcidos golpetean. / El ruido, uno compacto, / trepidándonos dentro”. La repetición de la /r/ (hierro, retorcido, ruido, trepidándonos) contribuye a esta moderna ambientación futurista de la zafra cubana.

Lo pintoresco-popular, en conexión ahora con lo político, articula los *Poemas en Santiago*, de Joaquín G. Santana. El poemario todo se

populista. Los dos primeros libros publicados hablaban de Hiroshima y la Reforma Agraria. Se anunciaba un poema de Maiakovski y el de Ferlinghetti en contra de Eisenhower. La calidad literaria era tan escasa como la edad (18, 19 años) de los editores. Las intenciones eran ingenuas. Exagerábamos entonces, desmesuradamente, el poder de la literatura para hacer revoluciones. Gracias a eso nunca nos tocó el pesar por ser escritores y no gente de acción” (Díaz, “Encuesta”, 4). Añadiría yo aquí que el carácter populista y de crítica social se mantuvo hasta el final, tal como puede constatarse en la Segunda novísima, de 1965.

20 Poema “Falsa paz”: “Tiempo muerto. Mediodía. / El silencio. / La nada inmensa sorbiendo alientos. / Se espera... Y nada. / Solo silencio” (Barros, s/p).

abre con una cita de Fidel Castro: “Santiago de Cuba es cuna y principal baluarte de la Revolución” (Santana, Segunda, 7). Y reza la nota de solapa: “Aunque el tema se acomodaba a un tratamiento costumbrista superficial, o a la mera cancioncita, el autor logró escapar de esa trampa. Por ello ha conseguido un libro que, en su propio tono menor, está presidido por la sutileza y el buen gusto”.

No siempre se consiguen tales atributos, aunque hay algunos logros poéticos; entre ellos, la personificación de la Revolución: “Cuando tú pasas, Revolución, cantando / por las ventanas de mi cuarto / en hombres que son tuyos y del amor, / tuyos y del martillo que dejaron a un lado / esa única noche de los tambores y los gritos, / yo escribo estos poemas de tu alegría en Santiago”. Se anula la separación entre lo público y lo privado, entre lo político y lo personal cuando la Revolución, hecha carne, penetra el espacio íntimo de un sujeto lírico que confirma la sensualidad del momento al decir: “Inútil poesía del asombro, / dirán quienes no cantan junto al pueblo que pasa / por las ventanas del hotel en que te amo” (73). El encuentro erótico entre la Revolución y el poeta adquiere finalmente una dimensión liberadora:

Pero cuando tú llegas, Revolución, cantando
a mi puerta solo cerrada para el odio,
de par en par y como tú, gloriosa,
alegremente abierta para los brazos nuevos,
me traes el tiempo de la libertad
que es todo este alarido gigantesco en Santiago (77).

A pesar de que lo panfletario era tema de preocupación entre los puente-ros (tal como se apunta en el prólogo a la *Novísima*), la Segunda Novísima continuó la propuesta de recoger textos de marcado acento épico como el “Poema del compañero”, de Álvarez Conesa, o un poema sin título de Fullea León, en que el sujeto lírico alude sin ambages a su participación en Playa Girón (“eran las semanas de interminable asueto a la cordura /

. . . / [cuando] en los sueños señoreaba la palabra paz / . . . / y a mi vuelta de girón [*sic*] estabas / desde un recodo de tu risa saludándome” [Fulleda León, Segunda, 43]). Estos poetas incorporaban la loa épica en sus textos, pues en lo personal apoyaban el proceso revolucionario.

Ya para 1965, por tanto, El Puente tenía en su haber un considerable número de poemarios explícitamente “comprometidos” (en el sentido adjudicado por los Díaz y los poetas de *El Caimán*), al parecer no leídos por sus detractores. No vieron éstos que incluso su ponderado y manifiesto compromiso había sido también parte de la estética de El Puente desde sus comienzos. Pero a diferencia de las posiciones a ratos reduccionistas de muchos de los caimaneros, los puenteros apostarían por un espacio de pluralidad, experimentalismo y compromiso, entendido este último en un sentido más amplio e inclusivo de la palabra.

IV. EL PUENTE Y LAS DINÁMICAS RACIALES

LA PREOCUPACIÓN ACERCA DE LA HERENCIA NEGRA AFRICANA está presente en no pocos de los textos publicados por la editorial. Hay que recordar que los sesenta fueron una década de reivindicación de los derechos civiles y raciales en Estados Unidos, y que los aires de dicho movimiento se harían sentir en la isla. ¿Qué espacio ocuparían estas dinámicas raciales dentro de los debates de este quinquenio, en cuanto a la clausura de la editorial? ¿Qué peso tendrían estos factores en comparación con otros como la homofobia en tiempos de “virilización”; el intimismo en momentos de épica; la autonomía en momentos de estati-zación? ¿Sobrevivirían en la Cuba posrevolucionaria estructuras racia-lizantes y racistas, al punto de tener éstas un impacto en la clausura de El Puente?

Los puenteros Nancy Morejón y Pedro Pérez-Sarduy, por ejemplo, en sendas entrevistas concedidas, enfatizan que sería un error adjudicarle al problema racial más peso del que lleva en el contexto de las Ediciones, ya que, según ellos, fue la homofobia, y no necesariamente los factores de orden racial, lo que dio al traste con las Ediciones. Aunque la homosexualidad de muchos de los integrantes de El Puente nunca fue explícitamente asumida ni aludida por estos autores, el hecho de que José Mario fuera enviado a las UMAP después de la cancelación de las Ediciones, es síntoma de que en sentimiento homófono ocupó un papel determinante.¹

En contraste con esta posición, otros críticos consideran que lo racial fue un elemento crucial en la terminación de la editorial. Roberto Zurbano, por ejemplo, así lo estima en su trabajo “El triángulo invisible del siglo XX cubano: raza, literatura y nación”, *Temas*, 2006, donde se

1 Para más información sobre las UMAP, véanse el prefacio y el capítulo I.

refiere someramente a El Puente, haciendo énfasis en la falta de atención de los colaboradores de un *dossier*,² a la posible agenda racial de El Puente y las confrontaciones que ésta puede haber suscitado. Comenta Zurbano sobre este *dossier* de 2005:

Aun así, en el caso de las Ediciones El Puente, las causas del problema estuvieron relacionadas con prejuicios de orden racial, sexual, clasista, ideológico; rencillas intra e intergeneracionales y otras sinrazones. Por las significativas calidades de los libros publicados –más de cuarenta– y por sus autores, el Grupo de El Puente merece un ensayo aparte, que abunde en el énfasis que pusieron en temas afrocubanos y en la promoción de jóvenes escritores negros (Zurbano, “El triángulo...”, 114).

Añade en nota aparte: “Aunque los testimonios y análisis presentados en este *dossier* destacan la presencia de mujeres y negros entre los autores publicados, ninguno sostiene que el tema racial o de género fue parte de la agenda de la editorial ni tampoco de la confrontación que suscitó” (122).

Nancy Morejón expresa sobre el comentario de Zurbano:

¿Por qué se va a meter nadie si el problema no fue ese? Había una gran intolerancia. Esto fue un antecedente de muchas cosas nefastas. Hubo una gran mayoría de autores negros. Tú puedes explorar eso. Pero no entrar diciendo que lo racial fue la causa. Mira los libros de los autores negros: *Algo en la nada*, de Fullea..., es del mismo corte de *Mutismos*: nada que ver con la temática del negro (Morejón en entrevista, Alfonso, 2009).

2 Nos referimos al *dossier* que en 2005 preparó Roberto Zurbano para *La Gaceta de Cuba*, en número dedicado al tema de la raza, con colaboraciones del propio Zurbano, Gerardo Fullea, Norge Espinosa, Arturo Arango y María Isabel Alfonso.

Por su parte, Ana María Simo expresa que “raza, sexualidad, género, clase social e independencia son los cinco factores inseparables que provocaron la persecución y, al final, destrucción de El Puente” (Simo en entrevista inédita, Alfonso, 2011).

Ciertas tensiones raciales fueron, como reconoce la propia Morejón, acunadas por las dinámicas posrevolucionarias *sesenteras*, y como tal, fueron aludidas por parte de la *intelligentsia* afrocubana de esta época. Walterio Carbonell, etnólogo y ensayista afrocubano, llama la atención sobre rasgos de racismo dentro del nuevo contexto revolucionario, en un comentario como éste, en *Crítica: cómo surgió la cultura nacional*, de 1961 (mismo año de inauguración de El Puente):

[s]e hace sospechoso el silencio que ciertos escritores revolucionarios hacen con respecto al rol político o cultural de las creencias religiosas de origen africano. ¿Es que temen escarbar en estas cuestiones para no herir la sensibilidad de la población negra? Lo más que se puede saber por sus escritos, en cuanto a la religión, es que el catolicismo sirvió de instrumento a las clases dominantes. Ahora bien, en lo que se refiere a las religiones africanas no emiten un juicio; no puede saberse de ello si estas creencias jugaron un papel progresista o reaccionario en los conflictos sociales del siglo XIX. ¿Acaso porque Marx dijo: “la religión es el opio de los pueblos”? (Carbonell, 108).

El “silencio sospechoso” era síntoma de una desaprobación implícita hacia ciertas manifestaciones de religiosidad afrocubana. Comenta Carbonell, no obstante, la entendible confusión que podía originar dentro de la emergente revolución cultural la integración de tal imaginario. Si el catolicismo en manos de los colonialistas (blancos) había sido “opio”, y las religiones afrocubanas, al estar del lado de las clases explotadas (negras), instrumento de lucha, ¿qué sucedía dentro de un nuevo orden que propone la erradicación de las diferencias de clase como uno de sus mayores logros? Si no había ya clases sociales ni sectores “más explota-

dos”, entonces estas religiones no podían ser validadas en cuanto a su capacidad de desafiar el *statu quo*, pues supuestamente no había ya necesidad de tal insurgencia. ¿A razón de qué, entonces, validarlas? ¿Dónde colocar el componente religioso del afrocubanismo? ¿Cómo legitimarlo dentro del nuevo orden marxista revolucionario? Para esto no había modelos previos.

Un corrosivo y latente pensamiento segregacionista alimentaba prejuiciadas reacciones en aquellos que veían en la recreación de los mitos e historia de África una amenaza a la unidad del pueblo cubano. El hecho de que los que así pensaban llegaran a ocupar posiciones de poder, explica el descrédito hacia el folclore afrocubano de ciertas instituciones. Martínez Furé rememora estos años:

En ese momento, por supuesto, surgieron muchos extremistas. Empezaron a surgir ciertas cabezas que decían qué era lo que había que hacer. Nunca olvidaré que cuando empezamos a fundar el Conjunto Folclórico Nacional, recibimos grandes andanadas de ataques, de individuos que ocupaban posiciones de bastante control o con posibilidades de determinar cosas, y que no querían que existiera. Porque había mucho racismo. Y me llegaron a decir a mí que si en esa compañía había muchos negros, y que si salían al extranjero se iba a pensar que Cuba era un país de negros. Y yo tuve que responder a esa persona: ¡Pero cuando sale el Ballet Nacional de Cuba, todo el mundo es blanco, y van a pensar que Cuba es un país de blancos! (Martínez Furé en entrevista, Alfonso, *Dinámicas...*, 191).³

3 El propio Martínez Furé reaccionó ofreciendo resistencia, hasta donde le fue posible: “Yo recuerdo que cuando empezamos a dejarnos los *espendrún*, ya nos decían que queríamos imponer el poder negro, la negritud, de todo [...] Se fue creando un estado de opinión... Nancy Morejón y yo fuimos los primeros que nos dejamos *espendrún* en Cuba y nunca nos lo hemos quitado” (Martínez Furé, en Alfonso, *Dinámicas...*, 190).

El silencio que tanto había preocupado a Carbonell en 1961 era desplazado por posiciones que devaluaban la riqueza cultural y religiosa del acervo afrocubano.

Por otra parte, la campaña antirracista que celebraba la integración de los afrocubanos a la vida pública nacional comenzaba a perder visibilidad, sin que necesariamente el racismo hubiera sido erradicado del todo del imaginario nacional (De la Fuente, 383). Señala De la Fuente que desde 1959 hasta 1962, hubo una campaña gubernamental que celebró con marcado auge la integración de los afrocubanos a la vida pública nacional. Conjuntamente, el gobierno revolucionario establecía que no combatiría el racismo mediante la implantación de leyes, sino a través de la educación de la población.⁴ Estas campañas, como explica De la Fuente, se enfrentan a un pensamiento retrógrado, el cual aceptaba el cambio revolucionario pero no necesariamente un viraje radical en cuanto a las concepciones raciales.

A los cubanos negros, por otra parte, se les pedía paciencia para esperar por la transformación de la mentalidad racista en la población blanca (De la Fuente, 366). No obstante, en enero de 1960 se aprobó la Ley Orgánica del Ministerio del Trabajo, que estipuló, a contrapelo de la decisión original de no establecer leyes antirracistas, que todos los contratos laborales se procesarían a través de dicho ministerio (376). De esta forma se aseguraba a los afrocubanos el acceso a áreas de trabajo previamente reservadas para los blancos. Se promovió también la accesibilidad de aquéllos a zonas recreativas, como parques, playas, y a al campo educacional.

A partir de 1962 se produce un declive en la campaña antirracial y comienza a celebrarse un aparente éxito en la erradicación del racismo (382). Se suponía que aquello que quedaba de racismo “desaparecería”

4 Conocedor de las tendencias racistas imperantes en el imaginario colectivo, Fidel Castro manifestó su decisión de no imponer un estilo antirracista a la fuerza: “yo no le dije a nadie aquí que nosotros íbamos a abrir los clubes exclusivos para que fueran allí a bailar o a pasear los negros. La gente baila con el que quiera y pasea con el que quiera. Y se reúne con el que quiera” (Castro, citado por De la Fuente, 365).

con el paso del tiempo. Dentro de esta visión idílica no cabía tampoco la perpetuación de estructuras autónomas como prensa y clubes afrocubanos (384). Ambas instancias representaban al parecer la posibilidad de consolidación del poder negro autónomo, y el abordaje del tema racial desde una perspectiva que, si bien no tenía que estar necesariamente en oposición a las tendencias revolucionarias, tampoco contribuían a la consolidación de una ideología cuyas prioridades eran, no la demarcación y fractura de la sociedad en grupos étnico-raciales, sino la celebración de la igualdad.

Por otra parte, las religiones afrocubanas eran aceptadas –aunque con cierta dificultad– en cuanto a su componente folclórico, y no en su aspecto ritualístico-litúrgico. Se fundaron instituciones como el Departamento de Folclore del Teatro Nacional de Cuba, dirigido por el compositor y musicólogo Argeliers León, quien fungió también como director del Instituto Nacional de Etnología y Folclore y de su revista, *Etnología y Folclore*. El puentista Rogelio Martínez Furé estaría al frente del Conjunto Folclórico Nacional (396-397). Pero como explica De la Fuente, abundaron las referencias peyorativas con respecto al componente religioso de estas manifestaciones. Ya en 1968 se había consolidado un pensamiento celebrador de la igualdad racial, pero incapaz, como demuestra esta cita tomada de *El Militante Comunista*, de valorar lo religioso en lo afrocubano:

La santería es una mezcla grosera de elementos mitológicos de ciertas religiones africanas [...] Se precian de supuestos conocimientos acerca de las virtudes de las plantas, el cual es más primitivo que por ejemplo, el que poseían los alquimistas medievales [...] Una religión es primitiva cuando no ha llegado ni siquiera a elaborar abstracciones. A nosotros nos revuelve el estómago; mas para una mentalidad primitiva tiene lógica [autor anónimo citado por De la Fuente].

El silencio que tanto había preocupado a Carbonell en 1961 era desplazado por el daltonismo militante de aquellos que, adjudicándose el título de revolucionarios verdaderos, ensayaban un ventrilocuismo tenaz.

¿Cómo afectaría este complejo entramado discursivo a los autores negros publicados por El Puente? Rogelio Martínez Furé comenta al respecto:

Si todavía hay grandes tensiones, ¡imagínate en la década del 60! Y llega un momento donde comienza el movimiento de reivindicación de las minorías que no controlaban el poder, entonces cada vez que tú hablabas que había que incluir historias de África o de afroamericanos te decían que tú querías destruir la unidad del pueblo cubano, que tú querías destruir la cultura blanca, el discurso histórico que es el mismo en todo momento de crisis. Un discurso sovietizante donde las nacionalidades no tenían un papel fundamental, y la caída del cambio socialista demostró que sí es importante tomar en cuenta los factores, no solo étnicos sino raciales (Martínez Furé en entrevista, Alfonso, *Dinámicas...*, 195).

Y añade más adelante, refiriéndose a los procesos de perpetuación del racismo dentro de los nuevos parámetros revolucionarios:

Y entonces por supuesto, surgen estos pequeño-burgueses, liberales, paternalistas, provincianos, muchos de ellos con una mentalidad de –antes del 59 se decía y todavía se sigue diciendo– “blanquitos”; que es: liberal, pequeño burgués, paternalista, que piensan que todo lo europeo es lo fundamental, que uno debe europeizarse y dejar de ser para convertirse en un epígono (192).

El propio Martínez Furé es un perfecto ejemplo de las paradojas que empezaban a tomar vida en estos años. En su prólogo a *Poesía yoruba*, por ejemplo, pone singular énfasis en el rescate de la cultura afrocu-

ba, como una forma de “hallar soluciones a muchos *conflictos de índole cultural*” (Martínez Furé, 13; énfasis mío). Hay desde aquí un llamado de atención hacia “la actitud prejuiciosa de muchos” que “ha querido negarles facultades creativas” a los pueblos africanos que nos conformaron (13). La expresión ‘conflictos culturales’ es aquí un eufemismo que alude a actitudes y mentalidades racistas que se resistían a ser desterradas del nuevo orden.

Su referencia al tema desde el presente, así lo corrobora:

Mira, esto lo he dicho y lo sigo diciendo. La cultura cubana siempre ha sido profundamente racista. El que no tiene que morir es porque no es negro. Desde la época colonial el pensamiento que ha marcado las estructuras de pensamiento de nuestra cultura ha sido racista, eurocéntrica. Y ha pesar de todos los intentos, están muy arraigadas. Los chistes, el imaginario; los negros no aparecemos en la televisión, no existimos. Tú lo puedes ver en los anuncios del Día de las Madres, las mamás negras no son madres. Es un reflejo de la sociedad nuestra. Esa temática se ha discutido en congresos de escritores, en todas partes. Si todavía hay grandes tensiones, ¡imagínate en la década del sesenta! Y llega un momento donde comienza el movimiento de reivindicación de las minorías que no controlaban el poder, entonces cada vez que tú hablabas, que había que incluir historias de África o de afroamericanos te decían que tú querías destruir la unidad del pueblo cubano, que tú querías destruir la cultura blanca, el discurso histórico que es el mismo en todo momento de crisis. Un discurso soviético donde las nacionalidades no tenían un papel fundamental, y la caída del cambio socialista demostró que sí es importante tomar en cuenta los factores, no solo étnicos sino raciales. Aunque parezca mentira, son construcciones culturales pero sí funcionan con verdad objetiva, porque determinan el papel de las potencialidades o posibilidades que tú tienes dentro de la estructura social dada (Martínez Furé en entrevista, Alfonso, *Dinámicas...*, 191-192).

Sobre el carácter de su selección, aclara que escoge “los poemas yorubas tradicionales por ser la cultura que mayor influencia ha tenido en Cuba, a través de la religión llamada santería” (15). Con optimismo expresa que “[y]a están lejanos los tiempos en que los criollos, desligados de sus raíces, pretendían hallar sus antecedentes en los aborígenes cubanos” (13). Sin embargo, reconoce que el tema afrocubano continúa adoleciendo de gran desconocimiento por parte de la mayoría, porque “[l]a esclavitud dejó toda una estela de prejuicios, haciendo que siempre se mirase hacia el África como la tierra sin historia ni valores”:

Y si bien se acepta como premisa la africanía de nuestra música, no se está del todo *consciente* de la huella que nuestros esclavos han dejado en nuestras costumbres, creencias, comidas, filosofía... y lo que es peor, el pueblo todavía ignora: la existencia de cumbres del arte universal como son los bronces de Ifé y Benin, las tallas Senúfo o los marfiles Guarega, las hazañas del Congo Musa, o aun, que hay poesía en África (Martínez Furé, *Poesía yoruba*, 13; énfasis del autor).⁵

Poesía yoruba contribuyó a desechar las recreaciones pintoresquistas del negro arraigadas en el imaginario republicano, como fueron el teatro bufo y las estilizaciones complacientes del vanguardismo de los años veinte y treinta. Hacia estas actitudes mantuvieron los poetas de El Puente una actitud de crítica y autocrítica. Martínez Furé insertaba el

5 Es importante señalar que al menos cuatro importantes eventos (tres obras de teatro y un festival) tuvieron lugar entre 1960 y 1961, con el objetivo de difundir y legitimar el imaginario afrocubano. Las puestas y el festival se llevaron a cabo en la Sala Cobarruvas del Teatro Nacional, bajo la coordinación de Argeliers León (director del Instituto de Etnología y Folclore), y auspiciado por el Consejo Nacional de Cultura, el Ministerio de Educación, y el Teatro Nacional. Es decir, que se contó con el apoyo oficial, lo cual habla de la complejidad de las dinámicas que aquí describimos. Las obras fueron: *Bembé*, con libreto de Tomás Rodríguez y coordinación de Argeliers León (estreno, 5 de mayo de 1960); *Abakuá*, con coordinación de Argeliers León (estreno, 12 de agosto de 1960); y *Fiesta de Congos Reales*, coordinada por Rogelio Martínez Furé y Argeliers León (estreno, 18 de noviembre de 1961). El Festival de Folclore tuvo lugar el 20 de enero de 1961 en el Nacional, igualmente bajo la dirección de León.

tema racial en registros más sutiles, dentro de la búsqueda existencial de una africanidad ignorada y silenciada, afirmando por eso en su prólogo: “Esperando romper el fuego en esta materia, es que publico este conjunto de poemas Yorubas” (15).

Y se trató en efecto de un verdadero rompimiento de fuego. El impulso del etnólogo se vería desafiado por el peso de la cultura “pequeño-burguesa” –expresión que él mismo usa (Martínez Furé en entrevista, Alfonso, *Dinámicas...*, 192)– que, si bien no seguía discriminando a los afrocubanos por su raza, reaccionaba vigorosamente en contra de la ponderación plena de su cultura. Para ciertos “revolucionarios” que arrastraban el lastre de un pensamiento racista la dignificación del negro parece haber presentado el riesgo de 1) propiciar la formación de una zona racial autónoma de confrontación; y 2) perpetuar una epistemología religiosa que no se avenía con el materialismo revolucionario de los tiempos (De la Fuente, 414, 399). El fuerte componente litúrgico de la santería, del Palo Mayombe o de las prácticas de la secta Abakuá, por ejemplo, nada tenía en común con el ateísmo fundacional del discurso marxista, eje ideológico de la Revolución, la vez que creaban zonas étnico-sociales de marcada diferencia.⁶

6 Comenta el puentista Eugenio Hernández Espinosa sobre estos temas: “Uno no puede negar la historia. De una manera activa o pasiva pero siempre se es partícipe de la historia. Nosotros sabíamos lo que era todo el pensamiento reaccionario de la conspiración de la Escalera 1844. Antes, 1812, también con la conspiración de Aponte. El negro siempre se vio, por los intereses de la metrópoli, como un peligro, lo utilizó siempre. La experiencia de Haití no podía repetirse en Latinoamérica ni en el Caribe. No podía. Estoy pensando en voz alta, y es un pensamiento muy particular. En sentido genérico, nosotros fuimos los esclavos. Y en la manigua, el esclavo llegó a dirigir al amo. Cuando viene la República, el amo asume otra vez el poder, y el negro pasa a ser doméstico. Ahora, imagínate ese pensamiento, ese pensamiento de tú acostumbrarte a que desde que abres los ojos, ves a la manejadora y al hijo de la manejadora con mucho esfuerzo tratando de ir a la universidad, y algunos lo lograban y otros no. Cuando viene la Revolución, trata de romper o rompe con esas estructuras físicas. Ahora, ¿cómo se pueden romper las estructuras mentales? ¿Cómo el miedo ese ancestral no va a aflorar de una forma u otra? ¿Cómo tú puedes pensar que el blanco no tenga un miedo recóndito con relación a perder su presencia, por la presencia del negro? (Hernández Espinosa, en entrevista, Alfonso, 2007).

Ecos de tales paradigmas de intolerancia pueden percibirse en la recepción que hubo hacia ciertos libros publicados bajo el sello de El Puente. Sin embargo, se trató de un proceso a todas luces más complejo. Las generaciones intelectuales precedentes a El Puente estaban conformadas por sectores mayoritariamente blancos, con referentes en el pensamiento y la cultura europea. Ya la revista de *Avance* y el movimiento vanguardista cubano habían contribuido significativamente a la consolidación de un ethos afrocubano y a su inserción y aceptación dentro del imaginario cultural cubano. Pero muchos de aquellos intelectuales eran cubanos blancos de clase media, cuyo interés fundamental no era necesariamente el rescate de asuntos vinculados a las periferias. Orígenes, por ejemplo, si bien había asumido un cierto interés por lo autóctono-nacional, lo hacía con un notable acento europeo.⁷ La generación de los años cincuenta tampoco escapó a esta influencia.

Los escritores de El Puente, por el contrario, cuya obra es contemporánea al nacimiento de la Revolución cubana, se vuelven con singular ímpetu hacia un repertorio de temas más propios. Con el surgimiento de las Ediciones se consolidan por primera vez las ansias generacionales de refundar y de cuestionar ciertos referentes culturales por parte de un número más visible de actantes de esa alteridad. Aún más importante es el hecho de que escritores negros de sectores marginados se hayan sentido incluidos y publicados por una editorial, fomentando, como es de imaginar, cierto sentido de reafirmación étnico-cultural.

El Puente se funda justo en 1961, momento en que la propuesta antirracial es parte explícita de la agenda revolucionaria. Al menos cincuenta por ciento de los escritores publicados por las Ediciones eran afrocubanos, provenientes en su mayoría de sectores marginados. Expresa José Mario, director de las Ediciones, en entrevista concedida a García Ramos, miembro del consejo editorial de El Puente:

7 En "Raza...", Zurbano se refiere al hecho de que Cintio Vitier y Gastón Baquero se mostraron críticos acerca del regodeo antillano de Virgilio Piñera en *La isla en peso*, el cual consideran ajeno al espíritu cubano nacional (Zurbano, 119).

Eso llamó mucho la atención a Nicolás Guillén. Se fijó que en *El Puente* había muchos escritores negros, como Nancy Morejón, Ana Justina Cabrera, Gerardo Fullea León, Eugenio Hernández, Georgina Herrera, Rogelio Martínez Furé, Pedro Pérez-Sarduy y otros. Yo creo que eso ocurrió un poco por casualidad. Nos reuníamos en la *Biblioteca Nacional*, y detrás de ese edificio tú te acuerdas de que estaban algunos de los barrios más pobres; mucha gente que iba a esas reuniones venía de los “solares”, tenía muy pocos recursos económicos. Eran barrios en que había muchos negros. Ana Justina y Eugenio vivían por allí muy cerca, detrás de la Biblioteca. Pero era gente que escribía mucho y que no podía publicar en los órganos o instituciones que existían. El único que había podido hacerlo en *Lunes* era Fullea León; una vez le habían publicado una obrita corta, pero él había quedado inconforme, no se sentía identificado con esa gente (García Ramos, “Ese deseo de permanecer en libertad”).

El hecho de que la Biblioteca Nacional estaba situada cerca de barrios marginales hizo que artistas e intelectuales negros que vivían en estas zonas convergieran en las reuniones del Seminario de Dramaturgia, el cual fue un punto de encuentro para algunos de los futuros miembros de *El Puente*. Había también, según testimonios varios, gran fuerza aglutinadora de la figura de José Mario (Martínez Furé, Fullea León, García Ramos, entrevistas varias, Alfonso, *Dinámicas*), quien, a cargo de una editorial, no vaciló en publicar el trabajo de jóvenes desconocidos, homosexuales en algunos casos y/o con curiosidad por el imaginario mágico-religioso afrocubano, entre otros temas.

TEXTOS DE TEMÁTICA AFROCUBANA

Se impone pues un análisis en detalle de la producción del corpus literario que de alguna u otra forma establece puntos de contacto con lo afrocubano, en el caso de las Ediciones. Esto permitirá a su vez examinar algunas narrativas que, desde el presente, han dado pie a recreacio-

nes no del todo exactas de tales dinámicas. Finalmente, analizar el fenómeno racial en su intersección con el debate estético (experimentación vs. compromiso), ayudará a definir mejor su lugar dentro del canon.

Santa Camila de La Habana Vieja, de José Ramón Brene,⁸ estrenada en 1962 bajo la dirección de Adolfo de Luis y publicada por Ediciones El Puente en 1963, inaugura este grupo de textos centrados en esta curiosidad por lo afrocubano mítico-religioso, en este caso, en intersección con el hecho revolucionario.⁹ La puesta fue reseñada por Calvert Casey en *La Gaceta* de julio de 1962. Objetivo y detallado, el crítico analiza los defectos y aciertos de la obra y de la puesta en escena. Comenta sobre el manejo de los diálogos por Brene:

Como Saumell, Brene realiza una aprensión directa de la realidad por medio del diálogo del pueblo, en un *tour de force* paralelo al de Saumell. Por eso la decepción es tan aguda cuando Brene, a diferencia de Saumell no persiste, para resolver su obra en el diálogo que tan bien supo emplear para plantearla, y hace una transición desafortunada al diálogo discursivo. Inmediatamente los personajes y la situación pierden realidad (Casey, 17).

8 Brene procede de los Seminarios de Dramaturgia en los cuales había coincidido con José Mario, que estaría al frente de las Ediciones. Un artículo de *Cuba Literaria* resume la trayectoria del dramaturgo: “Tras su regreso a Cuba en 1959 ingresó en el Seminario de Dramaturgia del CNC, donde escribió su primera pieza, *La peste viene de al lado*, antes de graduarse en 1962. Ya desde el año anterior trabajaba como asesor de dramaturgia en las Brigadas Covarrubias. En 1962 se produjo el estreno de *Santa Camila de La Habana Vieja*, a cargo del grupo Milanés y con la dirección de Adolfo de Luis. La repercusión y el éxito obtenido por esta obra la han convertido en un clásico exponente de la dramaturgia del periodo revolucionario. Son numerosas las reposiciones que se han hecho de ella y ha sido representada en el extranjero y llevada también a la televisión” (“José Brene”, *Cuba*).

9 No sólo se estrenó *Santa Camila* de Brene, sino otras piezas suyas no publicadas por El Puente como *Pasado a la criolla* y *La muerte de un perro*, ambas en 1962. *Pasado a la criolla* fue estrenada por el Grupo Teatro Estudio en coproducción con el Conjunto Dramático Nacional, bajo la dirección de Roberto Blanco y con música de Marta Valdés, promotora del movimiento filin como ya hemos mencionado. Durante los años siguientes Brene continuó estrenando obras como *La viuda triste* (1963), *La fiebre negra* (1964), *Romeo y su prieta* (1964), *Chismes de carnaval* (1966) y *El corsario y la abadesa* (1967), con la que obtuvo mención en el concurso UNEAC, 1967.

En cuanto a los logros, expresa: “Aunque con engañosa modestia el autor llama a su obra “sainete de solar”, lo que se ha propuesto es un corte profundo en el conflicto que en este mismo instante está ocurriendo entre lo nuevo y lo tradicional” (17).

Respecto al tema del compromiso, comenta:

Brene, autor comprometido, con una percepción muy aguda del conflicto entre tradición y formas nuevas que se debate en Cuba, toma partido a favor de lo nuevo. Pero se guarda muy bien de incurrir en la propaganda. Hace que el tema de la Revolución penetre en la obra de modo gradual. Primero es algo que sus personajes oyen de lejos, después lo invade todo. Aunque sus personajes son figuras de todos los días que utilizan un lenguaje popular de frases y chistes conocidos, no hablan un lenguaje hecho [...] Lo que lleva a la escena es el debate de una nación mediante personajes reales, no un discurso político. Deja intactas las creencias de la santera porque sabe que morirá con ellas. Es demasiado hábil para pretender que Camila se transforme. Sabe que el sexo en un estado casi primitivo es lo que une a los dos amantes, y lo que acaba por eliminar a Leonor (18).

El comentario de Casey sobre la habilidad de Brene de recrear el mensaje político con un lenguaje antipropagandístico es crucial. Contrasta con las tendencias críticas que fustigaron la obra de *El Puente* por su presunta falta de compromiso político (léase, Jesús Díaz y Rodríguez Rivera), dejando al descubierto las falsas pistas sobre las cuales comienza a informarse el canon revolucionario cubano, y sugiriendo, a contrapelo de tal visión reduccionista, que compromiso y panfletarismo no son sinónimos. Ubica por demás, el debate sobre lo afro cubano dentro del debate estético del compromiso.

El mundo de Camila gira alrededor de su marido, Níco, y de la santería. La pareja se ve abocada a una nueva era representada por el triunfo revolucionario. Si bien Níco opta progresivamente por la Revo-

lución, Camila se ve en la encrucijada de deshacerse de sus santos o adherirse al proceso de cambio. En una ocasión va a ver a su madrina para pedirle consejo, pues piensa que Ñico se está comportando fríamente con ella:

Camila: Estoy segura, segurísima de que no hay otra mujer. La culpa de todo la tiene la Revolución y los libros.

Madrina: (Muy asombrada). ¿La Revolución y los libros?

Camila: Sí. Ahora se pasa leyendo esos libros de Revolución [...] ¿Y sabes una cosa? Ya no usa el collar ni va a los toques. Algunas veces pienso que ya no cree en los santos [...] ¡Qué rabia le tengo a la Revolución y a esos libros! Por culpa de ellos estoy abandonada y sufro! (Brene, 28).

La Revolución llega a ocupar el espacio de la “otra mujer”, sustituyendo el imaginario mítico-religioso de Ñico. Pero la “infidelidad” en este caso, es más intangible y mucho más difícil de eliminar: “Camila: Es que sufro mucho por lo de Ñico, madrina. Si fuera una mujer la que lo tuviera “embilongao”, la pudiera odiar, echarle daño, matarla: pero es la Revolución, que no se ve” (28). El consejo de la madrina es contundente: “¿Por qué no te unes a ella? Así Ñico no se alejará de ti” (28).

Camila comprende que su única salida es “unirse a ella”, a la Revolución, por eso hacia el final evoluciona hacia una posición de adherencia. Pero aunque el texto pondere a la Revolución frente al mundo de la religiosidad afrocubana, a través de la incorporación final de Camila al proceso, deja también entrever lo problemático de este acto, y las complejas intersecciones entre compromiso político, religiosidad y afrocubanidad.

Otro de los autores que desde El Puente aborda el tema de lo afro-cubano es José Milián, en *Mamico Omi Omo*, obra que no llegó a ser representada.¹⁰ Apunta Rine Leal sobre la estética de Milián:

En la obra de Milián se entremezclan por igual, lo grotesco, la crueldad, el absurdo, la farsa, el humor, los aspectos bufonescos; la parodia, pero por encima de todo, el análisis despiadado de las relaciones humanas y familiares. Es más, me permitiría afirmar, que por encima de la exuberante fantasía creadora de Milián, subyace este análisis terrible, crítico, de la familia, de las relaciones familiares y de los grandes mitos con sus rituales de familia (Milián, *Otra vez Milián*, 5).

No es casual, entonces, que este autor haya encontrado en Ediciones El Puente el espacio propicio para la publicación de *Mamico*. Más allá del gesto laudatorio y épico desplegado por otras estéticas del momento, Milián y los de El Puente centran su hacer en la indagación y el cuestionamiento de valores tradicionales, aun en un momento en que se impone el *leitmotiv* revolucionario, a ratos, como único asunto de importancia.

Mamico nace como ejercicio de clase del Seminario de Dramaturgia del Teatro Nacional. Comenta el autor sobre el texto:

10 Sí se representó, en cambio, *La reina de Bachiche*, estrenada en 1968 por el Conjunto Dramático de Oriente, bajo la dirección de Miguel Lucero, un año después de haber obtenido Mención en la edición del Concurso Casa de las Américas correspondiente a 1967. También iba a ser estrenada por el grupo de teatro La rueda, bajo la dirección de Bertha Martínez. Milián considera esta obra como estrenada por este grupo, ya que aunque nunca llegaron a la puesta en escena, contó con la dirección de Bertha Martínez y con ensayos realizados en la actual sede del Teatro Lírico Nacional, en los cuales se permitía la asistencia del público. Comparte Milián su cuestionamiento a Bertha: “Tú nunca mencionas *La reina del Bachiche* como puesta, pero tenías público ahí y los que la vieron estaban fascinados. ¿Por qué no consideras aquella experiencia como una puesta?” (Milián, *Otra vez*, 28). Respecto a las otras obras publicadas por Milián en este periodo y llevadas a escena fueron: *Otra vez Jehová con el cuento de Sodoma*, estrenada en 1967, y *Vade retro*, estrenada el mismo año por el Conjunto Dramático de Camagüey, y dirigida por Pedro Castro.

Al analizar el tema como debe ser, te digo que cuando estaba en el Seminario, en 1964, salió mi primer libro con tres obritas que eran ejercicios de clases en los cuales estaban presentes todas las técnicas y procedimientos que aprendíamos en las clases. Se trató de *Mamico Omi Omo* (1965). El editor también publicó a otros compañeros. Ninguno de nosotros tenía una obra terminada. Ese primer libro ha sido para mí como una pesadilla. *Vade retro* (1961), que es del mismo año, no la publiqué, porque el editor se la guardó para un proyecto que tenía en mente dedicado a la *Novísima Dramaturgia del Teatro Cubano*. Ese libro nunca salió, por lo que sobrevivió de esa época *Mamico Omi Omo*¹¹ (Milián, *Mamico Omi Omo*, 15).

Es decir, que se trataba de un texto de prueba en el que el autor ponía en juego los conocimientos adquiridos en el Seminario. No obstante, para ser su primera obra publicada, es un trabajo coherente y profundo que aborda con gran sensibilidad el imaginario de la religiosidad afro-cubana y el tema de la familia.

Y es que para Milián y otros dramaturgos de los sesenta, uno de los principales objetivos era dinamitar tendencias realistas y naturalistas del teatro prerrevolucionario (31). Es en este aspecto que considero crucial la publicación de Milián por Ediciones El Puente. Al estar vinculado al Seminario de Dramaturgia y compartir con algunos autores de este grupo un gusto por la ruptura y la innovación estéticas, encontraría acaso en las Ediciones el respaldo para la publicación de una obra que pasaría desapercibida (en el mejor de los casos) para otras editoriales.¹² Sobre esto, comenta Milián:

11 Se refiere a la mencionada *Novísima de Teatro*, preparada por Eugenio Hernández Espinosa y Gerardo Fullea León, bajo el sello de las Ediciones El Puente, la cual, como se ha especificado, nunca llegó a salir a la luz.

12 A esto hay que sumarle el hecho de las consabidas dificultades relacionadas con las publicaciones y las puestas en escena en este momento, así como la temprana edad de este autor que comienza a escribir precozmente, siendo Milián, junto con Nicolás Dorr, los más jóvenes dentro de su generación. Comenta al respecto Milián: “El mejor ejemplo en este sentido es lo sucedió con *Vade retro*. La escribo a los quince años. Lo normal hubiera sido que la estrenara entre los dieciséis o los veinte, pero

Pero en aquellos momentos estábamos enfrascados en hacer un teatro nacional, y eso se tradujo con frecuencia en poner dos sillas de mimbre, los medio puntos, las persianitas [...] Algunos de nosotros, los más jóvenes autores, planteábamos una alternativa a esas imágenes, queríamos romper con aquellos esquemas del teatro cubano y nos preguntábamos ¿por qué no hacer teatro enfocado hacia el circo, como en *Vade retro* o *Recuerdos de Tulipa*, o hacia los marginados, como en *La pequeña defensa de los enterradores*; por qué no presentar un enano en la escena? Eran elementos que ahora ya no nos asombran, pero en los años sesenta eran escandalosos (Milián, *Otra vez Milián*, 30).

La historia de *Mamico* gira en torno a dos ancianos negros, Mamico y Mercedes, quienes han perdido a un hijo y crían a Brunito, hijo de Margot. La madre lo entrega a la anciana pareja para que se los cuide por un tiempo, pues ésta tiene tres hijos más y carece de condiciones económicas para mantenerlo. Estos son los personajes centrales. Sin embargo, la obra adquiere un carácter animista al incorporar elementos naturales y divinos como personajes guías de los hechos. El jagüey es el árbol sagrado al que Mercedes acude a consultar sobre el destino. La Doble es la doble de Mercedes, quien le dicta lo que debe hacer cuando Margot, la madre, viene a recoger definitivamente a Brunito. Elegguá, Oyá, la Ikú (muerte), son invocados e imbricados en la trama, adquiriendo vital importancia en el desenvolvimiento de los acontecimientos, pues de ellos recibe Mercedes (a través de la Doble) la sugerencia de envenenar a Brunito antes que dárselo a su madre, Margot.

no sucedió así. Nadie quería estrenar la obra y empieza a rodar por todos los lugares a que yo la pudiera llevar, con la timidez de decirme que yo no era nadie y sabiendo que a nadie le interesaba montar una obra tan compleja y extraña para aquel momento difícil de la década del sesenta para la escena cubana. Empiezo a ‘girar’ con el texto en la mano. Estorino era el asesor de Teatro Estudio y se la pasó a Antón Arrufat, ese la metió en una gaveta y la gaveta la cogió un bailarín... la obra fue a parar a Camagüey, donde yo no conocía a nadie. Mira tú las vueltas que da la vida” (Milián, *Otra vez*, 16).

Mamico y Mercedes parecen ser parte de un paisaje del cual no pueden escapar, pues mantienen una relación directa con el jagüey, árbol sagrado representativo de Elegguá y los demás elementos naturales que los rodean. Cuando Mercedes dice que morirán un día, y abandonarán el lugar, responde Mamico: “Pero no se acabará. Vendremos flotando a cuidarlo todo... las paredes de la casa... el jagüey sagrado de Elegguá... aquellas matas de coco... las palmas y el camino hasta la tumba” (Milián, 12). A lo que Mercedes añade: “¡Dios nos proteja!... no podríamos vivir fuera de este lugar” (Milián, *Mamico*, 12).

Las representaciones ritualísticas abundan en *Mamico*, lo cual, considerando la reticencia del nuevo *establishment* a considerar lo litúrgico afrocubano como aceptable, puede haber causado reacciones negativas a esta obra. En una ocasión, Mercedes consulta al jagüey para saber qué debe hacer con Brunito:

Mercedes: Elegguá aké boro aké boyé, torí torú la yá fi yoruare [...] Es un pollo muerto... n-egro... lavé bien su pico y sus patas. Alé alé cupaché agó meco... Te sentiré venir, cuando caigan las hojas... (*Tose*) como dice Mamico... Esta es la sangre regando su tronco... así te lo prometí... No quiero olor a muerto ni manchas de sangre (*Tose*)... quiero pedirte algo... Hoy es martes... y bien de noche... Te suplico que llegues... En este árbol has concentrado tu poder... ¡ilegal!... quiero pedirte algo... (*Se levanta para recoger la sangre del pollo muerto*). Eleggua aké boro aké boyé, torí torú la yé fi yoruare (32).

La progresión dramática se articula en torno a un sofisticado tratamiento del tema racial. Mercedes expresa su felicidad al tener un hijo blanco, aunque sea adoptivo. Acaso sea esto lo que la haga aferrarse a Brunito hasta llegar a envenenarlo antes que devolverlo a su madre. De esta forma, los imaginarios del mundo afrocubano y blanco se presentan como dicotómicos; se venera al blanco para después aniquilarlo. El nivel de racismo es tan prominente que genera este autorracismo en los

ancianos. El hombre-niño blanco se vuelve el centro alrededor del cual giran las decisiones y los consensos, mientras Elegguá, el orisha afrocubano, se eleva a la condición de oráculo. Aparentemente se presenta el mundo del blanco como superior, mas subyace tras ello un nivel de ironía dramática, puesto que la eliminación del hombre-niño blanco (Brunito), como desenlace de incontenible fuerza dramática, expone su vulnerabilidad.

El tema afrocubano es abordado en muchos textos poéticos y teatrales de *El Puente*, ya no sólo desde lo étnico-religioso sino explícitamente su intersección con aspectos políticos, a saber, el impacto de la Revolución en la vida de los afrocubanos (aunque ambos temas no son excluyentes, como el caso de *Santa Camila* muestra). En este sentido, varios textos de afrocubanos (pero no sólo de este grupo) comparten una explícita adhesión a la causa revolucionaria, participando incluso de un explícito lenguaje de compromiso, a contrapelo de lo que argüían los caimanes indiscriminadamente sobre *El Puente*.

Por ejemplo, la denuncia a la discriminación racial durante la etapa prerrevolucionaria está presente en *Poemas en Santiago*, de Joaquín Santana, donde el sujeto lírico hace resaltar en el paisaje santiaguero a las “mujeres negras” (Santana, 29) del poema “Calle enramada abajo”, y a los “negros tristes, / con sus hijos hurtados a la luz” (39). “Me parece que sufres”, dirá el sujeto lírico al “pobre negro Neno sobre el caballo nuevo”, en “A Neno, triste corneta china de Los Hoyos” (40). Por su parte, Silvia Barros alude en *27 pulgadas de vacío* al sufrimiento de los afrocubanos en la zafra. Los primeros versos establecen aparentes resonancias con representaciones pintoresquistas del negro:

Los negritos
 Cual pájaros del cielo
 Comen frutas
 Solo frutas
 Y son polvo.

Y son piedras de camino
Diez o doce (Barros, s/p).

Hacia el final de la estrofa, la ironía del sujeto lírico, contrasta con el de los versos anteriores al expresar, en tono cortantes el pintoresquismo melodramático “[s]u padre no está en el corte, / ni en los hornos. / No está vivo”.

El poemario *El orden presentido* (1962), de Manuel Granados, ejemplifica la interesante dimensión renovadora en que convergen el referente social en su aspecto anticlasista y el tema de lo afrocubano en versos como “Bienaventurados los negros / que reclaman su humanidad/ los guajiros que cercenan latifundios” (Granados, 45). Ambos grupos antes vilipendiados, afrocubanos y campesinos, se acogen a este credo igualador que por primera vez los reivindica con singular vehemencia. A esto sigue un corolario contundente: “Bienaventurados seáis por siempre, / que de vuestras manos toscas, / de vuestros estómagos estrechos, / de vuestra génesis / es el mundo socialista” (45).

Otros poemas son una dolorosa autoreflexión sobre la onerosa segregación de la Cuba prerrevolucionaria, como “Desde atrás”, homenaje al dirigente sindical afrocubano Jesús Menéndez, asesinado a traición por el capitán Joaquín Casillas. Expresa el sujeto lírico con sarcasmo: “¡Pobre del negro! / ¿Acaso no sabe que existen las tiendas por departamentos?” (51). Pero al lamento contrapone el regocijo, pues la “agonía del negro / tejida sobre un tambor” termina con la llegada de un orden en que el poeta va “formando [su] mundo, / ¡El nuevo mundo!” (35-37).

El “orden presentido” es pues, para este sujeto lírico negro, un esperado orden de justicia social propiciado por la Revolución, el cual se hace manifiesto con una “dulce sensación de futuro adivinado” (29). Dentro de la presente dislocación temporal causada por la irrupción repentina de ese añorado y adivinado futuro, el pasado es también visto desde otra óptica. El mes del triunfo revolucionario que da título a un

poema, “enero”, mes “que siempre era triste, / entonces fue claro, / fue tibio como un soplo de luz / para el invierno mío”, pues llega con “aceras que no están prohibidas” (23, 25). La Isla, nuevo sujeto histórico que ha logrado “crecer” sin olvidar a sus muertos, protagoniza este reajuste de tiempos: “¡Oh isla! / Isla / que te naces en dos ríos, / que te creces en este orden presentido, / que te surges airosa / tomada de la mano de tus muertos” (29). La Revolución proclamaba la eliminación de las barreras raciales con el establecimiento de un nuevo orden que, de tan ausente, se presentía con anhelo, de ahí la producción de textos como éstos.

Georgina Herrera, sirvienta doméstica negra en la Cuba prerrevolucionaria, reconocida hoy como una de las poetisas cubanas vivas más importantes, publica su primer poemario en *El Puente* (GH; 1962). Estos versos no aluden directamente a lo racial, pero son un indicador de las preocupaciones de una mujer sirvienta negra, al enfrentar un pasado de dolor y discriminación:

Siempre imaginaba que el domingo
 tenía algo grande contra mí;
 aunque
 nunca pensé que fuera esto
 denso, afilado,
 desesperadamente horrible,
 abierto
 que persiste y estalla donde sé.
 Yo siempre había pensado despertarme
 El día marcado, pero
 no a la hora;
 así fue. Cuando
 ya ni el mantel será sobre la mesa
 y recogidas están todas las camas
 la tierra limpia y danzando el sol (Georgina Herrera, s/p).

Como el hablante de *El orden presentido*, de Manolo Granados, el sujeto lírico femenino negro de *GH* se duele en la recordación de su pasado (“imaginaba que el domingo tenía algo grande contra mí”), pero avizora un nuevo orden (presentido) de justicia social, en el cual ya no tendrá quizás que ser la criada negra de una familia blanca, “cuando ya ni el mantel será sobre la mesa / y recogidas estén todas las camas” (s/p).

Al inicio de este capítulo ponderamos la idea de que en el primer quinquenio posrevolucionario no se haría quizá lo suficiente por eliminar un enrarecido ambiente en el cual se damnificaban los procesos de afirmación plena del afrocubano, a la par que se legitimaban. Pero si bien es cierto que se sabotaba (hasta cierto punto) una exploración plena de la afrocubanidad –ya no sólo en sus aspectos folclóricos sino sobre todo religiosos–, retardando paradójicamente la posibilidad de una total reivindicación para los afrocubanos, se aseguraban por otra parte niveles inéditos de igualdad para este grupo. Más que verlos como “separatistas” o en oposición a la agenda revolucionaria, propongo considerar que es esta corriente dentro de El Puente, la que participaba de una actitud de compromiso y afirmación más explícitos, frente a otro grupo de puenteístas quizás menos directamente “comprometidos”, dado el tono intimista y reflexivo de sus textos.

Es dudoso, por tanto, que el tema racial haya sido el detonante de mayor peso en la terminación de una editorial que portaba, desde su inicio, los requisitos para una prematura desaparición: su carácter autónomo y la condición homosexual de muchos de sus asociados. Fueron acaso todos estos elementos, en su interrelación, los que aceleraron su desplome.¹³

MITOS Y MANIFIESTOS APÓCRIFOS

13 El próximo capítulo abarcará cuestiones de género en relación con El Puente, entre ellas, el tema de la homosexualidad.

No obstante, algunos académicos han propagado versiones no del todo consistentes acerca de las dinámicas raciales de esta convulsa década. Por ejemplo, común a las lecturas de Linda Howe y Carlos Moore es la implicación de que, inspirados por los movimientos de radicalización antirracista de Estados Unidos tales como los Black Panthers y el Black Power, ciertos afrocubanos –entre ellos algunos puentistas– participaron de un intento de separatividad y confrontación al gobierno. Se hace necesario clarificar algunas cuestiones en este particular.

Desde inicios de los años sesenta, algunos líderes de los derechos civiles afroamericanos estuvieron de paso en la isla, ya fuera como refugiados o como visitantes temporales. Vale la pena referirnos brevemente a la presencia de los Black Panthers en Cuba, así como la de otros luchadores afroamericanos por los derechos civiles. Es un hecho demostrable que los mismos no tuvieron que ver directamente con la fomentación de supuestas tendencias separatistas negras en la isla a los efectos de la cancelación de las Ediciones, puesto que la visita de la mayoría de ellos y la fundación misma de los Black Panthers ocurre después de la cancelación de las Ediciones.¹⁴

No obstante, es cierto que algunos afrocubanos prominentes del movimiento de derechos civiles de Estados Unidos, visitan la isla en el primer quinquenio de la década de 1960. Tal es el caso de Robert F. Williams, quien llegó a Cuba en 1961, huyendo de las autoridades estadounidenses, quienes lo inculpaban de falsos cargos de secuestro. Permaneció en la isla de 1961 a 1965 (época de existencia de El Puente) conduciendo el programa radial *Radio Free Dixie*, desde el cual propagaba hacia Estados Unidos sus ideas radicales de activismo negro. En septiembre de 1966 envía una carta a Fidel Castro desde China, país al que se dirigió después de experimentar ciertas tensiones con oficiales del Ministerio del Interior cubano. En la misiva, Williams se refiere a

14 Las Ediciones se disuelven en 1965 y los Panthers se fundan en 1966, por Huey Newton y Bobby Seale (Sawyer, 84).

conflictos con Osmany Cienfuegos, el comandante Vallejo y el viceministro del Interior Manuel Piñero, quienes desatendieron y boicotearon, arguye, su lucha por la causa afroamericana.¹⁵

En general, estos activistas recibieron una calurosa acogida por parte de las autoridades cubanas. Participaron en charlas y reuniones donde expusieron sus ideas sobre el racismo, pero por su radicalismo pronto entraron en conflicto con las instancias oficiales cubanas, las cuales ensayaban un discurso antirracista de tintes más conciliatorios (De la Fuente, 409-415). Algunos Panthers incluso llegaron a ponderar la posibilidad de planear una insurrección armada en Estados Unidos, usando a Cuba como plataforma (410).

El caso de Stokely Carmichael y la expulsión de la isla de otros miembros del partido Black Panthers verificarían, dos años después de la cancelación de El Puente, que las Panteras y demás activistas afroamericanos de paso en la isla andaban con poca paciencia, y que su agenda antirracista nada tenía que ver con la del gobierno cubano, con el cual muy pronto establecieron ruptura oficial.¹⁶ En tal contexto, es difícil concebir que los afrocubanos se hayan adherido a ciegas a estos discursos radicales. Después de todo, aunque no todos los problemas raciales quedaban solucionados, la Revolución marcaba un antes y un después con respecto al demagógico tratamiento a este problema por

15 Williams no llega a hablar de racismo en dicha carta, pero he encontrado en el archivo "Robert Williams Papers", del Schomburg Center for Research in Black Culture (Harlem, Nueva York), otras cartas suyas refiriéndose al racismo del que fue víctima por parte de algunos oficiales cubanos.

16 Uno de los primeros Black Panthers que visita Cuba en 1967 es Stokely Carmichael, quien se decepciona por la forma en que se trataba el problema racial en la isla: según Carmichael, se proponía la disolución de las clases sociales como la vía para eliminar progresivamente el racismo, y se obviaba el componente sociocultural (Sawyer, 90-92). Carmichael regresa a Estados Unidos con el amargo sabor de la decepción, arguyendo que "el comunismo no es una ideología viable para los negros" (Sawyer, 92. La traducción es mía). A la visita de Carmichael le sigue la de Eldridge Cleaver en 1968. Mucho más radical, Cleaver, además de asumir erróneamente que Fidel Castro entrenaría a revolucionarios afroamericanos en Cuba, invitó a la formación de un capítulo de los Black Panthers en la isla. Después de varios encontronazos con las autoridades cubanas, se marcha a Argelia, llevándose consigo un buen repertorio de protestas contra el racismo de las autoridades cubanas, del que supuestamente fue víctima (Sawyer, 93-95).

parte de gobiernos anteriores. Era más lógico que los afrocubanos hayan querido sentirse respaldados por un proceso de corte nacional que (a pesar de hacerlo limitadamente) abogaba por ellos de una forma sin precedentes en la historia de la nación, que por otro de corte foráneo, del cual poco conocían.¹⁷

La académica norteamericana Linda S. Howe asevera en *Cuban Writers and Artists After the Revolution. Transgression and Conformity*, que un grupo de intelectuales negros de los años sesenta “se vieron abocados al filo cortante del momento revolucionario, suspendidos al borde de una emergente estética negra en Cuba (Howe, 80).¹⁸ Se refiere también a un supuesto “Black Manifesto” [“Manifiesto Negro”] (supuestamente de 1968, pero siendo sus signatarios casi todos expuentistas) como signo de separatividad y disidencia de algunos de los intelectuales negros cubanos en los sesenta. Para ello, sigue las pistas de Carlos Moore, exiliado e intelectual afrocubano radicado en Brasil.¹⁹

Howe parece no detectar en su real dimensión la inmensa compatibilidad entre afrocubanidad y Revolución que animó las dinámicas *sesenteras*. Es apreciable que en su análisis identifique aquellos espacios de resistencia desde las cuales algunos afrocubanos se oponían a ciertas figuras (blancas) quienes, desde su eurocentrismo, los miraran acaso con reprobación. Pero necesario es también recordar que, como hemos

17 Por haberse dejado los “afros” como estilo de peinado y como forma de resistencia, muchos, desde una mentalidad racista, empezaron a pensar que estos afrocubanos querían fomentar un poder negro cubano. Pero esto no quiere decir que hayan tenido los puenteros una agenda separatista radical, en adhesión a la de los Panthers (Rogelio Martínez Furé en entrevista; Alfonso, *Dinámicas...*, 90).

18 [“found themselves at the cutting edge of the revolutionary moment, poised at the brink of an epoch of radical change, as the representatives of Black Power and an emerging new black aesthetic in Cuba” (Howe, 80)].

19 Carlos Moore, en *Castro, the Blacks and Africa* se refiere a un presunto complot al que denomina “Black Manifesto”, articulado en 1968 por algunos afrocubanos. Moore no menciona directamente a El Puente como grupo, pero la mayoría de los que nombra, de acuerdo con su recuento, fueron autores publicados por El Puente. A este complot volveremos más adelante, pero llamo la atención sobre Moore desde ahora, pues es a partir de su texto que se han elaborado variaciones sobre un mismo tema que adolecen del mismo problema: la ausencia de citas y de fuentes verificables.

visto en los propios textos poéticos publicados por El Puente, los afro-cubanos tenían motivos más que plausibles para comulgar con el proyecto revolucionario, dado el estatus emancipador de su agenda racial. Esto lo entiende muy bien Christine Ayorinde, cuando afirma:

El liderazgo revolucionario estimó que el sector más directamente asociado con los cultos afrocubanos fueron los que más se beneficiaron de las transformaciones sociales de la Revolución, y eran por tanto más propensos a apoyarla. Las creencias de los practicantes de las religiones afrocubanas no constituían un dilema moral en cuanto a la participación en el proyecto revolucionario. Este grupo fue percibido como más dispuesto a aceptar las nuevas ideas políticas sin tener que ser convencido. Las prácticas afrocubanas no estaban tampoco conectadas con instituciones, a diferencia de las iglesias, que sí fueron amenazadas por las nuevas estructuras revolucionarias²⁰ (Ayorinde, 106).

Desde esta perspectiva, si bien no es cuestionable en el planteamiento de Howe su aseveración de que “un grupo de autores negros se sintieran pioneros de una nueva estética”, sí lo es su implicación de que se declararan herederos de un movimiento tipo Black Power. Dicho de esta forma, pudiera pensarse que ciertos afrocubanos participaban de una agenda de subversión y frontal oposición a la revolucionaria, inspirados por los ánimos radicales y separatistas que sus homólogos del norte habían ensayado, incluso contra la Revolución cubana y el socialismo. No es plausible que la intelectualidad negra cubana haya querido ser parte del tal dinámica, cuando el gobierno revolucionario, amén de las

20 [“The revolutionary leadership felt that the popular sector [most strongly associated with the Afro-Cuban cults benefited most from the social transformations of the Revolution and was thus more likely to support it. The beliefs of practitioners of Afro-Cuban religions posed no moral dilemma about participation in the revolutionary project. These were perceived as being more readily disposed to accept the new political ideas without having to be convinced. The Afro-Cuban practices were also not connected with institutions, like the churches, which were threatened by the new revolutionary structure” (Ayorinde, 106)].

disfuncionalidades que en la práctica demoraban el avance del proyecto antirracista, se pronunciaba por la igualdad de derechos raciales. Una cosa era llamar la atención sobre el silencio en torno al racismo individualizado, tal como lo había hecho Carbonell en *Cómo surgió la cultura nacional*; otra, establecer un proyecto de oposición con respecto a un gobierno que, en la práctica, invertía una considerable energía en la erradicación del racismo, si bien es cierto que tales energías declinaron en 1962 (De la Fuente, 383). Expresa Howe:

Los afrocubanos Eugenio Hernández Espinosa, Rogelio Martínez Furé, Tomás González, Alberto Pedro y Sara Gómez [puentistas los dos primeros] extrapolaron el idealismo del Movimiento de Poder Negro norteamericano, radicalizando las dinámicas raciales cubanas, quizás malinterpretando la posición de las autoridades con respecto al activismo negro, o simplemente deseando presionar más allá de los límites oficiales (Howe, 72; aclaración mía).²¹

Creo que se trató justamente de lo contrario. El discurso reivindicativo racial que caracterizó a estos afrocubanos no respondería a un deseo separatista, sino de integración, tal como su obra literaria demuestra, en el caso de los puentistas.

El hecho de que algunos vieran un intento separatista en ciertos afrocubanos, no significa –como erróneamente infiere Howe– que en realidad lo fuera. Tal percepción correspondía al lente estrecho y discriminatorio con que eran observados:

Había cierta gente que veía la presencia y búsqueda de la cultura africana, la que ya había hecho en profundidad vertical Fernando Ortiz,

21 [“The Afro-Cubans Eugenio Hernández Espinosa, Rogelio Martínez Furé, Tomás González, Alberto Pedro, and Sara Gómez extrapolated the idealism of American Black Power Movement to radicalize Cuban racial politics, perhaps misinterpreting authorities’ position on black activism or simple desiring to push beyond official limits” (Howe, 72)].

pero que nosotros quisimos crear una horizontalidad y darle a esto un movimiento, un sentido global, un sentido un poco más cosmogónico, porque era parte, un factor esencial de nuestro corpus cultural, de la construcción cultural del país, y había gente que tenía prejuicios hacia eso y miedo. Miedo porque ya estaban los indicios del Black Power en los EE.UU., que vino después. Pero había miedo de que se creara un movimiento racial dentro de la Revolución, porque se habían cerrado los clubes negros, las sociedades negras, el Club Atenas y todas las sociedades de fraternidad negra. Porque la pretensión de la Revolución fue integrar a todos. ¿En qué? En una sociedad humanista socialista. Entonces no tenía sentido crear partidos negros, crear sociedades negras, como existían durante el periodo de la República. Y ese era el miedo. O sea, miedo a algunos intelectuales que hicieron obras cruciales como *María Antonia*, de Eugenio Hernández... Después salió *Cimarrón*, mía... Incluso algunas personas racistas, como yo soy blanco, me calificaron como la cabeza pensante de un movimiento hacia la negritud. Y yo no tenía ninguna intención de eso. Ni creo que Sara Gómez lo tuviera, ni Martínez Furé. Martínez Furé es un nacionalista, un folclorista. Él es como mi hermano, pensamos parecido. Y Martínez Furé en ningún momento tuvo la intención de crear un club, una sociedad, y mucho menos un partido al estilo Black Panther... ¡Cuando eso ni existían los Black Panthers! Pero había miedo por parte de algunos a que se formara una facción racista dentro del socialismo, ¿te das cuenta? Pero partía de ellos, de un profundo prejuicio racial, que está todavía como remanente en la conciencia cubana (Barnet en entrevista, Alfonso, 2011).

No se trató, en todo caso, de una actitud conspirativa; cuanto más, de una reacción a la incomprensión de aquellos que los estigmatizaban. Que los puentistas negros Manolo Granados, Eugenio Hernández y Martínez Furé y Pedro Pérez-Sarduy hayan transitado de una postura

de afirmación a una de radicalización de Black Power en el lapso de unos pocos años, está por demostrar en el análisis de Howe.²²

El trabajo de Carlos Moore aporta algunas luces para el análisis de estos años, pero por otra parte, ensaya interpretaciones inexactas con respecto a hechos puntuales de obligada verificación. Moore se refiere al mencionado “Manifiesto Negro” preparado por intelectuales negros a quienes les fue negada su participación en el Congreso Cultural de La Habana de 1968. Sin embargo, no ofrece cita alguna del documento de marras. Es importante establecer ciertas precisiones con respecto a El Puente, ya que como se ha dicho, algunos de los actores de esta supuesta “conspiración” eran autores publicados por esta editorial.²³

Se trató, según el puentista Pedro Pérez-Sarduy, quien ha proveído una copia del documento (del cual fue corredactor), no de un Manifiesto, sino de una ponencia que iba a ser presentada en dicho congreso. La misma discute el tema del racismo antes y después de la Revolución, llamando la atención, como lo había hecho Walterio Carbonell, acerca de la supervivencia de proyecciones racistas después de 1959. Pero el documento en cuestión incluye citas de Fidel Castro y de Carlos Marx, concluyendo con un llamado a la integración en un destino común, integración que es propiciada por la cultura revolucionaria, según sus suscriptores:

-
- 22 Los mencionados autores fueron publicados por El Puente y son redactores y/o suscriptores del alegado Manifiesto Negro. Los últimos textos de El Puente datan de 1965 y tal documento es de 1968.
- 23 Es importante hacer resaltar que hasta ahora, a pesar de que el documento no ha sido publicado o citado, su existencia se ha dado por sentada sin ofrecer de él ni una línea. Mark Sawyer, por ejemplo, establece que su origen no ha podido ser verificado por él, pero inserta sus referencias a dicho documento dentro de su análisis siguiendo a pie juntillas las pautas dadas por Moore. Así, comenta cómo en 1967, a raíz del Congreso Cultural de La Habana, ciertos intelectuales negros no invitados (Nancy Morejón, Martínez Furé, Nicolás Guillén Landrián, Sara Gómez y Walterio Carbonell), se aproximaron a los organizadores para compartir ciertas preocupaciones raciales. El ministro Llanusa Gobel los acusó de “sediciosos”, haciendo explícito que la Revolución no permitiría ningún tipo de división a partir de nociones raciales (Sawyer, 66).

Esta integración por un destino común propicia la posibilidad de una cultura revolucionaria, que garantiza el más rápido y eficiente proceso desalineador, y unida a la liberación y desarrollo económico del Tercer Mundo y a la progresiva fusión biológica de los grandes grupos étnicos en una sola Humanidad, favorece la tarea de creación del Hombre Nuevo [...] en la que todos los grupos hallan su común denominador [...] hasta hacer suya y convertir en maravillosa realidad cósmica la increíble profecía de Carlos Marx: “la conciencia que tiene el hombre de ser la divinidad suprema” (Aportes).

Pérez-Sarduy corrobora que es correcto el hecho de que los redactores del documento no fueron invitados al Congreso, y que entre los detractores se encontraba, como especifica Moore, el entonces ministro de Educación, Llanusa Gobel. Pero precisa que, “como muchos altos dirigentes, se tomaban atribuciones que ninguna ley oficial o constitución oficial les había concedido” (Pérez-Sarduy, en entrevista, Alfonso, 2011). “Es por eso [indica] que se preparó para meses más tarde un seminario donde nosotros presentamos la ponencia que iríamos a presentar en el Congreso –al cual no fuimos invitados– y que ha sido catalogado equivocadamente como Manifiesto Negro” (Pérez-Sarduy, en entrevista). Admite la arbitrariedad y el absurdo de que fueron víctimas algunos afrocubanos en esta década. Sin embargo, establece que el objetivo de la ponencia no era marcar diferendos con el proceso revolucionario, sino abogar por la plena reivindicación de los afrocubanos dentro del mismo.²⁴

24 “¿Por qué lo llaman ‘manifiesto’? ¿O qué cosa es un manifiesto? ¿O cómo se califica un manifiesto? Carlos [Moore] ya había salido de Cuba por esos años, exilado en la embajada de Guinea en el 67. Mucho más tarde comenzó a escribir este tipo de cosas. Yo no formé parte de la comisión o del grupo que quería participar en el evento del 68. Mi participación fue de debate, de poner el poema como exergo, de ayudar a redactar. Mirándolo ahora al cabo de los años uno se da cuenta de lo inofensivo y lo inocente de ese documento. Lo que sí te puedo asegurar es que Moore no estaba ahí” (Pérez-Sarduy, entrevista, Alfonso, 2011).

Otros testimonios, como el de Miguel Barnet y Tomás Fernández-Robaina, corroboran el recuento de Pérez-Sarduy:

Yo creo que hay una leyenda negra sobre la leyenda negra con respecto al tema de El Puente, y valga la redundancia. Ahí esta Georgina Herrera, Eugenio Hernández, Fullea, Nancy Morejón, que están en Cuba y no tienen la intención de crear ningún partido, y los demás tampoco. No lo tuvieron. Sarita Gómez hizo el cine que pudo. Hizo un cine hacia la sociedad. Pero esa leyenda negra sobre El Puente no tiene ningún sentido. El Puente se desintegró porque la UNEAC creó una editorial muy fuerte, con la cual no podíamos competir (Barnet en entrevista, Alfonso, 2011).

Comenta Fernández-Robaina al respecto:

Me parece totalmente absurdo pensar que en algún momento hubo una intención de crear una cosa tipo Panteras Negras. A mí nunca Walterio [Carbonell] me habló de un manifiesto. Y conociendo a Walterio como lo conozco (fíjate que te hablo de él como si no estuviera muerto, pues lo conocí muy bien), te puedo asegurar que él no estaba en eso de Panteras Negras ni en ningún intento separatista. Incluso alguna de las cosas en que diferíamos era en que él estaba de acuerdo con que se hubieran disuelto las sociedades negras y yo no. Fue en lo único en que yo discrepé con mi maestro. Y sigo manteniendo que fue un error (Fernández-Robaina, en entrevista, Alfonso, 2009).

Las narrativas de “separatividad”, autonomía y escisión racial que Howe y Moore elaboran para caracterizar al supuestamente frustrado movimiento “Black Power” en Cuba en los años sesenta, no ofrecen necesariamente –de acuerdo con los documentos y testimonios recopilados–, la mejor óptica para entender esta dinámica, por lo cual deben ser matizadas. Creo que se trató de un proceso más complejo en el cual ciertos oficialistas (blancos), guiados por sus prejuicios, se

empeñaron en ver amenaza donde lo que predominaba era crítica constructiva. Actitud similar ensayaron en contra de todo aquel que se saliera, ya fuera por su conducta sexual, por su estética “no-comprometida”, o por otras absurdas razones, de los estrechos perímetros en los que intentaban circunscribir al “hombre nuevo” (a este concepto nos referiremos en el próximo capítulo). Los afrocubanos de El Puente, así como muchos de los homosexuales en este grupo (negros o blancos), no buscaban atacar la dimensión modélica de hombre nuevo que, después de todo, estaba en formación, sino negociar un espacio dentro de ella.

Propongo, por tanto, no inferir ni del drástico accionar por parte del gobierno cubano hacia los Black Panthers a partir de su visita a la isla tan solo unos años después de la cancelación de las Ediciones ni de la abrupta salida hacia China de Robert F. Williams, como tampoco de las domésticas tensiones raciales de esta década, que El Puente llegara a su fin porque sus integrantes eran afrocubanos con agendas ideológico-raciales separatistas, pues su agenda racial, como se ha visto, no estaba en contradicción con la de la Revolución. Ciertamente, no deben subestimarse los textos y subtextos de las dinámicas raciales (ni de género) entretejidos alrededor del declive de El Puente. Sin embargo, tampoco deben sobrevalorarse fuera del complejo contexto en el que emergen. En este tenor, es preciso recalcar la multidimensionalidad de las dinámicas de racialización (a diferencia del unívoco acento homofóbico de estos años): por un lado, prevalece un heredado racismo (mental, no institucional), el cual busca poner sordina al esfuerzo integrador institucional; por otro, se le daba voz y espacio a jóvenes escritores y artistas cubanos negros, dentro de la nueva epistemología. Los afrocubanos se sienten parte de la Revolución al ser reivindicados por ella; en forma

simultánea, la Revolución excluye de su agenda de reivindicación racial cualquier aspecto de religiosidad afrocubana.²⁵

Adjudicar por tanto, una nota separatista-racial a estos autores, como sugieren Moore o Howe, es partir de las premisas equivocadas, o ser demasiado condescendientes con el lente a través del cual se les juzgó. Otorgar un peso excesivo a lo racial como causa de cancelación de las Ediciones, también lo es. Por el contrario, lo que demuestra el análisis de estos textos –en el contexto del debate sobre el compromiso y la definición de las bases del “arte revolucionario”–, es que la valoración de El Puente como editorial de autores “disolutos”, “metafísicos” y “descomprometidos” era no sólo oportunista e injusta, sino distorsionadora e imprecisa. Una mirada hacia estas dinámicas hace más claro aún el origen de políticas culturales que fragmentarían el campo cultural cubano de los años sesenta, a partir de la estigmatización de El Puente como proyecto “trasnochado”, y la exaltación de *El Caimán Barbudo* como la publicación de la Revolución.

Si bien se truncó la publicación de la Primera novísima de teatro –que incluía a los dramaturgos negros Eugenio Hernández Espinosa y Gerardo Fullea León–, o la Segunda novísima de poesía, este quinquenio fue testigo del nacimiento de *Osain de un pie*, de Ada Garbinksi; de *Isla de güijes*, de Miguel Barnet; de *Poesía yoruba*, de Rogelio Martínez Furé; de *Santa Camila de La Habana Vieja*, de José R. Brene; de *Mamico Omi Omo*, de José Milián; de *GH*, de Georgina Herrera; de *Mutismos* y

25 Se fundan, como se vio, instituciones como el Departamento de Folclore del Teatro Nacional de Cuba, el Instituto Nacional de Etnología y Folclore, *Etnología y Folclore*, revista de esta institución, y el Conjunto Folclórico Nacional, como parte de este esfuerzo por solidificar lo afrocubano dentro del nuevo imaginario. Todo ello es claro indicador de que las dinámicas raciales del campo cultural *sesentero* no deben analizarse esquemáticamente, puesto que fueron producto de complejos procesos de intercambio, reajuste, acomodados, inclusiones y exclusiones. En este sentido, es útil también referirnos a los planteamientos de Christine Ayorinde, quien destaca que dentro de los procesos identitarios de Latinoamérica, posturas exclusivistas y segmentadoras no deben asociarse únicamente a procesos de discriminación racial *per se*, sino a la ponderación de la cultura occidental judeocristiana en detrimento de otras como la africana (Ayorinde, 192-193).

de *Amor, ciudad atribuida*, de Nancy Morejón, textos todos que dignificaron al sujeto negro cubano a un nivel hasta ese momento impensado, convirtiéndolo en protagonista de su propio discurso desde un inédito espacio de autoridad. Es El Puente, además, quien acuña una categoría aun más novedosa de la literatura posrevolucionaria: el yo lírico femenino negro, gracias, en particular, a la obra de las poetas afrocubanas Nancy Morejón y Georgina Herrera, publicadas por esta editorial.

Es necesaria una valoración balanceada de los factores ideo-estéticos (políticas culturales *vs.* espontaneidad generacional; intimismo, reflexividad y “existencialismo revolucionario” *vs.* “compromiso” y panfletarismo), en perspectiva con otros de raza (agenda antirracista institucional *vs.* exclusión de reivindicación de lo religioso afrocubano), para llegar a una comprensión más justa de estos años y del trágico destino de la editorial. De especial interés resulta la condición autonómica de esta editorial, en un momento en que la integración y la estatización de la cultura son eje de las políticas oficiales. Es dentro de esta progresiva rigidez institucional que se generaron estrechas concepciones de “compromiso revolucionario” o “arte de la Revolución”, relegando a una zona gris (como quedaría demostrado en periodos sucesivos), a todo el/lo que quedara fuera de lo institucional-estatal. En la tensión entre las dos Habanas, una comenzaba a salir victoriosa: desafortunadamente, la menos inclusiva. El aspecto de género (homosexualidad *vs.* virilidad del modelo de hombre nuevo) fue una pieza fundamental en este rompecabezas, por ello le dedicaremos el próximo capítulo.

V. EL "HOMBRE NUEVO" Y LA "GENERACIÓN EMPOLLADA"

SI BIEN LA AGENDA RACIAL DE LA REVOLUCIÓN fue explícita y abarcadora, sobre todo en comparación con las agendas de los gobiernos anteriores, vimos que contó también con considerables escollos al no poder siempre establecer una valoración justa del componente mágico-religioso de la cultura afrocubana. Y el prematuro truncamiento de la campaña antirracista no ayudó. ¿Qué sucedía en cuanto a los factores de género?

Se implementó una campaña igualitaria reivindicativa de las mujeres, supeditada a la prioridad fundamental de Revolución: asegurar la supervivencia de la Revolución misma (Luciak, 16). No obstante, el nuevo orden dio un lugar fundamental a la dignificación de la mujer como parte integral de la nueva epistemología. Junto a ello, hay que considerar que, anteriormente a la Revolución, las mujeres habían tenido una participación activa y crucial en la lucha contra Fulgencio Batista y como tal, se sentían parte de una Revolución que se veía amenazada desde sus inicios. La prioridad de salvar la Revolución era también su prioridad (17). Y aunque el Código de la Familia con leyes de protección a la mujer no se estipularía hasta 1975, y los roles de género basados en una concepción machista seguirían predominando, por lo general, fue palpable el avance exponencial de la mujer en cuanto a su posibilidad de profesionalización y su lugar dentro de la Cuba posrevolucionaria.

Un factor crucial, sin embargo, ensombreció los esfuerzos reivindicativos de género en estos primeros años: la explícita política homofóbica avalada por los máximos líderes del proceso revolucionario.

Una de las preguntas formuladas a los autores de El Puente en mis entrevistas fue: "¿Qué peso tendría lo racial en el declive de El Puente,

en comparación con factores de género como la homofobia?” A esto respondió Miguel Barnet:

Ninguno. En todo caso el factor sexual. Ese sí tuvo peso. Pero el factor racial no. El sexual sí, porque un número de esos poetas eran homosexuales. Y José Mario nunca negó que era homosexual (Barnet en entrevista, Alfonso, 2011).

En consonancia con la visión de Barnet, expresa la poeta negra Nancy Morejón en 2010:

No se puede afirmar que El Puente fue cerrado por problemas raciales. Por favor, eso es una tontería. José Mario fue a la UMAP,¹ lo sabemos. Cuando tú tienes tu integridad física en peligro, ¿qué vas a hacer? Se fue. Ana María Simo, tiempo después, después de una serie de cosas de carácter familiar, en las que yo no me puedo inmiscuir, ni te puedo contar, porque esa es su vida, y le pertenece a ella [...] Ana se fue. Y nos quedamos nosotros (Morejón en entrevista, Alfonso, 2009).

Ana María Simo, sin embargo, enfatiza la importancia de un análisis balanceado que incluya cinco elementos clave para un entendimiento cabal de las Ediciones:

Raza, identidad sexual, género, clase social e independencia son los cinco factores inseparables que provocaron la persecución y, al final, destrucción de El Puente. Son los cinco factores inseparables que hicieron de El Puente un fenómeno inédito. Negros, gays, mujeres y gente modesta, categorías que no eran, ni son, mutuamente exclusivas, nos unimos en

1 Recordamos que las UMAP (Unidades de Militares de Ayuda a la Producción) eran campamentos a los cuales eran enviados homosexuales, disidentes políticos, religiosos y personas consideradas “extravagantes”, con el objetivo de “reeducarlos” e integrarlos al proceso.

un proyecto igualitario e independiente, hicimos uso de la palabra sin complejos, como si tuviésemos derecho a ello. Esa fue la transgresión de El Puente. La homofobia fue el arma para silenciarnos (Simo en entrevista, Alfonso, 2011).

Los planteamientos de Simo apuntan a un análisis interseccional que, en mi opinión, está motivado por la imposibilidad de ver los procesos mencionados como compartimentos estancos. Tomamos esta perspectiva relacional como la premisa metodológica para este capítulo en que se analizará de qué manera la homofobia tuvo un impacto fundamental en la cancelación de la editorial.

En la "Encuesta generacional" de 1966, que vimos en el capítulo II, Jesús Díaz respondía a la pregunta "¿Cómo definiría usted su generación?", diciendo: "Su primera manifestación de grupo fue la editorial "El Puente", *empollada* por la fracción más disoluta y negativa de la generación actuante" (Díaz, "Encuesta" *La Gaceta*; énfasis mío). No pasa inadvertido el término *empollar* para Ana María Simo, quien en su respuesta a Díaz se pregunta si fue en efecto "disoluta y negativa la *fracción empolladora* de Ediciones El Puente" (Simo, "Encuesta..."; énfasis de la autora). No cuestiona explícitamente el uso del arriesgado término, pero al subrayarlo, dirige indirectamente al lector hacia los velados sesgos homófobos que el vocablo engendra dentro de la jerga cubana. ¿Desde dónde articulaba Díaz su homofobia? Sobre esto comenta Simo desde el presente: "En el lenguaje cifrado de Jesús Díaz: 'disoluta' = 'homosexual.' Todo el mundo que lo leyó entonces supo perfectamente que eso era lo que JD quería decir. Se vivía un clima de terror. En aquel momento –en plenas UMAP– acusar a alguien de "homosexual" era como firmar su sentencia de muerte en vida" (Simo en entrevista, Alfonso, 2011).

La proyección peyorativa hacia el homosexual, mezcla fatal de choteo y homofobia heredada del imaginario prerrevolucionario, fue exacerbada por ciertos círculos de poder dentro del nuevo proyecto de

nación desde los primeros años del triunfo de la Revolución, llegando a politizarse y a institucionalizarse con mayor organicidad para el segundo quinquenio. Esta nueva versión politizada de la homofobia, por tanto, además de contribuir a un ambiente de cacería de brujas dentro de los círculos intelectuales cubanos, se vio respaldada por la creación de dispositivos oficiales de control y castigo (UMAP [1965]; tratamientos en centros psiquiátricos, expulsiones de centros laborales y universitarios), a través de los cuales se identificaba homosexualidad con contrarrevolución. La ecuación no dejaba margen al error. “Lo que se incorporó al ideario del hombre nuevo [noción que se analizará a continuación] no fue la homofobia *ancien régime* sino esta mutación de ella. Cuba fue pionera en la institucionalización de la homofobia con fines políticos, un proceso que hemos visto repetirse recientemente en países como Zimbabwe y Uganda, entre otros” (Simo en entrevista, Alfonso, 2011).

Como consecuencia, el país atravesó una época de abierta persecución hacia los homosexuales. Se convirtieron en práctica común los arrestos, las llamadas depuraciones en las universidades y en escuelas de arte, becas, incluso secundarias (un proceso a través del cual el estudiante se veía obligado a renunciar a sus estudios, dada su condición de homosexual) lo cual iba acompañado, en muchas ocasiones, de palizas y electrochoques (Simo en entrevista, Alfonso, 2011) a los llamados “enfermitos”, puesto que la homosexualidad se consideró una enfermedad. Se instituyeron las UMAP como centros de saneamiento y rehabilitación, ya no sólo de los homosexuales, sino de todos aquellos que participaran de conductas consideradas “inapropiadas” a los efectos de la conformación del nuevo paradigma social que se buscaba construir. Así, homosexuales, religiosos, o amantes de la música americana, el pelo largo, o la moda de los sesenta, podían terminar en la misma unidad militar, en espera de ser devueltos a la sociedad socialista como ciudadanos “reformados”. La violencia, los castigos y las humillaciones, tanto físicas como psicológicas, eran parte del plan correctivo de esta profilaxis institucionalizada.

La prensa jugó un papel fundamental en ello. El periódico *Juventud Rebelde* del 12 de octubre de 1968, por ejemplo, incluye un artículo que narra en detalle la detención de unos jóvenes por su supuesto comportamiento delictivo, quienes solían reunirse en La Rampa. Describe el autor de "Una lección moral inolvidable": "Lucían una excéntrica apariencia. Largas melenas y pantalones estrechísimos los hombres; faldas extremadamente cortas las mujeres; todos con el cuello adornado con extraños collares y la mente repleta de ideas fantásticas, y por ende, carentes de todo sentido" (Echarry, *Juventud Rebelde*, s/p). Junto a ello, se describen las "características exigidas" para ser parte de estas "bandas" juveniles:

Estar de acuerdo con practicar el para ellos "amor libre" –léase liberal– que les permitía: mantener relaciones con cualquier miembro del grupo –en algunos casos se habló de actos bisexuales, "cuadros", etc.– Aceptar la prohibición de andar con gente ajena al grupo (como adicional hay que decir que muchos no se bañaban, lo que hacía que la apariencia fuera aún más deplorable) (s/p).

Nótese la implementación de este discurso biopolítico-moralista, en que colindan comportamiento sexual y Revolución, casi a renglón seguido. Las fotos de jóvenes con poses afeminadas, junto a portadas de revistas norteamericanas, hablan de esta perversa interrelación fomentada con el ánimo de hacer confluír lo sexual y lo político, lo cual garantizaba un área común de satanización y patologización.

Las revistas *Mella* y *Verde Olivo*, entre otras publicaciones, dieron espacio a continuos ataques a los homosexuales. "Matamos dos páginas de un tiro" reza el título de una historieta publicada en *Mella* (junio 3, 1965) en franca alusión al dicho cubano "matamos dos pájaros [léase, 'homosexuales'] de un tiro", donde se ridiculiza la figura del homosexual en descripciones como la que sigue: "Tal como lo prometimos la

semana anterior, en esta edición matamos dos páginas de un tiro. ¿O no fue exactamente así como dijimos? ¡Quién sabe!”

En su libro “La Tournee de Dios”, Jardiel Poncela tiene un personaje más importante que el mismo dios: Perico Espasa. Individuo que además de un cúmulo de cualidades, entre las que se cuentan el ser chismoso de profesión y arribista de afición, tiene ciertos detalles íntimos que... ¿cómo diríamos?... Bueno, vamos a soltarlo de sopetón siguiendo al autor: “Perico Espasa, puesto a escoger entre una corista y un ingeniero se queda con el ingeniero. ¿Nos entendemos?” (Aristides, *Mella*, 1965, 4-5).

Se narra después cómo Perico Espasa es contratado “por ese pelo tan lindo” que tenía –por supuesto, el empleador es otro hombre–, a lo que sigue la moraleja:

Que eso ocurriera en la sociedad que refleja este libro, nada tiene de extraño. Pero que los Perico Espasa puedan anidar en la nuestra, vamos, hombre, no hay derecho. Por eso invertimos estas dos páginas en advertir lo dañino que resultaría a nuestra juventud, y en síntesis, a nuestra sociedad, que se forme la mentalidad de que, para llegar a determinados sectores del saber, la profesión u oficio, es necesario ser un Perico Espasa o lo que es lo mismo: tener un pelo lindo (4-5).

Se cancelaba así un espacio de aceptación al homosexual dentro del nuevo orden. Más que ello, se ridiculizaba y vilipendiaba encarnizadamente.

“Vida y milagros de Florito Volandero” es una historieta particularmente interesante. Al parecer, estuvo dirigida indirectamente a El Puente. Florito es parte de un grupo de intelectuales quienes se autocalifican de “más sensibles y emotivos” (Virgilio [Martínez], *Mella*, 1965, 20). Al sentirse incomprendido por el mundo, “Florito se rehacía... sonreía de nuevo... y escribía un poema revolucionario para *Ediciones La Fuente*” (20; énfasis mío) [...] La extraña afinidad rimática entre *Edicio-*

nes *La Fuente* y Ediciones *El Puente* no pasa desapercibida para el lector informado. Obsérvese que la fecha de publicación es el 24 de mayo de 1965, año en que las Ediciones dejan de existir. La historia de Florito culmina con su éxodo a Estados Unidos, a donde escapa a los brazos del forzado Johnny, a quien reclama protección, por ser un "perseguido por los comunistas" (21).

Dos expresiones llaman la atención. Primero, en voz del narrador: "Porque hay que tener en cuenta, que Florito era 'revolucionario'" (20); después, en voz del propio Florito: "Porque yo tendré mis debilidades, pero soy muy marxista..." (20). Con asombrosa exactitud, esta caricatura refleja la triste realidad de estos tiempos, y en particular, de las Ediciones El Puente. En efecto, los puentistas no se consideraban ajenos a la Revolución. Eran los actores heteronormativos y machistas dentro de la Revolución quienes consideraba que aquellos no se merecían un espacio dentro de ésta. La historieta refleja el trágico dilema de una generación que, como Florito, su protagonista, se vio obligada a marcharse. Otros, sin embargo, lograron permanecer u optaron por ello. Los casos y causas varían. Pero me atrevería a decir que pocos estuvieron exentos del escarnio y el rechazo institucional, puesto que no eran parte del imaginario de hombre nuevo que se buscaba instaurar.²

¿"DENTRO DE LA REVOLUCIÓN", UN GRUPO QUEER?

En su estudio sobre el hombre nuevo en Cuba, Ana Serra comenta que *El socialismo y el hombre en Cuba*, de Ernesto Guevara, fue el punto de partida para la formación de una nueva conciencia, como factor inte-

2 "Todos éramos defensores de Rimbaud, de Lezama, de Calderón, de Boscán y Garcilaso. Eso era visto por algunos como una actitud diversionista. Se imponía el coloquialismo. Algunos de ellos se volvieron los más dogmáticos y después los más disidentes. Los de *El Caimán*. Luis Rogelio Noguera era amigo mío pero también se burlaba de nosotros. Guillermo Rodríguez Rivera... Para ellos todos éramos maricones. Y tortilleras. Pero con un talento del carajo", expresa Barnet, actual presidente de la UNEAC (Barnet, en entrevista, Alfonso, 2011).

gral del nuevo orden social. Guevara dejaba claro que en los primeros años de la Revolución la identidad del cubano debía crearse desde cero para construir una sociedad socialista (Serra, 10).³

El texto de Guevara enfatiza la dimensión moralista presente en la formación de esta nueva identidad social: el estímulo moral, y no tanto el material, debería ser la motivación fundamental (Guevara, 5). Por otra parte, aunque no aborda aspectos de género e identidad sexual, la selección de ciertos términos dan fe también de una dimensión heteronormativa, en la que el homosexual no tendría acaso cabida:

En este periodo de construcción del socialismo podemos ver al *hombre* nuevo que va naciendo. Su imagen no está todavía acabada; no podría estarlo nunca, ya que el proceso marcha paralelo al desarrollo de las formas económicas [...] Lo importante es que los *hombres* van adquiriendo cada día más conciencia de la necesidad de su incorporación a la sociedad, y al mismo tiempo, de su importancia como *motores* de la misma (Guevara, 5; énfasis mío).

La palabra *hombre* se reitera alrededor de cuarenta veces en el texto. Por supuesto, Guevara utiliza el término en su acepción más genérica. No obstante, la reiteración del vocablo en solo una de sus acepciones evoca un pensamiento heteronormativo y poco interesado en una indagación más profunda en la identidad sexual de ese nuevo individuo. Por otra parte, la recurrencia a metáforas viriles como la del hombre-motor, muestra la predilección por un modelo de hombre predecible dentro de los parámetros heteronormativos.

Emilio Bejel se refiere este paradigma de “virilización” que, si bien no es explícitamente formulado en el texto de Guevara, constituye el punto de partida para futuras elaboraciones:

3 [“*In Socialism and Man in Cuba*, Guevara stated that in the first years of the Revolution the identity of the Cuban individual must be created anew in order to build a Communist society” (Serra, 10)].

Durante esta etapa inicial de la revolución, comenzó a ponderarse la formación de una nueva subjetividad dentro de la nueva sociedad, conformada por el modelo de un tipo de "hombre nuevo". El sujeto cubano tenía que estar libre de las impurezas del pasado burgués, y debía estar dispuesto a sacrificarse por su país, dispuesto a renunciar a los valores utilitarios, y listo para desplegar una vocación para la lucha (física, si fuera necesaria) por ideas nacionalistas y socialistas. El "hombre nuevo" también tenía que ser viril y ostensiblemente macho. El homosexual presentaba una imagen negativa dentro de esta nueva construcción, y era por tanto blanco certero de ataques en contra de los "malos hábitos" de un pasado que el nuevo régimen había conquistado⁴ (Bejel, 99).

Muchos de los El Puente, obviamente, no cabían dentro de la dimensión heteronormativa de este modelo. No ayudó el hecho de que su director, José Mario, se reuniera con Allen Ginsberg durante la visita del poeta *beatnik* a La Habana, ya que éste se paseaba por La Habana defendiendo públicamente la homosexualidad. Para empeorar las cosas, el iconoclasta Ginsberg hizo algunas declaraciones subidas de tono acerca del Che y otros temas. Estos incidentes no sólo le valieron su expulsión de Cuba en 1965, sino que tuvieron un impacto negativo para El Puente, ya que José Mario y otros poetas de la editorial lo acompañaron durante sus aventuras por La Habana.⁵

4 ["During this early stage of the revolution, the idea of forming a new subjectivity and a "new man" in this 'new society' began to take shape. It was thought that this revolutionary Cuban subject ought to be free of the impurities of the bourgeois past, willing to sacrifice for his country, ready to renounce to utilitarian values, and eager to possess an aptitude for the struggle (a physical struggle, if need be) for nationalist and socialist ideals. The 'new man' also ought to be virile and highly macho. A representation of the homosexual had only a negative place in this construct, and was therefore targeted in the attack as one of the 'bad habits' of the past that the new regime undertook throughout the entire country" (Bejel, 99)].

5 "La visita de Allen Ginsberg sí tuvo que ver. Le faltó el respeto a Haydée Santamaría y decía que soñaba acostarse con el Che. Eran los tiempos de la *beat generation*. José Mario fue enviado a las UMAP a raíz de la cancelación. El tema principal era que casi todos en El Puente eran gay. Eso fue lo que los mató" (Barnet, en entrevista).

Una vez expulsado Ginsberg, José Mario es enviado a las recién estrenadas UMAP, como castigo por su asociación con el poeta homosexual, y como parte de los “tratamientos de virilización” (Bejel, 103). Sobre esto comenta Fullea en el *dossier* de *La Gaceta* dedicado a El Puente:

Más tarde, del otro lado, surgió la *camada* del primer *El Caimán Barbudo*, quienes nos declararon la guerra de exterminio no sólo desde sus páginas, donde no se le permitía publicar a nadie sobre el que hubiera alguna sospecha de homosexualidad o relación con alguien de tal signo, pero donde sí se daban el lujo de atacar todo aquello que de algún modo lo rozara, como también de lanzar insidiosas y bajas maquinaciones que costaron más de una víctima en la depuración universitaria (Fullea, “Aquella luz...”, 6).

Rodríguez Rivera, parte del consejo editorial de *El Caimán*, expresa en subsiguiente número:

El primer *Caimán Barbudo*, en efecto, tenía explícitamente prohibido (por el Comité Nacional de la UJC, del que dependía y que en esos tiempos tenía una política homofóbica), publicar a ningún joven escritor o artista que fuera homosexual. Ello no fue nunca una decisión de los que hacíamos la revista [...] En varias ocasiones deslizamos subrepticamente algún buen texto de algún joven que nosotros sabíamos que tenía esa preferencia sexual (Rodríguez Rivera, “Carta”, 37).

Declara Fullea en su entrevista concedida en La Habana en 2006, un año después del debate de *La Gaceta*:

Hay un hecho que señala Isel Rivero, que participó en un congreso en que se dijo, “abajo los homosexuales” [...] Isel se atacó y en ese momento decidió irse. Pero eso, aunque a nosotros nos lo contaron, nosotros estábamos

conscientes de que eso se iba a superar. Que era también el momento de la Revolución, de esa transformación. Por eso digo que éramos ilusos. Ha tenido que pasar mucho y llover mucho para eso (Fulleda en entrevista, Alfonso, *Dinámicas...*, 209).

En ese momento algunos, como Rodríguez Rivera, vieron la persecución de homosexuales como un hecho inevitable; otros, como Isel Rivero, como un acto deplorable e inaceptable; y otros, como Fulleda, como algo transitorio. Respecto a la última percepción, la expresión "ha tenido que llover mucho", articulada por el propio Fulleda, deja ver que el proceso de aceptación de la homosexualidad, lejos de ser de rápida ocurrencia, fue un largo y tortuoso proceso, al que muchos no pudieron sobrevivir.⁶

En la entrevista realizada en España a José Mario, codirector de El Puente y a Isel Rivero, por Reinaldo García Ramos, Mario e Isel narran una anécdota sobre un congreso en que se proclamó la consigna antigay:

RGR: ¿Cómo fue eso del ataque de Bayo?

IR: Fue en el verano de 1960, durante el *Encuentro Nacional de Poetas* que había organizado Rolando Escardó y que se celebró en Camagüey. Escardó estaba preocupado porque los medios oficiales sólo estaban dando cabida a poetas de La Habana y Oriente y no estaban prestando atención a las demás provincias. Él, como buen camagüeyano, quiso celebrar ese encuentro en su propia provincia. En la clausura del *Encuentro* [...] salí [...] el coronel Alberto Bayo, de origen español [...] [quien] lanzó una invectiva contra los homosexuales en la que afirmó que éramos una "mala semilla" y que iba a pervertir la Revolución. En aquel momento, todos

6 Al hablar del tema de la homosexualidad, casi todos los entrevistados radicados en Cuba hicieron referencia a la transmisión en 2006, de una telenovela cubana que aborda el tema gay en la isla. Vale recordar que no es hasta 1988 que se publica un texto sobre el tema homosexual (*¿Por qué llora Leslie Caron?*, de Roberto Urías). Por otra parte, *Fresa y chocolate*, película que marca una nueva mirada hacia el tema gay en Cuba, es de los noventa.

los bailarines de Alicia Alonso salieron corriendo a preparar sus maletas. Bayo era un representante destacado del gobierno, y había que tomar en serio sus palabras. Esa noche vimos grandes carteles que habían escrito a mano, colgados en la entrada de una especie de campamento donde nos habíamos alojado, que decían: “¡Maricones, tortilleras, fuera!” Lo primero que yo hice cuando regresé a La Habana fue informar de todo eso a Mirta Aguirre, con la que yo trabajaba, y recuerdo que Mirta se puso furiosa. Me mandó de nuevo a Camagüey a buscar los carteles que yo había visto y le pude conseguir dos o tres que estaban todavía allí, tirados por el suelo, y se los traje de vuelta (García Ramos, “Ese deseo...”).

JM: Y los únicos que se pararon en el *Encuentro* y hablaron en defensa de los homosexuales fueron Loló Soldevilla y Nicolás Guillén. Especialmente Loló, que se indignó y habló con mucha valentía (García Ramos, “Ese deseo...”).

Emergían los primeros síntomas de intolerancia y dogmatismo. Es justamente después de la clausura de las Ediciones que se recrudecen las medidas contra los homosexuales, cuyo epítome fue la creación de las UMAP. El relato de José Mario sobre su reclutamiento en las UMAP alude tangencialmente al ya referido deseo de compromiso intelectual inherente a las Ediciones y sus miembros. Tal compromiso puede decirse que se hizo vulnerable ante los desenfrenados ataques de los extremistas:

RGR: ¿Tú en ese momento tenías intenciones de irte de Cuba?

JM: No, yo quería quedarme en Cuba. Me quería quedar, porque ese es mi país, porque creía que todos los extremistas iban a ser derrotados. Al cabo de los meses, me llamaron para el Servicio Militar Obligatorio, y cuando ya estaba en el lugar al que me habían citado me di cuenta de que en realidad me habían reclutado para las UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción) a las que el gobierno mandaba a los desafectos, a los Testigos de Jehová, a todo el que no hubiera entrado por el aro. Eran como campos de concentración; había miles.

A mí me trataron de joder, todo lo que pudieron. Los militares trataban a los reclutas como bestias; a los Testigos de Jehová los enterraban en la tierra hasta el cuello para castigarlos y los dejaban toda una noche allí, para que los mosquitos acabaran con ellos. A mí me subieron encima de un coche y me hicieron permanecer bajo los mosquitos; nos forzaban a aplaudir todo aquello, en la mejor tradición fascista. Cuando en La Habana y en la Unión se enteraron de que yo estaba en las UMAP, varias personas bien relacionadas con el gobierno empezaron a hacer gestiones extraoficiales para sacarme; entre ellas, Hermínio Almendros, y también Marcia Leiseca, que trabajaba con Haydée Santamaría en la *Casa de las Américas*. Gracias a eso, pero sobre todo a las incesantes gestiones que hizo mi madre, me soltaron al cabo de unos nueve meses. Después de eso fue que decidí abandonar el país (García Ramos, "Ese deseo...").

Ana María Simo, codirectora de la editorial, fue encarcelada en enero de 1964 y sometida a electrochoques en la clínica psiquiátrica en la cual fue encerrada en contra de su voluntad por orden de las autoridades. Ella misma se refiere a ello en el documental *Conducta impropia*:

AMS: Yo vivía con mi abuela. Ella abrió la puerta y había tres hombres que se identificaron como de la Seguridad del Estado, quienes me dijeron que tenía que ir con ellos. Me pusieron en una galera donde había 30 mujeres, que las habían aislado en esta galera que era la peor, pues no tenía inodoro, pues estas mujeres, decían ellos, eran homosexuales. Por ejemplo, estaban desnudas la mayoría, comían con las manos, defecaban en el piso y se pasaban la noche gritando. Yo me pasé esa noche aferrada a las barras de la celda y llorando, porque estaba aterrorizada de que me fuese a pasar algo allí dentro [...] De allí, el Ministerio del Interior me entregó a las dos semanas a mis padres... Esto [dice mostrando un documento] es firmado por Miguel Fernández, y dice –porque yo era menor de edad– que “me entregan a mis padres bajo el compromiso de presen-

tarme mañana a las 2:00 pm en un retiro siquiátrico para su ingreso en éste, en el cual habrá de permanecer hasta que convenga a los efectos por lo cual se ingresa”. O sea, me ingresan en un hospital siquiátrico, en la propia Guanabacoa, al otro día... Incomunicada, yo no pude avisarle a mis amigos... A todas estas, nadie en La Habana sabía donde estaba. Incluso Nicolás Guillén trató de averiguar dónde yo estaba y nunca se supo... Yo desaparecí un día, y reaparecí a los cuatro meses (Simo, *Conducta impropia*; Almendros, Jiménez Leal).

Añade Simo en nuestra entrevista: "Salí en abril de 1964. No se me hizo acta de acusación ni mucho menos juicio. El director de Cárceles y Prisiones de la Provincia de La Habana, Miguel Fernández, me dijo en un interrogatorio en la Cárcel de Mujeres de Guanabacoa que todo esto me pasaba por andar con los homosexuales de El Puente y que las autoridades sólo querían salvarme de la contaminación pues sabían que yo no era homosexual. 'Ahí es dónde vas a parar el resto de tu vida si sigues con las malas compañías', me advirtió, refiriéndose a la galera donde habían hacinado a las lesbianas, la peor de la cárcel" (Simo, en entrevista, Alfonso, 2011).

En aquel momento –en plenas UMAP– [rememora Simo al responder a mi pregunta sobre los calificativos que Jesús Díaz les había endilgado desde *La Gaceta*], acusar a alguien de homosexual era como firmar su sentencia de muerte en vida.

Las flechas envenenadas con los títulos de “disolutos” y “empollados”, lanzadas por Jesús Díaz, no harían otra cosa que contribuir al castigo, prácticas abusivas y defenestración aplicadas a este grupo de escritores.

MACHISMO Y MISOGINIA

Los factores de género en el contexto de la cancelación de El Puente abarcan otro espectro que ha sido eludido por la escasa crítica existente sobre las Ediciones: el machismo interno y externo a este proyecto edi-

torial. Dado el hecho de que Ana María Simo ha decidido romper el silencio sobre los hechos concernientes a la clausura la editorial que codirigió, a partir de mi propuesta de entrevista, estimo pertinente incluir en esta sección mi pregunta y la respuesta que, en voz de la propia Ana María, contribuye al esclarecimiento de estas complicadas dinámicas.

MIA: ¿Cree que cierto sexismo, machismo o misoginia, aun inconsciente, por parte de sus colegas hombres (más allá de heterosexualidades u homosexualidades) haya intervenido en la disfuncionalidad interna de la editorial?

AMS: La editorial no fue disfuncional en la medida en que – pese a los conflictos que culminaron con mi renuncia– el trabajo se siguió haciendo. No creo que esto pueda abordarse “mas allá de heterosexualidades u homosexualidades”. Los conflictos de género no son iguales en un grupo hetero que en un grupo *queer* como El Puente. La dinámica entre hombres gay y mujeres hetero es muy diferente de la dinámica entre hombres gay y lesbianas (o mujeres aún no definidas). El Puente, en su época dorada,⁷ fue una tribu de adolescentes *queer* bastante indiferenciada en cuanto a género. Nos queríamos mucho. Éramos como hermanas y hermanos bien llevados. El Puente era un oasis en medio de una cultura violentamente misógina (Simo en entrevista, Alfonso, 2011).

Dos líneas de pensamiento se derivan de la respuesta de Ana María Simo (cuya entrevista, íntegra, se consigna en el anexo correspondiente). Por una lado, el papel de la virilización y masculinización en contraposición al rol de la mujer en estos primeros años, sumado a la ya referida homofobia imperante. No es suficiente delimitar las estrategias de segregación sexual a proyecciones homófobas. Aun un grupo *queer*,

7 "Una época que para mí terminó con mi encarcelación en enero de 1964. En septiembre de ese año renunciaría a El Puente" [aclaración de la autora en correo electrónico].

como califica Simo a El Puente, empezó a masculinizarse, al ser hombres casi todos los nuevos reclutados por José Mario (algunos de ellos heterosexuales). Y en el universo “extrapuentístico”, por supuesto, cuyo hombre nuevo-protagonista andaba sumado a preocupaciones “viriles” como la artillería y los cañones antiaéreos, la mujer quedaba todavía más relegada a una posición periférica. Por otro lado, sin embargo, como la propia Simo advierte, habría sido impensable para ella desplegar un rol dentro de El Puente, de no haber sido por la Revolución. Es gracias a ésta que se valida el paradigma de la mujer como capaz de ocupar posiciones de poder, junto al hombre.

Al igual que el tema de lo racial, el de género merece una mirada cuidadosa y esmerada, enfocada en analizar en su complejidad en todos estos procesos de vectores opuestos, ambiguos y contradictorios, como la propia Revolución.

NARRATIVA, POESÍA Y ELEMENTOS DE GÉNERO DENTRO DE EL PUENTE

Existe un grupo de textos publicados por El Puente escritos por mujeres, en los cuales la marca de género (en sus aspectos diversos) es dominante. Tal es el caso de *La marcha de los hurones*, de Isel Rivero y *Mateo y las sirenas*, de Ada Abdo; *El largo canto*, de Mercedes Cortázar; *27 pulgadas de vacío*, de Silvia Barrios; *Silencio*, de Ana Justina; *Las fábulas*, de Ana María Simo; *Mutismos y Amor, ciudad atribuida*, ambos de Nancy Morejón; *GH*, de Georgina Herrera; y *Tiempos de sol*, de Belkis Cuza Malé.

Altamente significativo resulta el hecho de que por primera vez un grupo de mujeres intelectuales participen de un hacer creativo común. Si analizamos a las generaciones anteriores, notamos la ausencia de escritoras en movimientos precedentes como la vanguardia, la generación de Orígenes o la de los Cincuenta. Fina García Marruz y Cleve Solís fueron quizá las únicas mujeres destacables dentro de Orígenes. Las escritoras de El Puente comparten no sólo el hecho de ser mujeres, sino

en muchas ocasiones, el ser mujeres negras. Amén de las características creativas que puedan tener en común, el hecho de que por primera vez se aunan para publicar en una editorial común, resulta notorio.

De manera general, comparten temas como la preocupación existencial, recurrencia a temas como el absurdo, la naturaleza, lo afrocubano, lo urbano y lo universal, muchas veces desde una perspectiva feminista. *Las fábulas*, de Ana María Simo, es un libro de cuentos cortos que retoma algunos momentos del absurdo, en ciertas ocasiones incluyendo un referente cubano. "La fiesta" narra la historia de una tía solterona dentro del patrón de la familia típica cubana. La tía Albertina es una mujer no convencional que, al no cumplir las expectativas familiares, se convierte en una especie de monstruo indeseado por los demás. Hay un evidente el gesto feminista en esta velada crítica a las estructuras patriarcales que rigen el comportamiento de las familias cubanas.

"Funerales de verano" versa sobre Rosa, personaje que se sabe amada por Eleuterio Martínez, y se decide a hacerse pasar por muerta, llevando literalmente a cabo el picaresco dicho cubano de "hacerse el muerto a ver el entierro que te hacen", cuando deja que se le prepare un velorio y hasta un entierro. En ambos casos, encontramos una refundación de los arquetipos femeninos tradicionales en la presentación de estas mujeres atípicas, protagonistas de los cuentos.

Tal es el caso también de "Madre angustiada quiere saber de su hijo Orestes", de *Mateo y las sirenas*, de Ada Abdo. El cuento es una recreación del mito griego dentro del contexto revolucionario, lo cual, además de remitirnos al absurdo, nos mueve a la risa:

Corrió a coger la guagua⁸ y subió casi alzada por el peso de la muchedumbre [...] Le disgustaba el olor compacto de la gente en el verano. Se acostumbró mal con Agamenón. En sus tiempos ella podía disponer de

8 Autobús, en la norma cubana y caribeña [MIA].

un automóvil a cualquier hora. Pero la ola roja había barrido la explotación del hombre por el hombre tal y como vociferaban todo el día –¡energúmenos que eran!– y perdieron toda su riqueza. Agamenón no explotaba hombres como decían ellos. Él había heredado de su padre los esclavos y no se los robó a nadie. De todos modos ella trató de que aquel cambio no la afectara demasiado (Abdo, 22).

La historia sigue narrando el encuentro erótico entre Clitemnestra y un joven que, aprovechándose de la tumultuaria situación dentro del autobús, “deslizó la mano como con descuido”, rozándola. Después de este primer acercamiento la pareja se dirige a un sitio donde se produce el encuentro sexual. Al llegar a la casa, Clitemnestra comienza a pensar sobre su añorado Orestes. Al poco rato, tocan el timbre de la casa, y Electra, al responder, identifica a su hermano por el parecido con ella. Clitemnestra se queda atónita al comprender que había tenido relaciones con su hijo, quien, al ser invocado como Orestes por parte de Electra, responde: “No soy Orestes. Mi nombre es Edipo” (24).

La apelación al motivo griego puede entenderse como una forma de desestabilizar el prototipo de mujer replegada a los reclamos machistas. Si originalmente el teatro griego representaba ciertos comportamientos humanos para ejemplarizar lo que no debía hacerse, leída en el contexto revolucionario, esta Clitemnestra se presenta vaciada de contenido aleccionador. Es, por el contrario, una Clitemnestra modernizada que toma autobuses y tiene que lidiar con una muchedumbre sudorosa. El personaje femenino se horizontaliza dentro de la nueva dinámica, desafiando los roles genéricos tradicionales.

Es gracias a El Puente que se da acogida a un número considerable de poetisas mujeres, hecho este sin precedentes en la Cuba prerrevolucionaria. En pugna por ocupar este nuevo espacio, inexistente hasta el momento, atravesando contradicciones, machismos, celos, y subestimaciones, se impusieron acaso las mujeres de El Puente a través de la consolidación de un ethos lírico femenino.

Tiempos de sol, por ejemplo, de Belkis Cuza Malé, es un poemario que versa sobre preocupaciones universales y filosóficas, con un tono alejado de lo coloquial. Sobresalen temas como la preocupación por la guerra:

El hombre sostuvo
la guerra;
yo fui a recoger mi cuerpo
tendido en la parte alta del tiempo.
Luego el siglo
(que no tenía cien años, sino mil muertos)
compuso a su manera
una nueva figura equilibrada
a la época.

De ahí surgieron sombras blancas
 en mis dedos
 y mi techo se llenó de goteras
 hasta inundar el aire
 de recetas amargas.
 El hombre no zozobra
 porque no tiene tiempo para ello (Cuza Malé, 17).

El tono antiépico se reitera a lo largo del poemario en versos como “No llamen al hombre a hacer la guerra / dejemos que mañana / (mañana no es futuro) / se tumbé a descansar el río / en el agua” (21). La naturaleza ocupa un lugar preponderante en este poemario, pues se asocia a un estado primigenio de paz, mancillado por el hombre. Como en el caso de *Las fábulas*, los elementos naturales son tratados con cierto lirismo. El sujeto lírico habla de “agua moribunda” y “mancha rota de la nieve sobre la frente del invierno” como formas de implicar el estado antinatural y destructivo de la guerra, tradicionalmente asociada a lo fálico-masculino (como tan bien aclaraba Jesús Díaz en su referencia a los cañones antiaéreos [entrevista a Ana María Simo]). Esto pudo quizás resultar conflictivo en un momento en que el campo intelectual cubano (masculino) exalta la lucha armada como forma de asegurar el orden revolucionario. El sujeto lírico de Cuza Malé delimita así una zona de “otredad” o de alternatividad y contestación, para nada ajena al referido espíritu iconoclasta de El Puente.

Preocupación similar recorre los versos del libro que Nancy Morejón escoge titular *Mutismos*, hecho este sintomático, puesto que se vive en un momento de declaraciones, de toma de posiciones, justamente a través del compromiso de la palabra hablada y escrita. Es desde este oximorónico “mutismo” que el sujeto lírico produce estos versos: “Bañados en sangre / hemos / quedado todos. / De cada bala nos brota / un sol austero y frío. / De cada lágrima / mil luchas candentes” (Morejón, *Mutismos*, 41). En otro poema se denota el estado de incertidumbre

y contradicción en que se vive: "No hay esperanza. No hay dolor. / Soy sin mí. Y vuelo contra ti, / viento, / que arrastras acaso lo inenarrable, / hacia tu ruido" (15).

Ante la gravedad de los tiempos, este sujeto lírico se refugia en el mutismo y en el miedo. Por eso dice:

Pudiera yo quebrar cualquier
travesura de un niño callejero
de esa calle que nunca está iluminada de flores.
Pudiera hablar de mi país
y sus alcances
sin temblarme la voz
o sentir gotas de agua entre mis manos.
Súbitamente tengo que hablar
de mis temores a no convertirme en eco
o tal vez creer que la vida se cierne
en mí misma⁹ (21).

Quiero referirme, separadamente, a las dos antologías de poesía preparadas por Ediciones El Puente, tanto a la que se llegó a publicar (*Novísima de poesía cubana I*) como a la confiscada Segunda novísima de poesía, en el contexto de lo sexual-genérico. Los prologuistas de ambas antologías proponen "una poesía que refleje al hombre en lo que tiene en común con los otros hombres y en sus contradicciones; al hombre que existe, imagina y razona" (Felipe, *Novísima*, 13). ¿Cómo se refleja (o no) esta poética en los poemas seleccionados? ¿Quiénes son los antologados? ¿Qué temas abordan los textos escritos por mujeres?

En orden de aparición, estos son los poetas de la *Novísima I*: Francisco Díaz Triana, Georgina Herrera, Joaquín G. Santana, José Mario,

9 Para un análisis más detallado de éste y otros poemas de Morejón, remitirse al capítulo III.

Ana Justina, Isel Rivero, Miguel Barnet, Mercedes Cortázar, Belkis Cuza Malé, Santiago Ruiz, Nancy Morejón y Reinaldo Felipe. Doce en total, seis hombres y seis mujeres y al menos cinco de ellos (mujeres y hombres) negros. De manera general, se mantienen los motivos recurrentes en *El Puente*: cuestionamiento existencial-revolucionario, introspección, miedo y búsqueda personal, entre otros.

Los antologadores toman fragmentos de un poema inédito de Ana Justina. Puede percibirse el tono liberador de esta poeta que expresa: “De mí, los puentes hechos se derrumban” (Justina, *Novísima*, 57). Y más adelante: “Expulsada, y más cerca de las nubes / con más estrellas que añadir... prohibición de asfalto / y se camina” (57). El sujeto lírico es esta voz expulsada desde la cual se derrumban los puentes, símbolos acaso de permanencia y solidez. Se confirma este cierto tono feminista de la autora que sigue diciendo: “¡Sentencias, aléjense de mí!” (57) para terminar con un tono de seguridad: “Confío en la vegetación de mis / palabras y en la pluralidad / de los pasos” (57). Pluralidad que acaso implica la presencia de pasos femeninos, nunca antes percibidos por la multitud. En la parte II del poema, se corrobora esta noción de movimiento, de cambio que embarga a la autora, al expresar: “Veo mi metamorfosis blindada / en alas. La contemplo... / viene en apariencia lenta / sin achaques, sin afectadas posturas. / Simplemente, viene” (59). Acaso aluda, esta “metamorfosis blindada” sin “posturas afectadas”, a la conformación de un Otro femenino, opuesto a concepciones tradicionales de la mujer como ser “afectado” o edulcorado.

En otras ocasiones, como en el caso de “Horas” de Isel Rivero, lo femenino se plantea como cuestionamiento impostergable. Expresa la poeta: “¿De qué cobarde lugar he emergido? / ¿Por qué huyo? (...) / y este dolor de ausencia / y este súbito afán de escape / al sentir el rápido paso de mi madre. / ¿De qué cobarde lugar he emergido?” (Rivero, *Novísima*, 67). La voz lírica cuestiona las marcas de feminidad tradicionales desde una zozobra existencial visceral. A medida que pasan las “horas”, la angustia se hace mayor, al verse rodeada de un entorno

familiar que parece agobiarla: "Lejos / en la próxima habitación la silueta de la / abuela cose (...) Lejos / en la próxima habitación / abuela teje horror para mi alma" (65).

"amanecí [*sic*] de repente un día / cansándome del hombre / de su cantada tragedia de números y sueños", expresa Mercedes Cortázar en "Las tribulaciones" (Cortázar, *Novísima*, 85) "me cansé de mí en fin / de mi ansiedad / y de mi ignorancia" (85). Se refiere quizás al hombre genérico, universal, pero hay un evidente eco feminista en estos versos. Más adelante, se menciona al hombre como "compañero", acto éste totalmente antirromántico, el cual coloca al hombre y a la mujer como iguales. La ternura está matizada por el compañerismo, no por la seducción ni el romance: "mi boca se destroza de nombrarte cada mañana / compañero / tú que llevas mi cuerpo sobre tu hombro / enterneciéndote en mi derrota que preconiza la tuya / porque de tu lucha bebo como vino cotidiano / y sé de tu sudor compañero / como tal vez ignores tú de mis versos... (91). La repetición de 'compañero' así como el uso de la palabra sudor en este contexto desromantiza toda visión feminizada de la mujer.¹⁰

La Segunda novísima de poesía, con selección y notas de José Mario, incluye a dos mujeres solamente: Lina de Feria y Lilliam Moro.¹¹ Sobre ellas expresa:

Lilliam Moro y Lina de Feria, las más jóvenes y las más efectivamente dotadas. Reunidas en este caso por un nivel de calidad y sensibilidad poética apreciable. Pues unen a su expresión un desarrollo y un aliento lírico que las diferencia de los demás integrantes de esta selección. Estos

10 Los poemas de Herrera, Cuza Malé y Morejón incluidos en la antología no presentan un cuestionamiento o recreación de un nuevo imaginario femenino, explícitamente. Pero las tres poetas se refieren a la guerra, a los nuevos tiempos, aproximándose incluso a una poesía de tipo social que es ya, en sí misma, marca de reformulación de un nuevo ethos femenino.

11 Recordamos que este texto quedó pendiente de publicación-confiscado en el momento de la clausura de las Ediciones. Agradecemos la generosidad del poeta Reinaldo [Felipe] García Ramos, al entregarnos una copia de las pruebas de plana.

dos casos son de notar; las posibilidades de ambas de alcanzar expresión y desarrollo son evidentes (Mario, Segunda...,14).

Cierto aire de rebeldía recorre la prosa poética “Quejas” de Lina de Feria, al decir:

Tomaré el timón cerrando las pupilas a las gentes queridas, al levar anclas me atormentará todo lo soportado, el tiempo, pero levaré con la fuerza del que se ha destruido un poco para la vida. He de escaparme, y no protestes, con un cien por ciento definitivo, como la aguja señalada hacia el infinito, en viento positivo haciéndome segura desde el principio de mi alejamiento (De Feria, Segunda..., 81).

El sujeto lírico femenino “toma el timón”, acaso por primera vez y, escapando hacia el infinito, es capaz de conducir por primera vez también la nave de su propia historia, sin depender de un timonel que guíe sus pasos por una u otra ruta.¹²

En el caso de la poesía de Lilliam Moro, puede notarse igualmente este desmontaje de roles de género: con la referencia a un “ellos” probablemente también universal, no por eso dejando de tener cierta connotación feminista:

Ellos no pueden comprender
que veo en sus caras un hombre anterior
muerto en Hiroshima
con eléctricos sonidos en el cuerpo
que veo en sus ojos
al deformado por las pirañas

12 Tan sólo unos años más tarde De Feria gana el Premio David de Poesía (1967) con *Casa que no existía*.

a la orilla de un río en Venezuela, o el aún no llegado
el niño ahorcado de Viet-Nam,
demasiado pequeño con su sogá
demasiado pequeño para el viento (Moro, Segunda..., 64).

Nuevamente, la imagen del hombre como protagonista de la destrucción y la muerte, asociadas a la guerra.

Podemos inferir que la literatura escrita por mujeres publicada por El Puente participa de un afán de derribar estereotipos femeninos anclados en la cultura heteronormativa dominante. Si bien la homosexualidad no es recreada a nivel textual, sí se propone un otro femenino divergente, más cercano a ratos a lo andrógino que al imaginario femenino convencional.

De manera general El Puente logra, acaso sin proponérselo consciente o explícitamente, recrear una literatura que, articulada en estas zonas temáticas, desestabiliza las oposiciones binarias del pensamiento heteronormativo del campo cultural *sesentero* cubano: el hombre blanco se aproxima al universo negro; el hombre negro y la mujer negra recrean lo afrocubano. Abordan, también, recrear una estética existencialista; la mujer recrea un imaginario femenino desentendido de percepciones feminizadas tradicionales. Apuestan, acaso, por el intercambio y la fluidez de roles de género, discursiva y antológicamente.

DERRIBANDO LAS BARRERAS ETNOSEXUALES

En "Ethnicity and Sexuality", Joane Nagel explora los vínculos entre etnicidad y sexualidad. Nagel considera que las fronteras étnicas son también constructos sociales, preformativos, manipulables y manipuladas, muchas veces en conjunción con el aspecto sexual, para crear normas de aceptabilidad que conforman identidades nacionales, comunitarias, etc. Esta función es denominada por ella "ethnosexual frontier", o barrera etnosexual, la cual es "vigilada y supervisada, patrullada y cus-

todiada, regulada y restringida por individuos que forjan lazos sexuales con un otro étnico (Nagel, 113).¹³ De tal manera, las fronteras etnosexuales son zonas segmentadas de poder que refuerzan y privilegian unas áreas (y no otras) de las categorías etnosexuales, en las cuales el hombre blanco heterosexual ocupa un lugar hegemónico. Son demarcaciones que se originan para reforzar las estructuras heteronormativas que han sustentado y sustentan las identidades nacionales (122).

Los escritores de El Puente, tanto por sus múltiples referencias a lo afrocubano como por la mayoritaria presencia negra y homosexual entre sus miembros, se constituyeron, acaso sin saberlo, en una amenaza a la estabilidad de ciertas demarcaciones etnosexuales implementadas por el nuevo discurso fundacional, tales como la politización y patologización de la homofobia y un latente pensamiento racista. Ni la homosexualidad como práctica sexual/ textual, ni una “excesiva” recreación de lo afrocubano, se concebían como aspectos integradores de la nueva agenda nacional. Eran estas alternativas aparentemente perjudiciales a un poder mayoritariamente blanco y heterónomo. La homogeneidad ideológica se convirtió en prioridad, obliterando, en muchos casos, la riqueza y la pluralidad necesarias para una real maduración y consolidación del proyecto de nación.

Es entendible que lo étnico-sexual haya sido privilegiado como instancia de negociación de poder dentro del nuevo proyecto nacional, ya que desde antes del triunfo de la Revolución, estas categorías eran zonas generadoras de legitimidad, y como tales, parte ineludible de los procesos ideológicos en forja. No obstante, con el triunfo revolucionario se vehicula un pensamiento que propone la dislocación de algunas áreas de estas fronteras etnosexuales. Se promulgan la erradicación de la discriminación racial y de la discriminación hacia la mujer. Sin embargo, continúan perpetuándose las barreras de una mentalidad

13 “... surveilled and supervised, patrolled and policed, regulated and restricted by individuals forging sexual links with ethnic others” (Nagel, 113).

racista que demarcan los contornos entre la homosexualidad y la heterosexualidad. El hombre nuevo se asociaba no sólo a la noción de hombre heterosexual sino al heterosexual desbordante de virilidad, en el caso masculino. En el caso del hombre nuevo-negro, se esperaba que renunciara a su herencia religiosa africana. En contraste, ni el machismo ni la homofobia eran condenables dentro de este modelo.

Como vimos, la campaña antirracista, por ejemplo, no contó con una agenda homogénea. Sus dos puntos más débiles parecen haber sido, primero, el silencio sobre el tema racial ante la presunta erradicación del racismo hacia 1962 (De la Fuente, 382); y segundo, la persistente (e ineficaz, por cierto) labor de intento de arrancar de raíz el componente mítico religioso del afrocubanismo, el cual era considerado como un "rezago del pasado". A la celebración de la variedad racial e ideológica en toda su extensión, se opuso, ya desde los primeros años de la década *sesentera*, la predilección por una homogeneidad, no racial, pero sí étnico-social y de género. Esta era asegurada a través de mecanismos como la estigmatización y demonización de las prácticas ritualísticas de las religiones afrocubanas y a través de la satanización del homosexual a nivel institucional.

No puede subestimarse el impacto que criterios homófobos, machistas y masculinizantes –algunos heredados; otros reciclados en el nuevo imaginario colectivo–, tuvieron en el truncamiento de este primer intento integracionista conformado por El Puente, grupo éste que sugería, acaso implícitamente, la disolución de las viejas fronteras sexuales de la colonia y la república, y la consideración de zonas emergentes de alteridad. En su lugar, ganaron terreno políticas oficialistas que, implementando un viejo pensamiento viril y autoritario, dieron lugar a la institucionalización de políticas en explícita violación de los derechos humanos, en el contexto de lo sexual, lo religioso y lo político. Políticas que estuvieron latentes en la implementación de las UMAP, en la prohibición de publicar a escritores homosexuales en *El Caimán Barbudo*, o anterior a todo esto, en el prematuro deceso de El Puente.

No fueron estos procesos ni homogéneos ni establecidos por una lógica siempre definible. De la mano de la homofobia, el machismo y la misoginia, andaban los deseos de negociar, a escala general, un nuevo espacio para la mujer. También para el hombre, pero sólo para el “hombre nuevo”.

CONCLUSIONES

LA HABANA FUE EN ESTE PRIMER QUINQUENIO DE 1960 un lugar lleno de contradicciones y de tensiones, las cuales darían paso, ya para el segundo quinquenio, a la formación de una identidad revolucionaria inequívoca, fundada en el arquetipo del hombre nuevo. En el caso de El Puente, aspectos de raza, género, clase, y la inicial autonomía de la editorial, coadyuvaron a la desaparición de las Ediciones. La intersección de estos factores estuvo de trasfondo en los criterios seguidos por el oficialismo cultural cubano, a la hora de dictar pautas que marcarían a la exclusión o inclusión de unos y otros autores y fenómenos literarios en el canon literario de estos años y los venideros.

Por otra parte, jugaron un importante papel las tensiones afloradas en los debates estéticos de los años sesenta, polarizadas en torno al experimentalismo y el dogma (capítulos I, II y III). La distorsionada politización e ideologización de tales confrontaciones –dentro de las cuales lo experimental llegaría a asociarse eventualmente con antirrevolución, y lo dogmático-prescriptivo, con Revolución–, sería nociva para la sobrevivencia de las Ediciones. Iconoclastas y experimentales, los revolucionarios jóvenes puentistas se quedarían sin poder cruzar su propio Puente. La manipulación oportunista de códigos ideo-estéticos (“experimentalismo”, “compromiso”, “poesía de la Revolución”) por parte de quienes se adjudicaban total protagonismo, provocaría el prematuro truncamiento del proyecto editorial. Hemos argüido que una forma coherente de incorporar parte de la obra de El Puente al canon literario, es introduciendo el concepto de “existencialismo revolucionario”, el cual ubica en su justa dimensión la obra de estos escritores, al deconstruir los limitados perímetros a los que fuera sometido el concepto de “literatura comprometida” por parte de la promoción de jóvenes aglutinados alrededor de *El Caimán Barbudo*.

No hay que desdeñar tampoco las batallas personales, generacionales, y entre grupos literarios, que influyeron en la desaparición de las Ediciones. Es útil recordar en este sentido las palabras del propio Jesús Díaz, principal agresor de El Puente:

Pretendíamos, como es de rigor en los casos de jóvenes que salen a la palestra, matar a nuestros padres literarios y además ser líderes del espacio entre nuestros coetáneos; de modo que podíamos ser, y más de una vez fuimos, feroces e injustos en la descalificación y el ataque (Díaz, “El fin...”, 108).

En otras ocasiones, estas batallas personales o grupales por el poder y por celos literarios, se cruzaban con los debates estéticos y políticos, como el propio Díaz reconoce:

No es raro, entonces, que nuestro grupo constituyera una pequeña piedra de escándalo. Tampoco lo es que en aquella época, hace más de 34 años, yo polemizara con la narradora Ana María Simo, de las Ediciones El Puente, donde se agrupaba otro sector de la generación literaria a la que pertenezco. El Puente había publicado un buen libro de relatos de la propia Ana María, y también poemarios de Nancy Morejón y Miguel Barnet, entre otros autores, y era en cierto sentido lógico que chocáramos por motivos de autoafirmación y celos literarios. No obstante, recuerdo con desagrado mi participación en aquella polémica, que tuvo lugar en La Gaceta de la UNEAC. No porque haya sido más o menos agresivo con otros escritores, sino porque en mi requisitoria mezclé política y literatura e hice mal en ello; lo reconozco y pido excusas a Ana María Simo y a los otros autores que pudieron haberse sentido agraviados por mí en aquel entonces (109).

Desafortunadamente, para los autores que recibieron en aquel entonces las invectivas de Díaz, el grado de agresividad sí fue importante, puesto

que la intensidad de los ataques que sucedieron después a la polémica de *La Gaceta*, marcaría de manera negativa el futuro personal, con una historia de exilios y desarraigos que es tema de otro libro.

La ausencia en *El Puente* de antologías e historias de la literatura cubana en los años posteriores a su desaparición fue consecuente con la formación de un canon literario que propiciaría la mutación reduccionista de los conceptos de compromiso y arte en revolución. Tales distorsiones emanaban de los espacios vernáculos de debate, para luego convertirse en (dudosos) criterios de verdad oficial, en el proceso de establecimiento de un canon. *El Puente* fue víctima de muchas de estas erradas clasificaciones, más allá de sus irreverentes posturas iconoclastas. Sus creadores se sentían en el justo derecho de ocupar un espacio dentro la ciudad letrada revolucionaria, dentro de la cual habían florecido. De hecho, era a través de un revolucionario y honesto existencialismo, que muchos de ellos se concebían como merecedores de tal espacio.

Pero más allá de ello, como puede inferirse de la respuesta de Simo a Jesús Díaz, el impacto de *El Puente* fue más significativo que su borradura:

Ediciones *El Puente* se responsabilizó durante los años más duros con el único medio de expresión generacional. Nos comprometimos abiertamente con la labor expresiva de toda nuestra generación mientras muchos prefirieron abstenerse, observar, ir incubándose bien seguros, algunos desde las aulas universitarias. Nosotros fuimos los primeros en dar fe de vida de nuestra generación. Creamos prácticamente de la nada, la conciencia, en las generaciones mayores, de que existía una, que ésta necesitaba un vehículo propio de expresión.

A la lucha por crear esta conciencia se debe, en cierta medida, que hoy el órgano de la Unión de Jóvenes Comunistas, “Juventud Rebelde”, llegue hasta el punto de editar un suplemento literario, “*El Caimán Barbudo*” (Simo, 5).

El Caimán Barbudo, cuyos miembros, como hemos visto, eran coetáneos de los de El Puente, se fundaba un año después de la cancelación de Las Ediciones, gracias pues a esa conciencia generacional fundada por los puenteros, una vez que éstos habían marcado distancia con la generación anterior, la Generación de los años 50:

En aquella pugna generacional –en la cual la generación del 50, llamémosla así, copaba las posiciones clave en la crítica y en la organización de la cultura, y no toleraba compartirlas ni con los más jóvenes ni con los más viejos– nosotros abrimos la primera brecha y literalmente les arrebatamos de las manos el cetro de ser “los más jóvenes escritores” (4).

Tal acto es atribuible a El Puente, no a *El Caimán...*, grupo éste que supo aprovechar la brecha abierta por sus contemporáneos, y más que ello, atribuirse arbitrariamente la autoría de la misma, al autotitularse “los poetas de la Revolución”. Se articuló una narrativa que buscó, conscientemente o inconscientemente, arrebatarnos un espacio de representatividad a los puenteros. El lente estrecho de sus acusadores, establecido desde una total arbitrariedad como legítimo punto de miras, enfocó y captó caprichosamente los elementos que más convenientes fueron y que, una vez satanizados los puenteros, marcaran las pautas para la legitimación de un canon supuestamente revolucionario. Este canon, a la larga demostraría ser estático, heteronormativo, homogéneo y no inclusivo de la riqueza de los procesos literarios que seguirían teniendo lugar.

Dar voz a los propios escritores publicados por El Puente es, por tanto, la mejor manera de sustituir los onerosos silencios de una rígida historia oficial. Las entrevistas que se ofrecen en la sección de Anexos vienen para irrumpir tal afasia histórica. Lo hacen también desde la irreverencia que la oralidad brinda, desde la flexibilidad de la palabra dicha, que con su volatilidad y singular alcance, llega para llenar los vacíos del canon literario cubano. Es tiempo de que estos autores puedan finalmente cruzar a la otra orilla de la historia.

BIBLIOGRAFÍA

- ABASCAL, Jesús. *Soroche*. Ediciones El Puente, La Habana, 1963.
- ABDO, Ada. *Mateo y las sirenas*. Ediciones El Puente, La Habana, 1964.
- ABREU, Alberto. *La cuentística de El Puente*. Aduana Vieja, Valencia, 2014.
- ACHUGAR, Hugo. *La biblioteca en ruinas. Reflexiones culturales desde la periferia*. Trilce, Montevideo, 1994.
- _____. *Planetas sin boca. Escritos efímeros sobre arte, cultura y literatura*. Trilce, Montevideo, 2004.
- ADORNO, Theodor. *Teoría estética*. Taurus, Madrid, 1971.
- _____. "Letters to Walter Benjamin", *Aesthetics and Politics*. Verso, Londres-Nueva York, 1988.
- _____. "Commitment", *Aesthetics and Politics*. Verso, Londres-Nueva York, 1986.
- ALFONSO, María Isabel. "Un puente, un gran puente...", *La Habana Elegante*. <<http://www.habanaelegante.com/FallWinter2002/Barco-AmellRiveroAlfonsoMiskulin.html>>. Consultado el 15 de marzo de 2007.
- _____. "Cruzando El Puente en las encrucijadas de la historia", *La Gaceta*, Núm 4, 2005, pp. 8-9.
- _____. *Dinámicas culturales de los años 60 en Cuba: Ediciones El Puente y otras zonas creativas de conflicto*. Tesis doctoral, Universidad de Miami, 2007.
- _____. "Ediciones El Puente y los vacíos del canon: hacia una nueva poética del compromiso", *Ediciones El Puente en La Habana de los años 60. Lecturas críticas y libros de poesía*. Jesús J. Barquet (ed.), Ediciones del azar, Chihuahua, 2011.
- _____. "Ediciones El Puente y dinámicas raciales de los años 60: un capítulo olvidado de la historia literaria cubana", *Temas*. Núm. 70, 2012, pp. 110-118.

- ALFONSO, Ma. Isabel. "Radical Poetics of the Sixties in Cuba: The Case of Ediciones El Puente and Its Revolutionary Existentialism", *Public*. Núm. 52, La Habana, 2015, pp. 203-216.
- ALMENDROS, Néstor y Orlando Jiménez Leal. *Conducta impropia*. Documental, Francia, 1984.
- "Aportes culturales del negro en América". Seminario de Estudios Afroamericanos, denominado equivocadamente "Manifiesto Negro".
- ÁLVAREZ, Antonio. *Noneto*. Ediciones El Puente, La Habana, 1964.
- ÁLVAREZ Conesa, Sigfredo. "Poema del compañero", Segunda novísima de poesía. José Mario, ed., El Puente, La Habana, 1965. (Inédito.)
- ARANGO, Arturo. "Josefina Suárez, la memoria de El Puente", *La Gaceta*. Núm. 4, 2005, pp. 7-8.
- _____. "Con tantos palos que te dio la vida: poesía, censura y persistencia", *La política cultural del período revolucionario: Memoria y reflexión*. Colección Criterios. Centro Teórico Cultural, La Habana, 2008.
- ARÍSTIDES. "Matamos dos pájaros de un tiro", *Revista Mella*. Junio 3, 1965, pp. 4-5.
- ARRUFAT, Antón. "Encuesta", *La Gaceta*. Núm. 19, 1963, p. 3.
- AYORINDE, Christine. *Afro-Cuban Religiosity, Revolution and National Identity*. University Press of Florida, Gainesville, 2004.
- BARNET, Miguel. "Al pueblo lo que es del pueblo", *La Gaceta*. Núm. 24, 1963, p. 3.
- _____. Entrevista personal, María Isabel Alfonso, Nueva York, 2011.
- BARQUET, Jesús. *Ediciones El Puente en La Habana de los años 60*. Lecturas críticas y libros de poesía, Ediciones del Azar, Chihuahua, 2011.
- _____. "Teatro y revolución cubana. Subversión y utopía", *Los siete contra Tebas, de Antón Arrufat*. Edwin Mellen, Nueva York, 2002.
- BARROS, Silvia. *27 pulgadas de vacío*. Ediciones El Puente, La Habana, 1961.
- BEJEL, Emilio. *Gay Cuban Nation*. University Press, Chicago, 2001.
- BENEDETTI, Mario. "Situación del escritor en América Latina", *Casa de las Américas*. Núm. 45, 1967, pp. 31-36.
- BENJAMIN, Walter. "Conversations with Brecht", *Aesthetics and Politics*. Verso, Londres-Nueva York, 1986.
- _____. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. ARCIS-LOM,

- Santiago de Chile, 1996.
- BLOCH, Ernst. "Discussing Expressionism", *Aesthetics and Politics*. Verso, Londres-Nueva York, 1986.
- BOURDIEU, Pierre. *Reproduction in Education. Society and Culture*. Sage, Londres-Beverly Hills, 1977.
- . *In Other Words*. Stanford University Press, Stanford, 1990.
- . *The Logic of Practice*. Stanford University Press, Stanford, 1990.
- . *The Craft of Sociology*. Walter de Gruyter, Berlin-Nueva York, 1991.
- . *An Invitation to Reflexive Sociology*. University of Chicago Press, Chicago, 1992.
- . *The Field of Cultural Production*. Columbia University Press, Nueva York, 1993.
- . *Sociology in Question*. Sage, Londres-Thousand Oak, 1993.
- . *Capital cultural, escuela y espacio social*. Siglo XXI, DF, 1998.
- BRECHT, Bertolt. *Breviario de estética teatral*. La Rosa Blindada, Buenos Aires, 1963.
- . "Against Georg Lukács", *Aesthetics and Politics*. Verso, Londres-Nueva York, 1988.
- BRENE, José. *Santa Camila de La Habana Vieja*. Ediciones El Puente, La Habana, 1962.
- . "Encuesta", *La Gaceta*. Núm. 19, 1963, p. 4.
- . "Diccionario de *Cuba Literaria*", *Cuba literaria*. 2005, <http://www.cubaliteraria.cu/autor/ficha.php?Id=925>.
- BROWER, Leo. "Una huella duradera en el siglo xx", *Cuba Literaria*. 10 mayo 2007, http://www.cubaliteraria.cu/autor/jaime_sarusky/obra16.htm.
- CALVINO, Italo. "El hecho histórico y la imaginación en la novela", *Casa de las Américas*. Núm. 26, 1961, pp. 154-156.
- CAMNITZER, Luis. *New Art of Cuba*. University of Texas Press, Austin, 1994.
- CARBONELL, Walterio. *Cómo surgió la cultura nacional*. Yaka, La Habana, 1961.
- Carlos Marx y Federico Engels sobre la literatura y el arte*. Editora Política, La Habana, 1961.
- CASAUS, Víctor. "La más joven poesía. Seis comentarios y un prólogo", *Unión* 5.

- 1968, pp. 5-14.
- CASEY, Calvert. "Santa Camila de La Habana Vieja", *La Gaceta*. Núm. 6-7, 1962, p. 17.
- CASTELLANOS, Ernesto Juan. "El diversionismo ideológico del rock, la moda y los enfermitos", *Criterios*. Ciclo "La política cultural del periodo revolucionario: Memoria y reflexión" (31 de oct), 2008, pp. 1-38.
- CASTRO, Fidel. *Palabras a los Intelectuales*. Ediciones del Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1961.
- CHANAN, Michael. *The Cuban Image. Cinema and Cultural Politics in Cuba*. Indiana University Press, Bloomington, 1993.
- COLLAZOS, Óscar. *Literatura en la Revolución y Revolución en la literatura*. Siglo XXI, México, 1970.
- CONFINO, Alon. "Collective Memory and Cultural History: Problems of Method", *The American Historical Review*. Vol. 102, núm. 5, 1997, pp. 1386-1403.
- CORTÁZAR, Julio. "Carta", *Casa de las Américas*. Núm. 45, 1967, pp. 5-12.
- _____. *Literatura en la Revolución y Revolución en la literatura*. México, Siglo XXI, 1970.
- CORTÁZAR, Mercedes. *El largo canto*.: Ediciones El Puente, La Habana, 1961.
- _____. *Novísima poesía cubana I*. Ediciones El Puente, La Habana, 1962.
- CUSHING, Lincoln. *Revolución: Cuban poster art*. Raincoast Books, Vancouver, 2003.
- CUTLER III, William W. "Oral History. Its Nature and Uses for Educational History", *History of Education Quarterly*. Vol. 11, núm. 2, 1971, pp. 184-194.
- CUZA MALÉ, Belkis. *Tiempos de sol*. Ediciones El Puente, La Habana, 1963.
- _____. "El Moro de La Habana", *El Caimán Barbudo*. Núm. 14, 1967, p. 15.
- Declaración del Primer Congreso de Educación y Cultura, *Casa de las Américas*. Núm. 65-66, 1971, 17.
- DE FERIA, Lina. "Quejas", Segunda Novísima de Poesía Cubana. (Inédito).
- DE LA FUENTE, Alejandro. *Una nación para todos: raza, desigualdad y política en Cuba, 1900-2000*. Colibrí, Madrid, 2000.
- DE LA HOZ, León. *La poesía de las dos orillas. Cuba (1959-1993)*. Libertarias Prodhufi, Madrid, 1994.
- DÍAZ, Clara. "Hombre que vas creciendo", *La jiribilla*. 2003. <<http://www.lajiribilla>>

- cu/2003/n095_03/095_20.html.>. Consultado en mayo de 2006.
- DÍAZ, Jesús. "Encuesta generacional", *La Gaceta*. Núm. 50, 1966, p. 9.
- . "Encuesta generacional III. Jesús Díaz responde a Ana María Simo. El último puente", *La Gaceta*. Núm. 52, 1966, p. 4.
- . "El fin de otra ilusión. A propósito de la quiebra de *El Caimán Barbudo* y la clausura de *Pensamiento Crítico*. *Encuentro de la Cultura Cubana 16-17*. 2000, pp. 106-119.
- DÍAZ TRIANA, Francisco. *Novísima de poesía cubana I*. Ediciones El Puente, La Habana, 1962.
- ECHARRY. "Una lección moral inolvidable", *Juventud Rebelde*. Octubre 12, 1968.
- ESPINOSA, Norge. "Para cruzar sobre las aguas turbulentas", *La Gaceta*. Núm. 4, 2005, pp. 10-14.
- ESTORINO, Abelardo. "Encuesta", *La Gaceta*. Núm. 19, 1963, p. 5.
- FEIJÓO, Samuel. *El negro en la literatura folclórica cubana*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980.
- FERNÁNDEZ-ROBAINA, Tomás. Entrevista. María Isabel Alfonso, Kingston, Canadá, 2009. (Inédita.)
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. "Responsabilidad de los intelectuales de los países subdesarrollantes", *Casa de las Américas*. Núm. 47, 1968, pp. 121-123.
- FORNET, Ambrosio. "Las ideas estéticas de Marx", *Casa de las Américas*. 1966, pp. 124-128.
- . *En tres y dos*. Ediciones R, La Habana, 1964.
- FRANQUI, Carlos. *Retrato de familia con Fidel*. Seix Barral, Barcelona, 1981.
- FRASER, Bruce. "The mediator as a power broker", *Negotiation and Power in Dialogical Interaction*. Vol. 44, 2001, pp. 19-37.
- FUENTES, Norberto. "La Guerra contra Lenon ha cesado", <http://www.norbertofuentes.com/cronica_detail.asp?nID=55>. Consultada el 18 Marzo de 2006.
- FULLEDA LEÓN, Gerardo. *Algo en la nada*. Ediciones El Puente, La Habana, 1961.
- . *Segunda novísima de poesía*. Ediciones El Puente, La Habana, 1965. (Inédito.)
- . "Aquella luz de La Habana", *La Gaceta*. Núm. 4, 2005, pp. 4-6.

- _____. Entrevista personal. María Isabel Alfonso, La Habana, mayo de 2006.
Parcialmente publicada en: Alfonso, *Dinámicas culturales de los años sesenta en Cuba: Ediciones El Puente y otras zonas creativas de conflicto*. Tesis doctoral, Universidad de Miami, 2007.
- _____. *Novísima de poesía cubana II*. (Texto inédito.)
- GARCÍA BUCHACA, Edith. *La teoría de la superestructura, la literatura y el arte*. Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1963.
- GARCÍA ESPINOSA, Julio. "Vivir bajo la lluvia", *La Gaceta*. Abril, 1963, p. 7.
- _____. "Galgos y podencos", *La Gaceta*. Noviembre, 1963, p. 13.
- GARCÍA OSUNA, Alfonso J. *The Cuban Filmography, 1897 through 2001*. McFarland & Company, Jefferson, 2003.
- GARCÍA RAMOS, Reinaldo Felipe. *Acta*. Ediciones El Puente, La Habana, 1962.
- _____, y Ana María Simo. *Novísima poesía cubana I*. Ediciones El Puente, La Habana, 1962.
- _____. Dossier dedicado a El Puente. *La Habana Elegante*. (Fall-winter), 2002. <http://www.habanaelegante.com/Fall-Winter2002/BarcoAmellRiveroAlfonsoMiskulin.html>.
- _____. Entrevista personal. Alfonso, María Isabel, mayo 2002, Miami.
Parcialmente publicada en: Alfonso, *Dinámicas culturales de los años sesenta en Cuba: Ediciones El Puente y otras zonas creativas de conflicto*. Tesis doctoral, Universidad de Miami, 2007.
- _____. "Ese deseo de permanente libertad" (conversación con José Mario e Isel Rivero), *La Habana Elegante*. Otoño-invierno, 2002. < <http://www.habanaelegante.com/Fall-Winter2002/BarcoRamosSerranoLago.html>>.
- GARCÍA, Alicia y Sara Vega. "Una imagen pública del cine cubano", *La Jiribilla*. Núm. 151, 2004. <http://www.lajiribilla.co.cu/2004/n151_03/151_04.html>.
- GEERTZ, Clifford. *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*. Basic Books, Nueva York, 1973.
- GRANADOS, Manuel. *El orden presentido*. Ediciones El Puente, La Habana, 1962.
- GREGORY, Paul R. "Soviet Bureaucratic Behavior: Khozyaistvenniki and Apparatchiki", *Soviet Studies*. Núm. 4, 1989, pp. 511-525.

- GUEVARA, Alfredo. "Sobre un debate entre cineastas cubanos", *Cine Cubano*. Núm. 14-15 (oct-nov), 1963, p. 14.
- . "Alfredo Guevara responde a las aclaraciones", *Hoy*. Diciembre, 1963, p. 2.
- GUEVARA, Ernesto Che. *El socialismo y el hombre en Cuba*. Grijalbo, DF, 1971.
- GUILLÉN, Nicolás. "Informe al Primer Congreso de Escritores y Artistas Cubanos", *Casa de Las Américas*. Núm. 8, 1961, pp. 3-17.
- GUTIÉRREZ ALEA, Tomás. "Notas sobre una discusión de un documento sobre una discusión (de otro documento)", *La Gaceta*. Noviembre, 1963, pp. 5-6.
- HALBWACH, Maurice. *On Collective Memory*. University of Chicago Press, Chicago, 1992.
- HALL, Jacquelyn Dowd. "You Must Remember This: Autobiography as Social Critique", *The Journal of American History*. Núm. 85, 1998, pp. 439-465.
- HAY, Kenneth G. "Walter Benjamin. The Nature of Critical Theory", <http://www.personal.leeds.ac.uk/~fin6kgh/Euroart/euro_08.html>. Consultado en julio 23 de 2007.
- HERNÁNDEZ, Eugenio. Entrevista personal. María Isabel Alfonso, La Habana, mayo 2006. Parcialmente publicada en: Alfonso, *Dinámicas culturales de los años sesenta en Cuba: Ediciones El Puente y otras zonas creativas de conflicto*. Tesis doctoral. Universidad de Miami, 2007.
- HERRERA, Georgina. *GH*. Ediciones El Puente, La Habana, 1962.
- HOWE, Linda S. "La producción cultural de artistas y escritores afrocubanos en el periodo revolucionario", *Acta literaria* 26, 2001, pp. 77-87. Consultado en abril 19 de 2007.
- . *Transgression and Conformity. Cuban Writers and Artists After the Revolution*. The University of Wisconsin Press, 2004.
- IBARRA, Raúl. Segunda novísima de poesía. Ediciones El Puente, La Habana, 1965. (Inédito.)
- JAKSIC, Ivan. "Oral History in the Americas", *The Journal of American History* 79, 1992, pp. 590-600.
- JAMESON, Fredric. "Reflexions in Conclusions", *Aesthetics and Politics*. Verso, Londres-Nueva York, 1988.

- JAMÍS, Fayad. "Por esta libertad", *El Caimán Barbudo*. Núm. 5, 1966, p. 15.
- JANE, Enrique. (Título no accesible). *Mella*. (06/09), 1965, p. 7. Citado por Anne Luke. *Youth Culture and the Politics of Youth in the 1960s in Cuba*.
- JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI, Madrid, 2002.
- "José Brene", *Cuba Literaria*. <<http://www.cubaliteraria.com/autor/ficha.php?Id=925>>. Consultado en abril 4 de 2006.
- JUSTINA, Ana. *Novísima poesía cubana I*. Ediciones El Puente, La Habana, 1962.
- LEAL, Rine. *Teatro cubano en un acto. Antología*. Ediciones R, La Habana, 1963.
- _____. "El nuevo rostro del teatro cubano", *La Gaceta*. Núm. 19, 1963, p. 10.
- _____. "Un romántico en La Habana Vieja", *La Gaceta*. Núm. 19, 1963, p. 15.
- _____. Prólogo. *Otra vez Milián*. Ediciones Unión, La Habana, 2005.
- _____. "El teatro cubano", *Publicación Semestral del CNIAE*. <<http://www.geocities.com/cniae/indagacion3.htm>>. Consultado el 8 de marzo de 2005.
- LEONARD, Neil. "Juan Blanco: Pioneer of Electroacoustic Music". <http://www.neilleonard.com/content/juan-blanco-cubas-pioneer-electroacoustic-music>. Consultado el 14 de septiembre de 2006.
- LUCIAK, Ilja A. *Gender and Democracy in Cuba*. University Press of Florida, Florida, 2007.
- LUIS, William. "Exhuming Lunes de Revolución", *New Centennial Review*. 2002, pp. 253-283.
- LUKÁCS, Georg. "Realism in the Balance", *Aesthetics and Politics*. Verso, Londres-Nueva York, 1986.
- _____. *Teoría de la novela: un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Godot, Buenos Aires, 2010.
- LUKE, Anne. *Youth Culture and the Politics of Youth in the 1960s in Cuba*, Universidad de Wolverhampton, tesis doctoral, June 2007.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. "Arte, Revolución y Decadencia", *Breve antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1920-1920). Poemas y manifiestos*. Sudamericana, Buenos Aires, 1996.
- MARTIATU TERRY, Inés María. *Repasar El Puente. Antología de teatro de Ediciones El Puente*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2011.

- MARTÍNEZ, Virgilio. “Vida y milagros de Florito Volandero”, *Mella*. Mayo 24, 1965, pp. 20-21).
- MARTÍNEZ FURÉ, Rogelio. *Poesía yoruba*. Ediciones El Puente, La Habana, 1963.
- . Entrevista personal, María Isabel Alfonso, La Habana, mayo de 2006. Parcialmente publicada en: Alfonso, Dinámicas culturales de los años sesenta en Cuba: Ediciones El Puente y otras zonas creativas de conflicto. Tesis doctoral, Universidad de Miami, 2007.
- MARTÍNEZ PÉREZ, Liliana. *Los hijos de Saturno. Intelectuales y revolución en Cuba*. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, México, 2006.
- MATTHEWS, Rupert. *Power Brokers. Kingmakers and Usurpers Throughout History*. Facts on File, Oxford-Nueva York, 1989.
- MILIÁN, José. *Mamico Omi Omo*. Ediciones El Puente, La Habana, 1963.
- . *Otra vez Milián*. Ediciones Unión, La Habana, 2005.
- MISKULIN, Silvia Cezar. *Os Intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução. 1961-1975*. Alamada, Sao Paulo, 2009.
- MODELL, Judith. “Stories and Strategies. The Use of Personal Statements”, *Internacional Journal of Oral History*. Vol. 4, núm.1, 1983, pp. 4-11.
- MOORE, Carlos. *Castro, the Blacks, and Africa*. Center for Afro-American Studies, Universidad de California, Los Ángeles, 1988.
- MOORE, Robin D. *Music and Revolution, Cultural Change in Socialist Cuba*. University of California Press, Berkeley-Los Ángeles, 2006.
- MOREJÓN Arnaiz, Idalia. *Política y polémica en América Latina: las revistas Casa de las Américas y Mundo Nuevo*. Ediciones de Educación y Cultura, México, 2010.
- MOREJÓN, Nancy. *Mutismos*. Ediciones El Puente, La Habana, 1962.
- . *Amor, ciudad atribuida*. Ediciones El Puente, La Habana, 1964.
- . Entrevista. María Isabel Alfonso. Kingston, Canadá, 2009. (Inédita.)
- MORO, Lilliam. “Las imágenes rotas”, Segunda novísima de poesía. Ediciones El Puente, La Habana, 1965. (Inédito.)
- MUÑOZ, Blanca. “Escuela de Frankfurt. Primera generación”, *Diccionario crítico de las ciencias sociales*. http://pendientedemigracion.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/E/ef_1generacion.htm. Consultado en mayo de 2005 y julio

de 2007.

NAGEL, Joane. "Ethnicity and sexuality", *Anal Review of Sociology*. Núm. 26, 2000, pp. 107-133.

NORA, Pierre. *Realms of Memory. Rethinking the French Past*. Columbia University Press, Nueva York, 1998.

"Nos pronunciamos". *El Caimán Barbudo*. 1966, p. 11.

OSHINSKY, David M. "Oral History: Playing by the Rules", *The Journal of American History*. Vol. 77, núm. 2, 1990, pp. 609-614.

Oxford English Dictionary. (2ª ed.), Oxford University Press, Oxford, 1989.

PÉREZ-SARDUY, Pedro. Entrevista telefónica. María Isabel Alfonso. Nueva York-Londres, 2011. (Inédita.)

PÉREZ-STABLE, Mariféli. *The Cuban Revolution: Origins, Course and Legacy*. Oxford University Press, Nueva York, 1993.

PORTUONDO, José A. "En busca de la expresión estética de una nación para sí", Primer Congreso Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, ponencia, 1961.

———. *Estética y Revolución*. Ediciones Unión, La Habana, 1963.

———. *Itinerario estético de la Revolución Cubana*. Letras Cubanas, La Habana, 1979.

PYE, Lucian W. "Administrators, Agitators and Brokers", *The Public Opinion Quaterly*. Núm. 22, 1958, pp. 342-348.

QUINTERO HERENCIA, Juan Carlos. *Fulguración del espacio. Letras e imaginario institucional de la Revolución Cubana (1960-1971)*. Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2002.

RAMA, Ángel. "Vade retro", *Marcha*. Montevideo, 1972.

REED, Roger. The Evolution of Cultural Policy in Cuba: From the Fall of Batista to the Padilla Case, ponencia, Universidad de Génova, 1989.

RICOEUR, Paul. *Memory, History, Forgetting*. University of Chicago Press, Chicago-Londres, 2004.

RIGALI, Rolando. "Isla de güijes", *La Gaceta*. Núm. 5, nov., 1964, p. 23.

RIVERO, Isel. *La marcha de los hurones*. Imprenta CTC Revolucionaria, La Habana, 1960.

- _____. “Ese deseo permanente de libertad”, entrevista de Reinaldo García Ramos con José Mario e Isel Rivero en Madrid, 4 de octubre del 2002. *La Habana Elegante*. <<http://www.habanaelegante.com/Fall-Winter2002/BarcoRamosSerranoLago.html>>.
- ROBBE-GRILLET, Alain. “La literatura perseguida por la política”, *Casa de las Américas*. Núm. 26, 1966, pp. 152-154.
- RODRÍGUEZ, Carlos Rafael. “¿Por qué me gusta y no me gusta Lunes?”, *Lunes*. Núm. 52, 1960, p. 4.
- RODRÍGUEZ, José Mario. *Clamor agudo*. Ediciones El Puente, La Habana, 1961.
- _____. *De la espera y el silencio*. Ediciones El puente, La Habana, 1961.
- _____. Prólogo a *Acta* [Reinaldo Felipe]. Ediciones El Puente, La Habana 1962.
- _____. *No hablemos de la desesperación*. Ediciones El Puente, La Habana, 1965.
- _____. Segunda novísima de poesía. (Ed.) Ediciones El Puente, La Habana, 1965. (Inédito.)
- _____. *El grito y otros poemas. Antología poética*. Betania, Madrid, 2000.
- _____. “Ese deseo permanente de libertad”, Entrevista de Reinaldo García Ramos con José Mario e Isel Rivero en Madrid, 4 de octubre de 2002. *La Habana Elegante*. <<http://www.habanaelegante.com/Fall-Winter2002/BarcoRamosSerranoLago.html>>.
- _____. “La verídica historia de las Ediciones El Puente”, *Revista Hispano cubana*. 13 Abr. 2006 <<http://www.hispanocubana.org/revistahc/paginas/revista8910/REVISTA6/articulos/laveridica.html>>.
- RODRÍGUEZ RIVERA, Guillermo. Novísima poesía cubana II. Texto inédito.
- _____. *Ensayos voluntarios*. Letras Cubanas, La Habana, 1984.
- _____. “Carta para volver a pasar El Puente”, *La Gaceta*. Núm. 1, 2006, pp. 36-37.
- _____. “Un receptor oblicuo”, *Baracutecubano.blogspot.com*. 2006. <http://baracutecubano.blogspot.com/search?q=ponte+guillermo+rodriguez+rivera>. Consultado en mayo 8.
- ROJAS, Rafael. *La isla sin fin. Contribuciones a la crítica del nacionalismo cubano*. Ediciones Universal, Miami, 1998.

- Ros, Dennis. "Coalition Maintenance in the Soviet Union", *World Politics*. Núm. 32, 1980, pp. 258-280.
- RUIZ, Héctor Santiago. *Hiroshima*. Ediciones El Puente, La Habana, 1961.
- _____. "José Mario: el puente de una generación perdida", *El ateje*. 2002. <<http://www.elateje.com/0206/ensayos020603.htm>>.
- SÁBATO, Ernesto. "Notas y reportajes. Diálogo con Ernesto Sábato", *Casa de las Américas*. Núm. 11-12, 1962, pp. 57-61.
- SABLÓN, Zoila. "Somos personajes. Entrevista con Eugenio Hernández Espinosa", *La Jiribilla*. Año III. La Habana, 2005. http://www.lajiribilla.co.cu/2005/n205_04/proscenio.html.
- SÁNCHEZ VÁSQUEZ, Adolfo. *Las ideas estéticas de Marx*. Era, México, 1965.
- SANTANA, Joaquín G. *Poemas en Santiago*. Ediciones El Puente, La Habana, 1962.
- SANTANA, Joaquín G. Segunda novísima de poesía. José Mario, ed. Ediciones El Puente, La Habana, 1965. (Inédito.)
- SAUMELL, Rafael E. "Nicolasito, Nicolach, ¡cuánto nos cuesta el alba!" <<http://arch1.cubaencuentro.com/cultura/20030831/5eeb188baaef9e357319e5e0f0e6e437/printing.html>>. Consultado en mayo de 2006.
- SARTRE, Jean Paul. *What is Literature?* Yale University, Philosophical Library, Nueva York, 1949.
- _____. *Huracán sobre el azúcar*. Ediciones Uruguay, Montevideo, 1961.
- SARUSKY, Jaime. "Una huella duradera del siglo xx", *Cuba Literaria*. <http://www.cubaliteraria.cu/autor/jaime_sarusky/obra16.htm>. Consultada el 16 febrero de 2006.
- SAWYER, Mark. *Racial Politics in Post-Revolutionary Cuba*. New York: Cambridge University Press, 2006.
- SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Cátedra, Madrid, 1991.
- Segunda novísima de poesía. José Mario (Ed.), Ediciones El Puente, La Habana, 1965.
- SERRA, Ana. *The New Man in Cuba. Culture and Identity in the Revolution*. University Press of Florida, Florida, 2007.
- SERRANO, Emilio. Segunda novísima de poesía. José Mario, ed., Ediciones El Puente,

- La Habana, 1965. (Inédito.)
- STMO, Ana María. *Las fábulas*. Ediciones El Puente, La Habana, 1962.
- . y Reinaldo Felipe [García Ramos], eds. *Novísima poesía cubana I*. Ediciones El Puente, La Habana, 1962.
- . “Encuesta generacional II. Respuesta a Jesús Díaz”, *La Gaceta*. Núm. 51, 1966, p. 4.
- . Entrevista en documental *Conducta impropia*, de Néstor Almendros.
- . Entrevista por correo electrónico, María Isabel Alfonso, Nueva York, octubre 31 de 2011 (inédita).
- TAJES, José. *Panorama de la literatura cubana de la Revolución*. Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1992.
- TODOROV, Tzvetan. *Hope and Memory. Lessons From the Twentieth Century*. David Bellos (trad.), Princeton University Press, Nueva Jersey, 2003.
- TRIANA, José. “Encuesta”, *La Gaceta*. Núm. 19, 1963, p. 7.
- . *La noche de los asesinos*. Casa de las Américas, La Habana, 1965.
- VALLEJO, César. “Autopsia del surrealismo”, *Breve antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1920-1920). Poemas y manifiestos*. Sudamericana, Buenos Aires, 1996.
- VARGAS LLOSA, Mario. *Literatura en la Revolución y Revolución en la literatura*. Siglo XXI, México, 1970.
- . “Historia de un deicidio”, *Cien años de soledad*. Barral, Barcelona, 1971.
- . “El regreso de Satán”, *Contra viento y marea*. Seix Barral, Madrid, 1983.
- WEISS, Judith. *Casa de las Américas. An intellectual review in the Cuban Revolution*. Castalia, Estudios de hispanofilia, Madrid, 1977.
- VILLABELLA, Manuel. “Hay personajes que considero muy míos”, *Teatro en Miami*. <<http://www.teatroenmiami.net/2003/enero/3/cu-lynn.htm>>. Consultado en abril 19 de 2007.
- YERUSHALMI, Yosef Hayim. *Usos del olvido*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1989.
- ZARTMAN, William. *Power and Negotiation*. University of Michigan Press, Michigan, 2003.

ZURBANO, Roberto. "Re-pasar El Puente", *La Gaceta*. Núm. 4, 2005, pp. 2-3.

_____. "El triángulo invisible del siglo xx cubano: raza, literatura y nación",
Temas. Núm. 46 (abril-jun) 2006, pp. 111-123.

ANEXO I
ENTREVISTAS

MIGUEL BARNET

MIA: ¿Podría darme una valoración general sobre El Puente?

MB: Yo no fui protagonista de El Puente. Las cabezas fueron José Mario y Ana María Simo. José Mario era una persona muy anárquica, era un poeta anárquico, talentoso. Pero la cabeza más organizada era la de Ana María Simo.

MIA: ¿Hubo alguna relación entre el Black Power y El Puente?

MB: Había cierta gente que tenía prejuicios hacia eso, y miedo. Había gente que veía la presencia y la búsqueda de la cultura africana con miedo. Búsqueda que ya había hecho en profundidad vertical Fernando Ortiz, pero que nosotros quisimos impulsar desde una horizontalidad, y darle a esto un movimiento, un sentido global, un sentido un poco más cosmogónico, porque era parte, factor esencial de nuestro corpus cultural, de la construcción cultural del país. Miedo, porque ya estaban los indicios del Black Power en EE.UU., que vino después. Pero había miedo de que se creara un movimiento racial dentro de la Revolución, porque se habían cerrado los clubes negros, las sociedades negras, el Club Atenas y todas las sociedades de fraternidad negra. Porque la pretensión de la Revolución fue integrar a todos. ¿En qué? En una sociedad humanista socialista. Entonces no tenía sentido crear partidos negros, crear sociedades negras, como existían durante el periodo de la República. Y ese era el miedo. O sea, miedo a algunos intelectuales, como Eugenio Hernández, que hicieron obras cruciales como *María Antonia*... Después salió *Cimarrón*, mía... Incluso algunas personas racistas, como yo soy blanco me calificaron como la cabeza pensante de un movimiento hacia la negritud. Y yo no tenía ninguna intención de eso. Ni creo que Sara Gómez lo tuviera, ni Martínez Furé. Martínez Furé es un nacionalista, un folclorista. Él es como mi hermano, pensamos parecido. Y Martínez Furé en ningún momento tuvo la intención de crear un club, una sociedad, y mucho menos un partido al estilo Black Panther...

¡Cuando eso ni existían los Black Panthers! Pero había temor por parte de algunos a que se formara una facción racista dentro del socialismo, ¿te das cuenta? Pero partía de ellos, de un profundo prejuicio racial, que está todavía como remanente en la conciencia cubana.

Yo creo que hay una leyenda negra sobre la leyenda negra respecto al tema de El Puente, y valga la redundancia. Ahí estan Georgina Herrera, Eugenio Hernández, Fullea, Nancy Morejón, que están en Cuba y no tienen la intención de crear ningún partido, y los demás tampoco. No lo tuvieron. Sarita Gómez hizo el cine que pudo. Hizo uno cine para la sociedad. Pero esa leyenda negra sobre El Puente no tiene ningún sentido. El Puente se desintegró porque la UNEAC creó una editorial muy fuerte, con la cual no podíamos competir.

MIA: ¿Qué peso tuvo la homosexualidad en la clausura de las Ediciones?

MB: La línea de la editorial era europea, española, francesa... Lo dominante era el pensamiento de José Mario. La visita de Allen Ginsberg sí tuvo que ver. Le faltó el respeto a Haydée Santamaría y decía que soñaba acostarse con el Che. Eran los tiempos de la *Beat Generation*. José Mario fue enviado a las UMAP a raíz de la cancelación. El tema principal era que casi todos en El Puente eran gay. Eso fue lo que los mató.

Todos éramos defensores de Rimbaud, de Lezama, de Calderón, de Boscán y Garcilaso. No vengán ahora a decir que El Puente se cerró por racismo. Eso era visto por algunos como una actitud diversionista. Se imponía el coloquialismo. Algunos de ellos se volvieron los más dogmáticos y después los más disidentes. Los de *El Caimán*. Luis Rogelio Noguera era amigo mío, pero también se burlaba de nosotros. Guillermo Rodríguez Rivera... Para ellos todos éramos maricones. Y tortilleras. Pero con un talento del carajo.

Nueva York, 2011

GERARDO FULLEDA LEÓN

MIA: ¿Puede referirse a las enrevesadas relaciones de algunos de los de El Puente con los de El Caimán (usted, José Mario, Ana María Simo, Jesús Díaz, Guillermo Rodríguez Rivera...)?

GFL: Mira, cuando salió ese artículo de Rodríguez Rivera en *La Gaceta* del 2005, ¿para qué le iba a responder? Sabía que era un enemigo en ese sentido, por las opiniones que había tenido sobre nosotros, El Puente, en fin. Yo nunca me lo topé, y cuando me lo topé, no tenía por qué ir a saludarlo, si nunca habíamos sido amigos. Pero además, eso es una tontería que no me interesa aclarar en lo más mínimo, quién te saluda y quién no te saluda, eso no significa nada. Lo que sí importa es que pese a que estaba terminado El Puente cuando sale *El Caimán*, ellos sí fueron los beneficiados con la desaparición de El Puente, y a ellos fueron a los que les ofrecieron un espacio... Y allí viene la primera gran depuración de la universidad. Que nosotros tarareábamos por las calles: “moral, moral, moral, Isabel Monal quiere moral... Moral, moral, moral, Mirta Aguirre tiene moral... Moral, moral, moral, que viva la moral...” Fue a raíz de esa persecución que hubo en ese momento. Entonces, ellos, ¿dónde estaban? Cuando hubo actos suicidas, gente que se tiraban del edificio, porque los habían botado, o la gente que sacaron del Instituto Superior de Arte, o de las escuelas de arte... ¿en qué lugar estaba él? ¿en la isla de al lado?

Claro, pero mira, hay una cosa en todo esto. Todos tenemos derecho a cometer errores, todos los hemos cometido. Nosotros no éramos ningunos santurrones, de verdad que no lo éramos. Además, santo es muy aburrido, como diría Nicolás Guillén. Jesús, cuando empieza la discusión con Ana María, él publica el trabajo aquel tan ofensivo... Yo trabajaba ya aquí, y aquí enfrente estaba el Departamento de Filosofía de la Universidad de La Habana. Ahí era donde se realizaba *Pensamiento Crítico*. Ahí estaba la china, y estaba Jesús Díaz, que yo lo conozco en el 61 en casa de una profesora, y con Josefina Suárez... Empezamos a hablar muy bien de la primera novela de Vargas Llosa,

La ciudad y los perros. Entonces fue una tarde magnífica que pasamos, y después empezamos a conocernos, y nos tratábamos de “qué tal, hola”, con mucha más cercanía que con Guillermo Rodríguez Rivera. Después, él saca ese trabajo.¹ Yo me indigné, estaba tan indignado que grité, parado en la puerta de *Pensamiento Crítico*: “Por favor, búscuenme a Jesús Díaz, hágame el favor que lo quiero ver”. Y él sale: “¡Eh Fulledda! ¿Qué tal?” Y yo: “Oye ven acá, una cosa que te quiero decir, eso que tú escribiste es una mierda, y eres muy maricón para hacer eso, y cuando tú vayas a hablar de nosotros...” Y él: “No, no no, en esos términos yo no puedo hablar contigo”. Digo: “Sal pa’ fuera que eres un mierda, ¿quién tú te crees que tú eres?” Y él: “Yo contigo no puedo hablar de esas cosas”. Después vino *El Caimán*, su carrera, enemigos, y en ese momento, como estaba lo de El Puente, había una lista de nosotros que no podía publicar, una lista secreta que no podía estrenar ni publicar. Estaba trabajando, pero no podía estrenar ni publicar. No estaban solamente los de El Puente, había otros por problemas ideológicos, por problemas morales, dramaturgos como Rolando Ferrer, que por equis motivo estaba. Cuando yo recibo el Premio Casa de las Américas, muchos años después, un día veníamos Nancy, Miguel Barnet y yo. Y el señor Jesús Díaz, a unos pasos, a menos de 20 pasos. Él, Jesús Díaz, me tira la mano por arriba y la otra a Nancy. Me dice: “Coño, Fulledda, perdóname, la verdad que lo que cometimos con ustedes fue un error. Nadie dijo nada. Pero eso me parece de una honestidad increíble, porque reconoció que fue un error”. En ese sentido, yo creo que ese señor lo reconoció, tendrá la ideología que tenga... Y no tenía que hacerlo, y lo hizo delante de los tres.

Guillermo podía haber sido menos soberbio... Fue una situación oportunista. Yo no me pongo a hablar de todo el trabajo que yo pasé, ni que pasamos todos nosotros, ni del triunfo de ellos, que sí que fue un triunfo. Era un excelente profesor, aceptable ensayista pero pésimo

1 Se refiere a la mencionada crítica de Jesús Díaz a El Puente en *La Gaceta*.

poeta, que no se puede parar donde se paran ni Miguel ni Nancy, ni otros muchos de su generación. Y no es el novelista que era Jesús Díaz.

MIA: ¿Se consideraban un grupo? ¿Se reunían? ¿Había un criterio de selección estética?

GFL: Sí, criterio de selección, de calidades; pero con un sentido de diversidad. José Mario era muy sensible y tenía capacidad para aceptar poemas que de los que incluso él se burlaba, pues no eran de su gusto, pero que le parecía que estaban bien hechos. Por tanto, los aceptaba. Era un hombre que podía ir de Michaux a Gide, de Gide a Nicolás Guillén, de Nicolás Guillén a Lezama. Y tanto de Nicolás Guillén como de Lezama nos burlábamos, como toda generación de jóvenes. Nos burlábamos en el mejor sentido.

MIA: ¿Eran antiorigenistas?

GFL: Bueno, no éramos tan antiorigenistas, no creas eso.

MIA: ¿Aunque lo dicen en los prólogos?

GFL: Mira, yo creo que no podíamos ser antiorigenistas... porque Nancy y Reinaldo le deben mucho a *Orígenes*... La capacidad, cómo te puedo decir, de cincelado de la palabra que tiene Reinaldo, quien creo que es un excelente poeta, Reinaldo García Ramos, y la bella palabra y la sonoridad que tiene Nancy, eso, ¿de dónde viene? Viene de *Orígenes*... Nosotros leíamos a Horderlin, y éramos fanáticos de la poesía francesa...

Entonces, en ese sentido, lo que ocurre es que hay algo que sí molestaba un poco, y era ese afán de *Orígenes*, por ejemplo, con Juan Ramón Jiménez. Y era para nosotros más cálido un poeta como Cernuda, como nuestro Ballagas, que tiene de Cernuda, como Dámaso Alonso, como Vicente Alexandre. Nos leíamos los poemas de Cernuda, nos los sabíamos de memoria, y en cualquier momento los estábamos diciendo, los estábamos parodiando. En ese sentido, no creo que fuéramos antiorigenistas, por el cuidado de la poesía y el amor por la poesía

que teníamos. Aunque sí éramos antiorigenistas en cuanto a esa actitud de estar espaldas, aparentemente, a la realidad, de no quererse inmiscuir en los asuntos de la realidad, que tenía Orígenes... Era quizá más una actitud vital que una actitud poética. Aunque casi siempre lo que uno rechaza a la largo, al final, nos define. Cuando uno rechaza algo en literatura es porque uno descubre que lo que rechaza ya no da más, pero uno lo admira secretamente en el fondo...

Así que en eso no creas. Además, éramos unos jóvenes bastante iconoclastas. Y creo que eso fue lo mejor: que queríamos matar a nuestros maestros. Pero no te puedo decir que éramos antiorigenistas. Ana María era una persona muy lúcida.

MIA: ¿Podiera referirse a Ana María y su labor como codirectora de El Puente?

GFL: Ana María es una mujer de izquierda, ella era de la juventud comunista. Trabajaba en Prensa Latina. Es una de las mujeres más brillantes de mi generación, junto a Isel y Nancy. Una mujer de ideas pero muy práctica. Y muy rigurosa. Ella estaba en el grupo y escribía en su diario. Da la casualidad que había una escritora que andaba con nosotros, una diletante, se llama Josefina Duarte, una muchacha delgada, de espejuelos, amiga de José Mario. Había tenido varios escándalos. Un día, en eso de llevarnos libros de la Biblioteca Nacional, la cogen con ella. En la estación de policía, descubren que esta muchacha tenía antecedentes de escándalo por lesbianismo.

Después se produce el arresto de Ana María. Supuestamente por su asociación con homosexuales. Después la llevan a una clínica. En ese momento había un procedimiento de dar *electroshock* y pasar fotos y pinturas de mujeres desnudas, un acto preventivo para eliminar el supuesto lesbianismo.

MIA: ¿Y le dieron el “tratamiento”?

GFL: Sí. No quieras saber, cuando Ana María apareció. Ese día nosotros nos emborrachamos, ni me recuerdo con qué... Me recuerdo que lo que

teníamos de comer era galletitas de dulce... Ana María ya no volvió a ser la misma. Ni creo que nosotros volvimos a ser los mismos. Resultado, al poco tiempo, Ana María decidió que se tenía que ir del país. Yo guardo dos cartas de ella que ella me envió, decía que ella nunca debió de haber aceptado eso, que cómo nosotros habíamos podido quedarnos, y además, que ella iba a hacer otra revolución porque ella no podía dejar, no ha dejado de tener sus ideas. Nosotros no pasamos por eso. Habremos pasado ostracismo, el silencio, pero no eso. Nos encontramos cuando vino a La Habana.

MIA: ¿Se reunió con ella?

GFL: Sí, zapateamos La Habana, el Vedado estuvo en mi casa, fuimos a un concierto de Marta Valdés en el auditorio... Yo he tratado de que ella me dé cosas para publicar pero no quiere. Ella me tiene muy informado sobre el *gay Liberation*. Yo le dije que eso era muy importante para Cuba, que si ella me da materiales yo se los paso a los demás. Respecto a la colaboración con *La Gaceta*, ella me dijo: si publican algo, lo que yo creo que se debe publicar es la controversia entre Jesús Díaz y yo. Ellos no lo aceptaron, quisieron que fuera la visión de Norge y demás. Yo le dije: “Ana, tengo esto, quiero hacértelo llegar”. Silencio. Yo sé que Reinaldo sí la tiene.

Y nosotros durante mucho tiempo no quisimos hablar. Le pasó como José Mario, que durante mucho tiempo no quiso meternos a Nancy, a mí, en nada que nos pudiera comprometer, ni crearnos ningún problema. Ella me dijo allá en Nueva York: “Gerardo, aquí cada uno tiene que escribir la historia como la entiende. La historia es una pero es múltiple. Así que no se preocupen por eso”.

Cuando escribí el trabajo para *La Gaceta*, no sabía que José Mario estaba tan mal. Eso aquí fue una revuelta. Era la primera vez que se hablaba de El Puente. Y además, se unen los dos más sólidos prejuicios que existen en nuestra sociedad: el problema racial, que se ha recrudecido después del 80, con la gente que viene de allá [Miami] con cierta mentalidad, y el problema de la predilección sexual.

MIA: Entonces el tema gay fue clave...

GFL: Hay un hecho que señala Isel Rivero, que participó en un congreso en que se dijo, "Abajo los homosexuales"... Isel se atacó y en ese momento decidió irse. Pero eso, aunque a nosotros nos lo contaron, nosotros estábamos conscientes de que eso se iba a superar. Que era también el momento de la Revolución, de esa transformación. Por eso digo que éramos ilusos. Ha tenido que pasar mucho y llover mucho para eso...

MIA: Lo de estar cerrados a la realidad...

GFL: Nosotros no estábamos cerrados a la realidad. Nosotros considerábamos que los del grupo Orígenes estaban cerrados a la realidad en su obra poética.

MIA: Sin embargo, los de El Caimán, sí consideraban que ustedes estaban cerrados.

GFL: Fíjate que contradicción. ¿Por qué nos consideraban herméticos? Porque nosotros no tratábamos la realidad con los términos que ya se venía estipulando que debía tratarse. Puro reduccionismo.

MIA: Respecto a la clausura del grupo, ¿qué puede argüir?

GFL: Mira, varias cosas tienen que ver. La cuestión de la preferencia sexual fue determinante. Hubo una prohibición real. Ya lo dijo el profesor Rodríguez Rivera, que no podían publicar a escritores homosexuales en *El Caimán*. Yo me atengo a lo que él dice, y ojalá que lo sigan chocando, para que diga más... Habían pasado muchas cosas, la Crisis de Octubre, se había agudizado más el problema del bloqueo, económicamente la zafra no funcionaba...

MIA: ¿Eran batallas personales?

GFL: Eran batallas personales, pero en un ambiente, en un contexto que las propiciaban. Estaba el problema de la microfacción. La lucha de los antiguos militantes comunistas. Dentro de toda esa atmósfera, algo

muy sano era pensar en la moral. Y lógico, porque cuando los problemas no se podían solucionar, se impone el rigor de la moral. A eso súmale que nosotros queríamos publicar en el primer número “Aullido”, de Allen Ginsberg y “La nube en pantalones”, de Maiakovski, que son dos poemas bastante polémicos, cada uno en su estilo, uno en un nivel político y otro en un nivel social... Nosotros no hacíamos poesía de tesis revolucionaria, hacíamos poesía de libertad, de expansión, de expresión de cada uno y eso tuvo que ver. Amén de todo eso, la presencia de Ginsberg, que fue el detonante. Además, éramos jóvenes impetuosos que publicábamos mucho.

MIA: ¿Cuál fue la colaboración suya con las Ediciones?

GFL: Debí de aparecer en la primera antología de teatro que estaba preparándose con Eugenio Hernández. Cada uno teníamos una especialidad. Eugenio y yo éramos los que estábamos al tanto de lo que se iba a publicar en cuanto a teatro, los que propusimos a Brene, a Nicolás Dorr. Hernández aparecería también como antologador.

Se creó un problema por algo muy escabroso entre José Mario y Ana María Simo, algo que resultó ser un mal entendido... Ana María Simo se separa y José Mario renuncia a El Puente, y por cinco meses estuvimos como en dos facciones. Y Ana María Simo salió y nunca más volvió a amistarase con José Mario porque ella es por ahí. Y por ahí fue y seguirá siendo y hay que entenderla. Ya como a los cinco o seis meses José Mario volvió y yo me quedé colaborando con él.

MIA: ¿Pero en cuanto a político, hubo una ruptura?

GFL: Nunca fue lo político un punto de ruptura. Nosotros estábamos indignados con Vietnam y me recuerdo aquí... en este parque, el Mella, un día nos sentamos a hablar y José Mario y yo decíamos: “Lo que hay que hacer es ir a Vietnam para acabar con estos americanos de porra”. Porque nosotros habíamos leído a Orwell y a Papini, y para nosotros el comunismo era un gran misterio y un gran terror. Pero había en este

sentido una conciencia martiana de odio, de rechazo a la vez contra Estados Unidos, no a la nación, sino al gobierno. Pero a la vez lo que no queríamos era la uniformidad; luchábamos por la diversidad y por tratar de afirmar lo que nosotros éramos.

La Habana, 2006

REINALDO (FELIPE) GARCÍA RAMOS

MIA: ¿Cómo surge El Puente?

RGR: Ya existía cuando entré a formar parte. Conocí a José Mario y Nancy Morejón y yo éramos muy amigos. Íbamos a entrar a la Universidad. Habíamos estudiado francés juntos. Había visto algunos libros de las Ediciones en la librería La Tertulia. Era de un cubano muy entusiasta. Él hizo una serie de colecciones interesantes. Publicó *Lluvias*, de Saint-John Perse, en traducción de Lezama Lima. En La Tertulia yo había visto también algunos libros de El Puente, como *El largo canto*, de Mercedes Cortázar. También el de Silvia Barro, *27 pulgadas de vacío*, y el de Ana Justina. Después, como a los dos o tres meses, conozco a José Mario. Él estaba publicando estos libros.

Es muy curioso... las Ediciones El Puente, tengo entendido, se costearon, al menos al principio, con una beca que se había ganado José Mario en el Teatro Nacional. Los del grupo inicial, a saber, José Mario, Ana María Simo, Ana Justina, Fullea, se habían conocido en el Seminario de Dramaturgia a fines de los años 60. El seminario estaba dirigido por Mirta Aguirre e Isabel Monal. Yo no tuve participación. Duró como un año. Había que ir a una convocatoria para formar a jóvenes dramaturgos. Brene estaba, Eugenio Hernández también. Yo no sé realmente cómo surgió la idea. Pero me imagino por la personalidad de José Mario. No sé si cuando publican *El Grito* y *La marcha de los hurones* ellos tenían la idea de seguir con las Ediciones. Fíjate que las dos primeras ediciones no estaban bajo El Puente, sino bajo la imprenta de la CTC Revolucionaria.

Era una época fascinante. Nada estaba definido. Publiqué *Acta* con 19 años. Al frente del Consejo Nacional de Cultura estaba Edith García Buchaca. Era también la época de Mirta Aguirre, profesora mía que quiero mucho, pero comunista furibunda. Todos aquellos que se habían agrupado en Nuestro Tiempo, mezcla de la gente más tradicional de PSP con los más jóvenes, como Alfredo Guevara, etc. Era una asociación cultural, creo que también tenían una revista.

José Mario, en el Seminario de Dramaturgia, del 62 al 63, publicó el tomo *15 obras para niños*. En esa época, casi todas las obras que se pusieron por el Teatro Guiñol eran de este tomo. Por el éxito que tuvieron esas obras, le dieron a José Mario una beca para que escribiera teatro, una beca del Teatro Nacional, como alumno destacado del Seminario. Creo que eran como 900 pesos, que era un capital. Ponte a pensar, era una época en que todavía en La Habana había comercios, restaurantes... Cuando yo lo conocí, nos invitaba casi todas las noches a comer en el Polinesio, en los bajos del Habana Libre. Allí se empezó a hablar de todas las ideas de los libros que íbamos a publicar. Era un momento único. Todo estaba en movimiento. No había la atmósfera represiva que hay ahora. En el teatro había una actividad enorme. Con el producto de esa beca fue que se empezaron a pagar los libros de las Ediciones. Yo no recuerdo francamente si yo tuve que dar algún dinero, creo que no.

Conozco a José Mario a finales del 61. Mercedes (Cortázar) se va en enero del 61 e Isel (Rivero) a finales del 61. Las “Palabras a los intelectuales” fueron lo último que vio Isel. Fueron en la Biblioteca Nacional, y el único que habló fue Piñera y dijo “Yo tengo mucho miedo”.

MIA: ¿Y eso fue abierto a todos?

RGR: No, fue una convocatoria, para los escritores y artistas. Hasta cierto punto abierto, en el Salón de Actos de la Biblioteca Nacional. Lamento mucho no haber estado presente. Yo tenía 17 años, recién había terminado el bachillerato... Empiezo a escribir poesía en el 62. En ese momento yo tenía la vaga idea de que iba a estudiar ingeniería, pues en ese momento, la Revolución, la industria, el país, las necesidades... Yo había estudiado el bachillerato en Ciencias y Letras. A los que queríamos estudiar ingeniería nos mandaban a pasar un cursillo de nivelación a la Universidad de Villanueva.

La imprenta que publicó los textos de El Puente fue la Arquimbao. Esta imprenta fue privada, como hasta principios del 64.

Yo empecé el seminario de nivelación, y me empezaron a dar trigonometría, cálculo, y a mí eso me dio tanta tristeza... que me puse a escribir poesía. En fin, que yo era un adolescente tratando de encontrarme a mí mismo, con todos los problemas de un adolescente.

José Mario era una persona muy simpática, chispeante. Me llevaba como unos 6 años. Además era una personalidad muy *flamboyant*. Yo era todo culpable, él me ayudó mucho, con todo, no sólo en la literatura, sino con la cuestión de ser gay, etcétera.

Nancy lo conoció primero y recuerdo que nos fuimos al cine Payret a ver una película, y él nos comentó algunos de los libros que habían salido. Él se quedó muy interesado en que nosotros escribiáramos poesía, y nos dijo: "Ah, pues me tienen que dar un libro..." Tenía la visión de que todo eso iba a desaparecer. También Isel.

MIA: ¿Desaparecer en qué sentido?

RGR: Mira, en ese momento, ¿cuáles eran las opciones? Lo único que existía era *Lunes de Revolución*. Y *Lunes* sencillamente nos ignoró todo el tiempo. Los libros de El Puente jamás fueron reseñados en *Lunes*. La existencia de El Puente jamás fue reconocida, ni siquiera para atacarnos. Fue como un silencio supino. Virgilio, por ejemplo, claro, de él no dependía, pero él conocía a Ana María Simo y los cuentos de ella. Ana María Simo conocía a Guillermo Cabrera Infante, y cuando surgió el libro de ella, *Las fábulas*, no pasó nada, nadie escribió de eso.

Ana María Simo se fue a Francia y luego a Nueva York. Después siguió escribiendo teatro en inglés.

José Mario y Ana María Simo tuvieron algunos problemitas. Ana María Simo fue codirectora después. José Mario era un poco desorganizado. Ana María era la que venía y ponía orden. Año 62 y 63... Después que Nancy y yo publicamos los libros, surgió la idea de la *Novísima*.

En diciembre del 62 sale la *Novísima*. ¿Antologados? Miguel Barnett, Belkis Cuza Malé, Santiago Ruiz (Héctor Santiago Ruiz), que vive en Nueva York.

José Mario fue quien descubrió a Georgina Herrera. Era doméstica, criada. Un día llegó José Mario con un poemario, y dijo: “Mira que cosa más maravillosa esta mujer que es criada, lo que ha escrito”. Nos quedamos fascinados con Georgina. Cuando le preguntamos cómo le poníamos, ella dijo: “Ah, no sé, como ustedes quieran”. Y le pusimos *GH* al poemario. Una personalidad increíble. Ella está en Cuba. Le mandé un mensaje, que si quería colaborar con José Mario. A ella y a Gerardo.

Lo interesante de El Puente es un primer movimiento literario cubano donde hay una gran mayoría de negros. Segundo, hay una gran mayoría de personas de familias pobres. Georgina era criada; el papá de Ana María trabajaba en un almacén; el de Nancy era estibador; y mi papá era chofer de rastra. Y además, la cosa gay. No la mayoría, pero muchos de nosotros éramos gay.

MIA: Además del trabajo editorial que los convocaba, ¿se reunían por otras razones?

RGR: La Habana era una ciudad fascinante... Había dinero, clubes nocturnos, y nosotros estábamos muy vinculados con el movimiento del filin.² Eso después se nos criticó mucho, pues se suponía que el filin implicaba una actitud decadente, pesimista, que se centraba en el individuo y sus problemas, y no cantaba las glorias de la Revolución. Marta Valdés le puso música a un poema de José Mario. Y alguien a uno mío. Y se llegó a hacer un espectáculo en el Teatro Arlequín, como en el año 62, antes de las tertulias de El Gato Tuerto, donde los actores decían sus poemas y había músicos que cantaban. Estaba Marta Valdés, Ela O’Farrill...

Casi nunca nos reuníamos a hablar de literatura. Nos reuníamos en el Polinesio a comer, y comiendo, hablábamos de lo que se iba a publicar, o nos reuníamos de otra forma. A veces, por ejemplo, yo recuerdo vagamente haberme reunido con José Mario y Ana María

2 Del inglés *feeling*.

Simo en la época de la antología... Yo no sé si existe todavía, pero el ministerio de Hacienda tenía una biblioteca magnífica. Ahí nos reuníamos cuando había que discutir cosas serias. Generalmente éramos José Mario, Ana María Simo, Nancy y yo.

Este no era un grupo estructurado, disciplinado, era una cosa que iba con la vida. Por esto te mencioné lo de los clubes de filin, porque en ese momento empezamos a estar en contacto con esta gente, Marta Valdés, Ela O'Farrill... Me recuerdo que íbamos mucho José Mario y yo, al Scherezada, donde cantaba Elena Burke. Y a La Red, donde cantaba La Lupe. Yo vi varias veces a la Lupe cantando en La Red. Con toda esa personalidad deslumbrante. Lo de los recitales: fueron de música y poesía. En uno de ellos estaban Miriam Acevedo, Nancy, Ana Justina. Eso fue en ya para el 63, 64...

MIA: ¿Puede referirse a la polémica con Jesús Díaz?

RGR: Cuando se produce la polémica las Ediciones no existían. Desaparecen a principios del 65.

Hay un documento importante que es las pruebas de plana de la Segunda novísima de poesía, que cayeron por alguna razón en mis manos cuando estaba en Nueva York. El libro estaba a punto de ser publicado, listo para salir. Mira: aquí hay un papel mecanografiado que dice, "Libros confiscados, en imprenta, al cierre de las ediciones de 1965..." Establece que en el momento de la desaparición de las Ediciones había cinco libros que iban a salir, entre ellos, éste (Segunda novísima).

Estoy yo tratando de reconstruir las cosas en mi mente... José Mario es reclutado para las UMAP, creo recordar que a fines del 64. O principios del 65. El prólogo tiene fecha de enero del 64. ¿Que pasó? Quizá sucedió lo de la UMAP y todo se quedó así... También empezamos a tener problemas con el papel. Los primeros libros salían en esa imprenta Arquimbao, que era privada, creo hasta principios del 64. Pero antes de que la nacionalizaran, el papel venía de empresas que ya eran del estado. Por eso, para conseguir el papel, teníamos que tener

las autorizaciones y firmas de funcionarios que ya estaban dentro de las estructuras. Alejo Carpentier, Mirta Aguirre y Nicolás Guillén, el más importante de todos. Los ataques empezaron desde muy temprano. Ellos no querían que su nombre apareciera en nada. Él era vital, consciente de muchas cosas, con una visión que no tenía nada que ver con la de los trogloditas de la cultura. Eso es algo que no se ha estudiado suficiente, qué fue lo que logró salvar Guillén por debajo de la mesa. Además de que nunca fue santo de devoción de Fidel.

Al cerrar las Ediciones confiscan el material de los cinco libros. La Segunda novísima, la Novísima de teatro, el Resumen literario El Puente, y Con temor, este último de Ballagas. Yo no sé cómo se dieron las cosas. También me había alejado un poco de José Mario, había abandonado un año de universidad, por todo el frenesí de las Ediciones, y cuando entré, en el 63 y hasta el 64, estaba en contacto con ellos, pero de lleno en la universidad.

El caso es que se quedó por publicar una antología excelente. Te muestro el índice: los antologados de la Segunda novísima: Sigfredo Álvarez Conesa, Orlando Rigali, Pío E. Serrano, Gerardo Fullea León, Guillermo Rodríguez Rivera, Pedro Pérez-Sarduy, Lillian Moro y Lina de Feria. Lina empezó con El Puente, era del grupo. En el 66 fue jefa de redacción de *El Caimán*. Enseguida tuvo problemas.

Lillian Moro está en España, muy buena poeta. Guillermo era un desconocido, era una persona encantadora, y no se había convertido en la figura que es ahora. Ese libro, *Ensayos voluntarios*, es la única opinión oficial. Los demás que se quedaron fueron parte del oficialismo. Nancy ha sido bastante discreta.

MIA: ¿Puede referirse a “Nos pronunciamos”?

RGR: “Nos pronunciamos” ocurre cuando El Puente había desaparecido. Ahora me estoy dando cuenta, retrospectivamente, de lo importante que fue. Incluso, más de un año después de haber desaparecido El

Puente, *El Caimán* surge y se ve en la necesidad conceptual de rebatir ciertas cosas. Y no sólo eso, está la polémica de Ana María con Jesús.

Hay que ponerse en perspectiva, hay que ver quién era la gente de *Lunes*: Retamar, Padilla, Pablo Armando. Había una tendencia que *Lunes* defendió, de una poesía más asentada en la tradición anglosajona, más directa o más objetiva. Nosotros estábamos más hacia una tercera vía: no panfletaria, no propagandística ni encerrada en una torre de marfil. Sin embargo, se nos acusaba de metafísicos y herméticos. Claro, pero había una cosa que nosotros instintivamente defendíamos, y era que teníamos el derecho de no hablar de la Revolución. Te lo puedo ahora decir yo en tres palabras, pero eso no era una idea fija, clara en la mente de nosotros; era más bien instintiva, ese instinto que tiene todo artista joven de defender su libertad de expresión... Es lo que han sentido todos estos escritores polacos, checos, ante las sociedades monolíticas que han tratado de dictar lo que el arte es. Entonces, era una cuestión instintiva, es muy interesante, pues era una actitud que estaba siendo adoptada por un grupo de poetas donde había una gran cantidad de gente negra, una gran cantidad de gente pobre y de homosexuales. Estábamos nosotros alertas con que había que defender la libertad de expresión, o si no, desaparecíamos.

Déjame mostrarte este incunable. Publicado a los 18 pero escrito a los 17. La nota de solapa es de Ana María. Es una poesía muy coherente. Lo que me gusta es esa especie de pasión por la palabra que he ido perdiendo. Esto es más interesante que lo otro que estaba pasando. Imagínate, un joven poeta revolucionario, en plena efervescencia revolucionaria... Que publique su primer libro y que el primer verso sea: "Y como yo estoy muerto". Imagínate, era como una bofetada a toda aquella estructura de alegría... Nosotros molestábamos; molestábamos por ser gay, por ser negros, por ser distintos, porque no, porque nada, porque no coincidíamos...

MIA: ¿Y ustedes estaban entusiasmados con la Revolución, o estaban alertas?

RGR: No, el que más o el que menos estaba metido en algo. Yo fui joven rebelde, Ana María Simo estudió periodismo y trabajó en Prensa Latina, cuando Prensa Latina se creó. Te estoy hablando de que José Mario se llevó una beca del Teatro Nacional en el año 60-61. Es decir, nosotros no estábamos ni remotamente aislados ni de espaldas a lo que estaba pasando. Sencillamente, estábamos convencidos de que más importante que todo eso era nuestra libertad de expresión.

Y la libertad de expresión estética. Por eso lees un libro como el de José Mario con una poesía completamente existencial. Vaya, no hay una sola palabra que diga revolución, guerrilla, pero eso tenía derecho a existir también. Y además, yo creo que es muy interesante, pues la cultura tiene que ser eso, esa variedad y esa contradicción... Las cosas explícitas en la cultura no tienen valor, las que tienen valor son las que salen del subsuelo.

En el verano de 1962 la UNEAC empieza a considerar la posibilidad de formar la Brigada Hermanos Saíz. Nosotros, Nancy Morejón, José Mario, yo, fuimos citados a la UNEAC por Roberto Fernández Retamar, que en ese momento era el secretario general o vicepresidente, para encomendarnos a nosotros que empezáramos a trabajar en los estatutos de Brigadas. Fíjate tú cómo cambian las cosas. Y nosotros nos pusimos a trabajar. El dato es muy importante. Ya existía El Puente y nos llaman como núcleo director de El Puente. Bueno, al final eso no llegó a nada, pues sucedió la Crisis de Octubre.

Hay una cosa muy interesante que yo menciono en mi prólogo,³ que se terminó de escribir en los jardines de la UNEAC, rodeados de sacos de arena, pues estábamos en plena Crisis de Octubre. Nosotros estábamos, imagínate, haciendo el prólogo para una antología de poesía... ¡de poesía hermética o lo que sea! Eso te da una idea de los tiempos. Eso estaba ocurriendo en octubre, y lo que te estaba diciendo de la Brigada Hermanos Saíz fue en el verano. El año 62 fue un año digamos, como de

3 Se refiere al prólogo a la *Novísima de poesía*.

luna de miel para las Ediciones. A principios del año salen el libro de Nancy y el mío, que no éramos jóvenes desperdigados... Como que hubo un cierto reconocimiento, sobre todo a nivel de la Unión, porque allí estaba Guillén. Nos llaman en el verano para hacer esto, creo que llegamos a entregárselos a Retamar y aquello se quedó así. Porque posiblemente había otras tendencias que venían de la vieja guardia comunista, que estaban presionando para que hubiera otro tipo de movimiento de jóvenes...

MIA: ¿Puede referirse a los estatutos que se suponía ustedes redactaran para la Brigada?

RGR: Los estatutos... Eran más bien de corte organizativo: qué se necesitaba para ser miembro, cuáles eran las actividades que se iban a hacer... creo que se habló inclusive de hacer una especie de boletín o de revista, eso lo tengo totalmente borrado...

Pero lo que te quiero decir es cómo va la onda: en el verano nos reconocen, nos invitan a hacer los estatutos, somos prácticamente “los jóvenes” escritores, a pesar de que no coincidíamos con ciertas tónicas que la vieja guardia comunista del Partido Socialista Popular quería imponer, de realismo socialista, y cosas más bien ideológicas. Porque es muy curioso, pues todo ocurrió a pesar de las “Palabras a los intelectuales”... o quizás, debido a las “Palabras”, pues este fue un discurso tan a... lo digo pero no lo digo... Se interpretó como: “Sí, yo quiero que todo sea dentro de la Revolución, pero siempre que no se metan con la Revolución, pueden hacer lo que ustedes quieran...” Así como fue como se interpretó.

Entonces claro, dentro de esa tónica en el año 62, la gente estaba viendo cómo se acomodaban, hasta que alguien chillaba y decían, ah, eso no se puede hacer... Es que no se sabía, las cosas no estaban definidas, las estructuras, las instituciones. Por eso nos llaman y nos metemos a hacer todo esto. Termina el verano, nos ponemos en función de la antología. El prólogo se firma en octubre. Se publica en diciembre, en plena Crisis de Octubre. Ya en el año 63 empiezan a surgir los proble-

mas. A pesar de que fue un año interesante en cuanto a lo que estaba pasando, en cuanto a la vida de La Habana. Se publican muchísimos libros...

Es decir que durante la época de existencia de El Puente no hubo ataques exacerbados. Fueron años de acomodamiento. Fue después que comienzan los ataques... Pero ataques de "Esta gente no merece publicar y son unos degenerados y no son revolucionarios", no.

MIA: ¿Ni siquiera en la polémica entre Ana María Simo y Jesús Díaz?

RGR: No, es que ya cuando eso no existían las Ediciones. Pero eso es lo interesante, que una vez que se dejan de publicar los libros, todo aquello dejó un vacío tan grande que había que atacarlo. ¿Muy extraño, no? Y también porque más o menos de algún modo, algunas de las gentes que se habían quedado en Cuba, como la propia Ana María Simo, ya en el año 66, probablemente estaba pensando en marcharse, no recuerdo, pero es probable. Y José Mario estaba en las UMAP...

MIA: ¿José Mario colaboró con la Novísima?

RGR: Indirectamente. Él nos ayudó con selección, títulos, aunque sólo aparece mi nombre y el de Ana María Simo. Y después en la Segunda, sí aparece como selección y prólogo de él. Está dedicada a Ana María Simo y a mí. Tiene un pequeño prólogo muy interesante que dice: "Le ha correspondido a las Ediciones El Puente presentar a la más joven generación de escritores surgida después de la Revolución. Y lo que resulta innegable, los primeros jóvenes poetas dentro del cambio revolucionario". Esto está hecho por él a plena conciencia, hasta cierto punto, tratando de salvar el error que Ana María Simo y yo cometimos en la primera *Novísima*, cuando no hablamos de estos problemas directamente, es decir, hablamos de la poesía de la Revolución, pero no de los poemas y la Revolución, directamente.

Miami, 2005

EUGENIO HERNÁNDEZ

MIA: ¿Cómo comenzó El Puente?

EH: Yo me vinculo a José Mario en la Biblioteca Nacional. Había toda una inquietud literaria, intelectual. Leíamos, discutíamos. Había influencia del existencialismo. Mi procedencia política no abarcaba esa filosofía, yo era de la juventud comunista. Pero mi integración a ello y a la discusión era muy abierta. Allí encontré a José Mario, un joven muy inquieto, que no tenía esa posición tan de moda con respecto al existencialismo. Discutíamos, por supuesto, teníamos discrepancias en muchos aspectos pero en otros no. Lo admiraba como creador infatigable, escribía mucho, todos los días escribía un poema, y esa fue una interrelación muy interesante porque yo escribía teatro, empezaba a escribir teatro, y podíamos intercambiar ideas... El Puente no estaba en su mente en ese momento.

José Mario asistía al Seminario de Mirta Aguirre. Y al de Felman. Osvaldo Dragún es posterior. Es dentro de esa atmósfera que conozco a José Mario. Había un grupo muy afín, desde el punto de vista literario e ideológico. Por supuesto con diferencias, pero éramos muy afines: Fullea León, Martínez Furé, Nancy Morejón, Ana Justina Cabrera. Nos reuníamos, compartíamos. Veíamos teatro y otras actividades culturales. Discutíamos y analizábamos todo. José Mario publica un libro (*El Grito*) y *La marcha de los hurones* (de Isel). A partir de ese momento es cuando a él le interesa crear una editora.

MIA: ¿Tenía que ver el nombre/estilo de El Puente con el expresionismo alemán?

EH: No creo. Creo que se llamó El Puente pues se trataba de una especie de transición. Para publicar a aquellos que no podíamos publicar.

MIA: ¿Por qué no podían?

EH: Porque en primer lugar la publicación literaria es difícil, incluso para los que tienen una estatura literaria. Imagínese usted a un joven

que empieza a escribir, le parece más difícil. Y era al principio de la Revolución. Es después cuando se desarrollan más las editoriales. En ese momento estaba *Lunes de Revolución*, que publicaba lo que podía, pero no podía asumir la cantidad de jóvenes que teníamos nuestro trabajo en la gaveta.

Y *Lunes* estaba casi en clausura. Pero cogimos parte. Algunos publicaron. Por ejemplo, Fullea León publicó una obra de teatro en *Lunes: La muerte diaria*. Ahí fue cuando se estableció el contacto con Fullea, quien asistía al Seminario de Dramaturgia, y teníamos toda esta necesidad unánime de publicar. Necesidad incluso de publicar antologías de teatro, de cuento. Ese fue el interés de José Mario, quien fue un promotor muy ávido de expansión. Después él creó un consejo de dirección. Cuando esto sucede yo estaba ya con otros intereses, específicamente mi obra, atendiendo mi obra, y empecé a trabajar ya en el teatro como director, como asistente de escena...

MIA: ¿En qué consistió su colaboración con El Puente?

EH: La antología de teatro en la que participé no se llegó a publicar. Teníamos incluso el papel para publicar. Fullea y yo éramos los que estábamos al frente de esa antología. Eran como 20 autores; la mayoría estudiantes del Seminario de Dramaturgia, y otros que no lo eran. También redacté alguna que otra nota de cubierta a algunos de los libros de El Puente. Había un vínculo.

MIA: ¿Había un espíritu de grupo como, por ejemplo, en Orígenes? ¿Se sentían unidos por una poética o una estética común? O más allá de eso, aparte de la estética, ¿había vínculos de grupo, o era solamente una editorial?

EH: Había vínculos de grupo en cuanto a intereses literarios, se leía mucho, se compartían ideas, se analizaban, se discutían... Incluso los libros se pasaban de mano a mano para después conversar... Realmente era un grupo. Pudieron haber estado las Ediciones o no, pero hubiéramos conservado esa unión. Porque había intereses literarios.

MIA: ¿Llegaron a conformar una estética propia?

EH: Mira, si te pones a analizar los libros que se publicaron, había una proyección al valor, fundamentalmente literario, partiendo de un criterio que no era elitista en ningún sentido, y había una propensión también a la cosa popular de calidad, no al populismo. Ahí surgieron escritores como Georgina Herrera, Manolo Granados, Ana Justina, Nancy Morejón, Gerardo Fullea León... Había una preocupación por el hombre, eso sí, por la esencia del hombre. Quizá esa fue la ética que nos llevaba a una proyección estética. El hombre contemporáneo, sus angustias, sus frustraciones, sus deseos, su proyección.

MIA: ¿A eso se refiere cuando dice que había cierta afinidad política entre ustedes?

EH: Sí, había afinidad política... Bueno, la Revolución fue realmente una revelación para muchos a quienes incluso no les interesaba la política. Pues la Revolución sí abrió puertas que realmente iban más allá del hecho político: las oportunidades a los jóvenes, el hincapié en atender a los jóvenes... Los escritores conservadores querían impedirlo un poco, había en ellos un sentido de conservar sus posiciones. Quizá eso los llevó a determinadas actitudes que no correspondían al hecho de abrirse hacia los jóvenes escritores. Pero bueno eso no es lo que marcó, digamos la línea de todo este comienzo.

MIA: ¿Y la polémica de Jesús Díaz y Ana María Simo?

EH: Para mí eso fue una polémica realmente lamentable. La pude seguir. Ya yo no tenía mucho vínculo como antes. Sí de amistad. Inventábamos cumpleaños para reunirnos. Hoy es cumpleaños tuyo, por ejemplo, e íbamos entonces a El Mandarín, El Gato Tuerto... La Habana tenía una vida nocturna muy agitada, toda La Rampa, todos esos lugares, los cuartetos, Las D'Aida, Los Zafiros, Meme Solís... Había toda una inquietud artística e intelectual. Porque también eran cuartetos que tenían preocupación por la literatura, por el arte, por la poesía. No era simplemente el hecho de

cantar. Había una interrelación. Estos artistas, estos cantantes, asistían, perfectamente, a una obra de teatro, o quizá a una lectura de poemas, o de cuentos. En una de esas tertulias tú los podías ver. Como César Portillo de la Luz. Marta Valdés musicalizó un poema de José Mario, por ejemplo...

MIA: ¿Los consideraban existencialistas?

EH: No, no, no, nunca nos consideraron existencialistas...

MIA: ¿O sea, el único que los consideró existencialista fue Jesús Díaz en su respuesta a la Encuesta Generacional y posteriormente a Simo?

EH: Jesús Díaz, pero El Puente nunca se caracterizó únicamente por eso. Existía una tendencia existencialista entre algunos. Leíamos a Kierkegaard, a Sartre, a Camus, a los existencialistas. Pero El Puente no se caracterizó únicamente por el existencialismo que nos achaca Jesús Díaz. Se caracterizó también por una proyección muy consecuente con su estética, con su pensamiento.

MIA: Incluso sin contradicción con el proceso revolucionario cubano, pues Ana María Simo...

EH: Ana María Simo estaba trabajando incluso en *Casa de Las Américas*... Y muchos de nosotros trabajábamos en lugares que estaban también muy, muy comprometidos. Eso yo creo que lo definió muy bien Gerardo Fullea en su artículo.⁴

MIA: ¿Por qué se cancela El Puente?

EH: Pero eso te lo habrá explicado Fullea, ¿no?

MIA: Sí pero quiero la opinión de todos...

EH: No, porque es que yo ahí sí no entro. Acuérdate de que mi vínculo con El Puente fue hasta ahí. Con la estructura de organización, con toda

4 Se refiere al artículo "Aquella luz de La Habana", 4-6.

esa serie de cuestiones... yo no me vinculaba pues estaba con otro núcleo de intereses. Aunque bueno, nos veíamos. Entonces no quiero dar una opinión que va a ser subjetiva, cuando lo que se está buscando es la objetividad.

MIA: Pero por ejemplo, ¿piensa usted que algo como la visita de Allen Ginsberg...?

EH: Mira, la visita de Allen Ginsberg pudo haber tenido resonancia, pero creo que fue más como la gotica de agua... Había una actitud, había quizá una herejía con relación a determinados valores que no considerábamos sagrados. Y hay una cuestión también de las eternas luchas de poder. Que una generación trata de negar la otra, una generación que tenga oportunidad de poder, digamos, de asumir el poder total, es capaz de ahogar a la otra y no ver que...

O sea que hay una cosa que nos marca a nosotros, y cuando digo "nos marca", me refiero a Latinoamérica entera. Y es eso de que "Si tú eres, yo no soy". Y eso es terrible. Unamuno incluso escribe sobre la envidia en España, en *El sentimiento trágico de la vida*, sobre lo que ha significado la envidia durante todo el proceso del ser humano. Ya lo tienes desde Cristóbal Colón, todo lo que sufrió Colón posteriormente después de su encuentro con la llamada América. Y eso es también lo que determina en muchos momentos actitudes que no corresponden a una dialéctica, a una convivencia, incluso.

MIA: Batallas personales...

EH: Batallas personales por poder, por el papel, por ser el único, y eso también pasa hasta en la obra personal de uno. Y no me excluyo, me incluyo en eso. Soy partícipe también de esa cultura.

MIA: ¿Puede referirse a la cuestión racial en estos años?

EH: Uno no puede negar la historia. De una manera activa o pasiva se es partícipe de la historia. Nosotros sabíamos lo que era todo el pensa-

miento reaccionario de la conspiración de la Escalera 1844. Antes, desde 1812, también con la conspiración de Aponte. El negro siempre se vio, por los intereses de la metrópoli, como un peligro. La experiencia de Haití no podía repetirse en Latinoamérica ni en el Caribe. Simplemente no podía. Entonces las oligarquías pudieron conseguir algunas concesiones a partir del miedo al negro. Estoy pensando en voz alta, y es un pensamiento muy particular. En sentido genérico, nosotros fuimos los esclavos. Y en la manigua, el esclavo llegó a dirigir al amo. Cuando viene la República, el amo asume otra vez el poder, y el negro pasa a ser doméstico. Ahora, imagínate ese pensamiento, ese pensamiento de tú que te acostumbraste, desde que abres los ojos, a ver a la manejadora y al hijo de la manejadora con mucho esfuerzo tratando de ir a la universidad... Algunos lo lograban y otros no. Cuando viene la Revolución, se tratan de romper (y se rompe) con muchas de esas estructuras físicas. Ahora, ¿cómo se pueden romper las estructuras mentales? ¿Cómo el miedo ese ancestral no va a aflorar de una forma u otra? ¿Cómo tú puedes pensar que el blanco no tenga un miedo recóndito con relación a perder su presencia, por la presencia del negro? Mi padre era blanco, pero era pobre, entonces, como blanco pobre era blanco-negro; y se casó con mi madre negra. Sus amistades eran negras. El mundo de él estaba conformado de eso. Él no podía quizás pensar eso. Pero las personas que vivían aisladas de este mundo, separados, era normal que pensarán en eso.

Ahora bien, qué es lo que sucede. Está también la expresión del negro norteamericano, que influyó poderosamente la cultura nuestra. Ahí esta la presencia del filin, la presencia del jazz, y la presencia incluso de los peloteros, de los boxeadores. Hasta en todo ese ámbito hay una influencia del negro norteamericano. El negro cubano ve como paradigma –que no lo tenía en Cuba, exceptuando a algunas figuras–, al negro norteamericano. Entonces cuando viene toda aquella cosa del Black Power, eso significó toda una revolución. Incluso, *Revolución y Cultura* publicó un número dedicado al Black Power. Entonces, ¿qué es

lo que sucede? Lógicamente, mi pensamiento, mi vida, yo la plasmo de acuerdo con mi historia, a lo que yo viví, a mi relación. Se me acusó porque yo escribí una “obra de negros” (*María Antonia*). Decían que *María Antonia* era una apología a la negritud. ¿Pero por qué una apología a la negritud? ¿Porque está presente el negro como protagónico? ¿Y entonces la “blanquitud”? ¿Dónde queda la *blanquitud*? ¡La blanquitud es el peso mayor que hemos tenido! Ahora, ¿voy yo a condenar a un escritor porque escriba sobre su realidad y porque sus personajes sean blancos? ¿Voy yo a condenarlo por su “blanquitud”? Todo eso también es una especie de pensamiento muy pequeño burgués... Muchos se unieron a la Revolución por intereses muy concretos. Pero los otros intereses no los soltaron. E incluso en el fondo-fondo no los sueltan. Los prejuicios raciales siguen, y se siguen agudizando más.

Todo eso que te decía del ocultamiento racista, está en lo de *María Antonia*. Porque uno de los que se enfrentó a *María Antonia* fue Virgilio Piñera con todo su séquito. Y está en el *Granma* del 67, en una encuesta, y quien único la defendió fue Jesús Díaz.

María Antonia despertó mucho interés. Se me acusó de muchas cosas. La negritud era un problema fundamental. Claro, por primera vez el actor negro ve todas sus posibilidades... Puede actuar, puede también analizar la historia del negro, su historia, al menos parte de ella.

Falta también la otra historia, la del negro intelectual, profesional. Esa historia también es parte de la familia negra, de la familia negra incluso también con un pensamiento pequeño burgués que yo la tengo escrita que se llama *Desayuno a las 7 en punto*. Yo recuerdo que tuve una polémica furibunda con una negra, doctora en Derecho, en Ciencias Sociales. Yo hablando del problema de la alfabetización, de la Reforma Agraria, tenía toda esa verborrea de aquella época, verborrea en el buen sentido, no estoy hablando en el mal sentido, esa retórica... Entonces ella me dijo: “Yo no tengo que agradecerle nada a nadie”, y yo le dije: “Bueno, pero ahora podemos entrar nosotros, yo no tengo ahora que excluirme de estar en tal club”. Y dice ella: “Y a mí qué me interesa

el Miramar Yate Club? Yo tengo mi club”. O sea que ella defendía lo que podía defender también un blanco. Juntos pero no revueltos. Tú para allá y yo para acá. Esa separación defendía precisamente la segregación.

MIA: ¿Pudiera referirse a la cuestión de la homosexualidad en estos años?

EH: Fue un factor también, un detonante, en un país totalmente machista, con una moral puritana, para imponerla con vista a crear el hombre nuevo, el hombre perfecto.

La Habana, 2006

ROGELIO MARTÍNEZ FURÉ

MIA: ¿Cuál es su valoración general de El Puente?

RMF: Es importante que se asuma El Puente como el primer movimiento de artistas y jóvenes cubanos, primer movimiento orgánico, después del 59, donde la procedencia de sus integrantes era muy heterogénea. Había de todas las concepciones filosóficas, estéticas, pero lo más importante era que todos estaban animados por el deseo de crear algo nuevo, de crear expresiones que reflejaran la riqueza y complejidad del universo cultural en Cuba, en un momento de refundación, como todos pensaban que era. Además todos éramos muy jóvenes. Por ejemplo yo estudiaba derecho civil, derecho diplomático y derecho administrativo. Había entrado en la Universidad de La Habana en el año 56. Y después del 59 sobre todo en el 60, empecé a conocer a jóvenes poetas, jóvenes dramaturgos, ensayistas, muchachas y muchachos con ideas muy renovadoras. Sobre todo, que no tenían que ver con una concepción provinciana, pequeño burguesa y liberal, que ha marcado siempre gran parte del pensamiento cultural cubano. Eran personas de ideas muy libres, muy renovadoras, muy revolucionarias en el sentido exacto de la palabra. Sin estereotipos. Revolucionarios de renovar, de refundar, concepciones estéticas, culturales en el sentido más amplio.

MIA: ¿Por qué fueron silenciados?

RMF: Porque esos primeros años fueron de verdadero enfrentamiento ideológico. Y si ahora se habla de que estamos en una batalla de ideas, en aquel momento era, no una batalla, sino la guerra de las galaxias. Imagínate, recién empezado el proceso revolucionario donde estaban todas las tendencias, de derecha, de izquierda, de centro, centro izquierda, extremistas, de ambos bandos, comunistas, socialistas, católicos, protestantes, santeros, abakuá, todo mezclado, todo mezclado, como diría Nicolás Guillén; entonces, en ese momento por supuesto, surgieron muchos extremistas. Empezaron a surgir ciertas cabezas que decían que era lo

que había que hacer. Nunca olvidaré que cuando empezamos a fundar el Conjunto Folclórico Nacional, recibimos grandes andanadas de ataques, de individuos que ocupaban posiciones de bastante control o con posibilidades de determinar cosas, y no querían que existiéramos. Porque había mucho racismo. Y me llegaron a decir a mí que si en esa compañía había muchos negros, y que si salían al extranjero se iba a pensar que Cuba era un país de negros. Y yo tuve que responder a esa persona: “Pero cuando sale el Ballet Nacional de Cuba, todo el mundo es blanco, y van a pensar que Cuba es un país de blancos”.

Te pongo un ejemplo de cómo había un enfrentamiento de todo, y precisamente, El Puente era un puente, entre generaciones. Yo había participado en los Seminarios de Dramaturgia de Feldman y Dragún, del cual surgieron los más importantes dramaturgos de la Cuba contemporánea, como Eugenio Hernández Espinosa, Gerardo Fullea, José Ramón Brene, Pepe Triana... Era una atmósfera muy enriquecedora, en que ninguno pensaba igual. Era un grupo de gente que tenían determinadas afinidades, contradicciones, conceptos encontrados, o a veces contrapuestos o yuxtapuestos, no importa. Pero éramos amigos, eso era lo más importante, nos unía el afecto, la juventud.

Sería una experiencia extraordinaria si algún día nos reuniéramos y filmáramos qué ha sido de ese grupo de jóvenes, que éramos iconoclastas en el sentido exacto de la palabra. No creíamos en ningún dogma. Aspirábamos a la libertad, a la libertad creativa, de expresión, pero en todo primaba el amor a nuestra cultura, al momento histórico que estábamos viviendo, porque es casi sinónimo ser joven y amar las reformaciones, amar los procesos de refundación de verdad, raigales. Entonces, no había contradicción en ese aspecto con el momento histórico del cual éramos protagonistas.

MIA: Pero así no los veían...

RMF: Pero, repito, había determinada gente que era esquemática, que era cuadrada, mecanicista en su interpretación, y que lo mismo que no

le interesaba que alguien escribiera al estilo de Ginsberg, o que hiciera un teatro al estilo del teatro de Ionesco, pues tampoco quería que tú hablaras de Changó, porque eso no existía en Cuba. Eso iba a ser arrasado cuando llegara una educación y una cultura, entre comillas *moderna*.

Es decir, era un momento muy álgido, lleno de contradicciones, muchas de las cuales han sido superadas, afortunadamente, porque de las contradicciones surge el desarrollo. Pero lo importante fue que El Puente empezó a publicar, a hacerse sentir, a través de la figura extraordinaria de José Mario, amigo, una gente maravillosa, quien pagaba, con su dinero, las tiradas. Venía de una familia de determinado poder adquisitivo, y era él quien se preocupaba de llevar los originales a la imprenta, de pagar la impresión, de distribuirlos. Era una verdadera épica de lo cotidiano. Y lo más importante de la personalidad de José Mario, aparte de su talento artístico, era que *hookeaba* a personas que pudieran tener diferencias a nivel individual en cuanto a sus percepciones e interpretaciones de la realidad, pero que en torno a su figura había un puente. Desafortunadamente, yo nunca más volví a verlo, pero siempre ha permanecido al lado mío... Porque me enseñaba, un viejo maestro mío del pensamiento santero José Trinidad Torrerrosa, que fue informante mío, de Don Fernando Ortiz y mío, él me enseñaba que hay que ser fiel a los amigos, y fiel a los enemigos. Para mí eso fue la lección de eticidad más grande del mundo. Es decir, que un ser humano debe ser coherente en sus relaciones con los demás, no sólo con los amigos, sino también con los que no son sus amigos, para no traicionarse él mismo, en cuanto a su concepción de lo que debe ser la conducta. Entonces, precisamente, yo siempre recuerdo, tengo a mi lado a José Mario, y lo veo así, como ese hombre Puente que unió los contrarios, que sirvió de núcleo en torno al cual nos pusimos en contacto cada uno de nosotros, aunque cada uno viviera en su órbita particular, como los planetas, pero en un sistema que funcionaba, hasta el punto de que se publicó todo lo que se publicó en esas ediciones, de todas las tendencias: Ana Justina,

José Mario, Nancy, Miguel, Eugenio, Ana María, Felipe. Y yo creo que eso empezó a molestar. Porque era un grupo que no era controlado, y evidentemente como la historia demostró, no era controlable.

MIA: ¿En qué sentido?

RMF: El grupo no existía como grupo en el sentido de un documento, no era un grupo constituido en el sentido institucional. Cada uno formábamos parte de la UNEAC. No había conflicto. A nivel individual, éramos miembros de la unión fundadora. Pero al mismo tiempo, había el contacto de José Mario con la institución, y se iba a reconocer. Pero El Puente dejó de existir en el 65. Yo recuerdo que publiqué la primera edición de *Poesía yoruba*, y ya se estaba publicando una nueva reedición aumentada e ilustrada. Yo tengo ahí guardados los bocetos de la portada. Y de pronto vinieron los problemas. Porque ese momento fue muy álgido, repito, de enfrentamiento de posiciones acerca de la cultura nacional. Era el momento en que empezaba un movimiento bastante mecanicista con una aspiración un poco soviétizante. No te olvides que después surge el Congreso de Educación y Cultura, que fue terriblemente negativo.

Pero como en todo momento histórico que se va gestando, no ocurre todo a la vez. Se fue enrareciendo la atmósfera progresivamente. Y surgen los primeros ataques a las Ediciones...

MIA: ¿Quiénes fueron los principales impugnadores?

RMF: Mira, yo estaba también en otro mundo, pues cada uno estaba en su universo particular. Yo estaba con mi compañía. Nosotros estuvimos de viaje por Europa en el 64, París, África. Entonces, de cierta forma, yo participaba como amigo de José Mario y de Ana Justina, pero no estaba solo en ese universo, yo estaba en otras realidades también. Pero cuando empezó a enrarecerse el ambiente, me parece que fue a través de *El Caimán Barbudo*, a través de la figura de Jesús Díaz, quien fue uno de los ideólogos.

Yo te confieso que no conozco íntimamente ese proceso. Porque yo publiqué, pero yo estaba en otra realidad también. Yo era profesor, de ahí que te digo que no era un grupo en el sentido extenso de la palabra. Me decían, “Mira, que te parece publicar este texto, te voy a leer esto que escribí...” Éramos amigos, siempre nos prestábamos unos a otros los materiales antes de publicarlos, aun inéditos. Lo que sí, la impresión que conservo, es que a partir de *El Caimán* y la polémica de Jesús Díaz, se enrareció todo. Pero yo siempre he dicho que no quiero perder el tiempo en discusiones bizantinas. Que como me decían Lezama y Fernando Ortiz, aquí lo que hay que hacer es una obra que no la pueda brincar ni un chivo. Entonces cuando la gente empezó a perder el tiempo, en lo que considero yo discusiones bizantinas, que si así es como hay que escribir, si esto es cubano, si esto es la identidad, yo dije: no tengo nada que ver con eso. Mi obra. Y me encerré, lo confieso, en una especie de búnker. Porque Fernando Ortiz me decía: “Rogelio, la cultura de nuestro país es muy problemática, siempre termina como víctima del enfrentamiento de pasiones que no son culturales. De celos, de envidias de tiqui-tiqui...” Y yo le agregaba siempre, “... de fe-fe, de yebbe-yebbe” como dice el mundo folclórico. De cochambre. Porque después todo termina en eso. En discusiones de solar.

MIA: Como por ejemplo, las discusiones que hay ahora sobre El Puente...

RMF: Ahí es donde o veo que no hay profundidad. Porque cogen el rábano por las hojas. Se amarran de lo superficial y no van al meollo de la cuestión. Y lo concreto es que en ese momento, consciente o inconscientemente, utilizados o no utilizados, se prestaron. A atacar a los otros. Sí se atacaba. Se convirtieron en los PUROS, con mayúscula. Pero es que esos puros, como no hay puros ni en el otro lado de la tierra ni aquí, la mayoría ¿dónde esta? El jefe de fila (Jesús Díaz), murió en Europa, gusanado. Y los otros malos, la mayoría, han seguido publicando, han seguido haciendo la cultura de este país a todos los niveles, y afortunadamente hemos ganado todos los premios nacionales que da

este país, que no lo tienen ellos, que no lo tiene ninguno de ellos. Eso que esté claro. ¡No lo tiene nadie! Porque Eugenio Hernández es Premio Nacional de Danza, Nancy Morejón es Premio Nacional de Poesía y Premio Nacional de Literatura. Yo soy Premio Nacional de Danza, Premio Nacional de Investigación Cultural, Premio Internacional Fernando Ortiz, Orden Félix Varela, Premio Alejo Carpentier, y esos no lo tiene ninguno de los que nos atacaron. Vamos a ver quién ganó en esta batalla. Pero al fin y al cabo la obra nuestra es obra de fundación. Porque estos malditos, esos execrados... Pepe Triana, por favor, nadie puede negar su importancia... Brene, Nicolás Dorr, nadie puede negar su importancia. A lo mejor esta atmósfera enrarecida se convirtió en una especie de molinos de vientos contra los Don Quijotes y las Doñas Quijotes. Y esos monstruos que se veían en forma de molinos, ¿dónde están? *Gone with the wind*. Porque yo creo que la historia es la más justa. Y demuestra que cuando tú haces una obra con honestidad y con amor a tu patria, nada ni nadie la puede borrar. Porque lo mismo que tu cubanía no te la da ni te la quita nadie, cuando tú haces una obra nada ni nadie la puede borrar si tiene un valor. Y yo repito: ¿dónde es que están todo esos puros? Perdóname que te hable con esa pasión pero como yo soy folclorista me gusta utilizar los términos del folclore. Que al pan pan y al vino el vino. Que el no la debe no la teme. Y vamos a ver dentro de cien años de quiénes se acuerdan los historiadores de la cultura cubana. Que borren el nombre de El Puente, no importa, si en otros periodos históricos ocurrió lo mismo. Pero que recuerden que la gloria regalada es efímera, ¿eh? Y que la historia de la cultura de los pueblos no la escriben dos personas. Ni tres. Es el futuro quien se encarga de citar quién es quién.

Lo terrible es cuando tú dejas de ser un hombre de cultura, en el sentido más honesto de la palabra, y te quieres convertir en otra cosa: en un oportunista, o en un intelectual entrecomillado, para ocupar posiciones, supuestamente de poder o de control. Y mucha de la gente que pierde su tiempo en estas discusiones bizantinas, en el fondo no le inte-

resa la cultura. En el fondo lo que quieren es el figurado. Un figurado que le dé determinadas pequeñas áreas de podercito, que le asegure publicar sus mediocres obras, ¿eh?

El folclore nos enseña. Yo te hablo siempre a partir de la filosofía del pueblo cubano más raigal. Y sinceramente a veces me cargo de una energía contestataria que siempre me ha permitido sobrevivir en estas realidades caribeñas que son tan volubles como nuestro clima, y por eso digo lo que tengo que decir. Que me digan lo contrario, que no fue así.

MIA: Lo curioso es que la discusión surge después que El Puente se termina. ¿Cómo terminan las Ediciones?

RMF: Yo no te puedo decir... Con Ginsberg... nunca olvidaré ese día que estuvimos con él en Las Cañitas... Pero es que hace tanto tiempo. A veces te puedo parecer un poco incoherente, pero es que hace tanto tiempo, casi medio siglo, han pasado tantas cosas. Mira, a veces las cosas más cercanas a tu vida tú les vas echando como una pátina de olvido para protegerlas. Y yo te confieso que no me he puesto a pensar en ese periodo. Jamás. Mira que han pasado personas por aquí a entrevistarme, a preguntarme detalles aparentemente puntuales, pero que para mí, no significan nada. Porque más que el dato historicista –es increíble...– son atmósferas, otra cosa, lo que para mí es importante de El Puente.

En primer lugar, porque dio posibilidad a voces jóvenes, de intercambiar criterios, de discutir; dio posibilidad a que uno se diera cuenta de la diversidad de universos que coexistían en ese momento en Cuba. Y que a pesar de esa diversidad de universos espirituales, filosóficos, estéticos, había un espacio, había la posibilidad de encuentro, de enriquecimiento recíproco.

Era un enfrentamiento y además una reafirmación de tu existencia. Y cuando empezaron a atacarnos todos, yo decía (perdóname la palabra): “Cojones, yo voy a seguir pa'lante, y no me importa ni un carajo lo que digan estos comemierdas, porque aquí lo que hay que hacer es una

obra!” Perdóname por estas palabras, pero tuve que hacerlo, porque la guerra es la guerra, y era la guerra.

Y mira en lo que se convirtió este impulso original (muestra el volumen de *Poesía anónima africana*), reconocido en España y en todas partes... El núcleo de donde salió la *Poesía africana* en español (porque antes no había nada de esto), fue la semillita de *Poesía yoruba*, publicada por El Puente, que fue creciendo, creciendo, y con en un ansia de reafirmación, de que era valadero lo que uno estaba haciendo, y que era en función de la refundación de nuestra identidad más profunda, y no sólo nuestra, sino de nuestro continente. Mira como ha ido creciendo creciendo, creciendo, con un reconocimiento ya de la UNESCO.

Ahora va a salir la obra de 40 años que se inició con El Puente, que se llama *Pequeño Tariq. Apuntes para un Diccionario biográfico desde la antigüedad hasta la época moderna*. Tiene más de 4500 entradas en 90 lenguas de África desde la época de los indios hasta ahora. Va a salir ahora en la Feria del Libro. Y el impulso surge de esta circunstancia. Para que veas como lo que aparentemente es una simple discusión teórico-estética, como puede generar todo un acto frente a la vida, de dedicación...

MIA: ¿Pudiera referirse a las dinámicas raciales de esos años?

RMF: Mira esto lo he dicho y lo sigo diciendo. La cultura cubana siempre ha sido profundamente racista. El que no tiene que morir es porque no es negro. Desde la época colonial, las estructuras de pensamiento de nuestra cultura han sido racistas, eurocéntricas. Y ha pesar de todos los intentos por erradicarlas, están muy arraigadas. Los chistes, el imaginario... Los negros no aparecemos en la televisión, no existimos. Tú lo puedes ver en los anuncios del Día de las Madres. Las mamás negras no son madres. Es un reflejo de la sociedad nuestra. Esa temática se ha discutido en congresos de escritores, en todas partes. Si todavía hay grandes tensiones, ¡imagínate en la década del 60! [risas] Y llega un momento donde comienza el movimiento de reivindicación de las

minorías que no controlaban el poder... Entonces, cada vez que tú hablabas de que había que incluir historias de África o de Afroamericanos, te decían que tú querías destruir la unidad del pueblo cubano, que tú querías destruir la cultura blanca, el discurso histórico que es el mismo en todo momento de crisis. Un discurso sovietizante en el que las nacionalidades no tenían un papel fundamental. La caída del cambio socialista demostró que sí es importante tomar en cuenta los factores, no solo étnicos sino raciales. Aunque parezca mentira, son construcciones culturales pero sí funcionan con verdad objetiva, porque determinan el papel de las potencialidades o posibilidades que tú tienes dentro de la estructura social dada. Entonces era un momento en que yo decía que había que conocer las danzas de origen lucumí, que se había estrenado el Conjunto Folclórico Nacional; Brene había estrenado *Santa Camila de La Habana Vieja*; Eugenio tenía *María Antonia*; Mendive estaba empezando a pintar. O sea, había una refundación de lo cubano que no era simplemente lo criollo blanco, sino algo más “abragente”, como dicen los brasileños, más abarcador. Y entonces, por supuesto estaban estos pequeño burgueses, liberales, paternalistas, provincianos, muchos de ellos con la mentalidad que antes del 59 se decía –y todavía se sigue diciendo–, de “blanquitos, que es liberal, pequeño burgués, paternalista, que piensa que todo lo europeo es lo fundamental, que uno debe europeizarse y dejar de ser para convertirse en un epígono. Imagínate, en ese momento que estaba toda esa gente aquí ocupando todavía cargos, pues por supuesto que todo explotó. Explotó una sorda cerrazón. Yo recuerdo que cuando empezamos a dejarnos los *espendrún*, nos decían que queríamos imponer el poder negro, la negritud, de todo. A veces no te querían dejar en la televisión si no te cortabas el pelo. Yo nunca olvidaré que en esa época yo iba a participar en una actividad, pues yo soy cantante, y cierta persona me dijo que mientras yo tuviera el pelo así no podía cantar. O sea, era una atmósfera muy terrible. Gente específica pero que tenía determinado control de informar determinadas cosas.... Éste si o éste no... Se

fue creando un estado de opinión... Nancy Morejón y yo fuimos los primeros que nos dejamos *espendrún* en Cuba...

MIA: *Virgilio Piñera, ¿hizo algún comentario sobre ustedes?*

RMF: Todavía lo siguen diciendo: “Oye, nada más escribes sobre los negros”. Ven acá chico, ¿y sobre qué voy a escribir? Ahora hace poco cuando Eugenio ganó el Premio de Teatro, por televisión, una periodista... además, porque son tan inconsecuentes... el racismo es tan visceral... ¿Cómo a un Premio Nacional de Teatro negro, tú le vas a preguntar: “Bueno, y usted no piensa que esa temática de la que usted escribe tanto, no tiene universalidad?” ¿Cómo va a decir eso, chico! La suerte es que Eugenio fue muy inteligente y le dijo: “Pero yo escribo sobre mi realidad. ¿Sobre qué voy a escribir?” Entonces, ¿porque un negro escriba una novela donde los personajes son negros tú estás tomando una actitud de poder negro, tú quieres acabar con la cultura blanca? O, ¿no es ridículo que yo esté hablando de que mis personajes son rubios, nórdicos, de ojos azules? Es decir que mira, ese pensamiento reaccionario, repito, profundamente racista –eso sí quiero que lo recalces, profundamente racista–, ese pensamiento que, a pesar de todos los esfuerzos que se han hecho para erradicar, anida aún en el corazón de muchas personas, es lo que ha determinado la poca comprensión, el poco análisis verdaderamente científico, profundo, de los procesos culturales en los últimos diez siglos de existencia.

Porque se sigue pensando que lo cubano es básicamente lo que vino de Europa. Que lo otro es una cosa advenediza. Porque se sigue enseñando que la cultura es Grecia, Roma, La Edad Media, y se niegan los otros componentes, o se asumen como cosas pintorescas. Por eso yo en todos mis libros marco eso. En el último que se llama *Briznas de la memoria*, yo digo que no debemos caer en el espejismo de convertirnos en paisaje exótico para turistas ociosos. Por favor. Porque también hay toda una tendencia a la folclorización de la cultura de origen africano, como si nosotros fuéramos...

Esa atmósfera de fundación, esa atmósfera fundacional de las primeras décadas de los años sesenta, decidió los destinos de la gente. En lugar de opacar la voluntad, hizo que uno se reafirmara en sus criterios. Por ejemplo, en mis descargas,⁵ aquí tú ves que yo hago una cosa, yo asumo todos los antepasados, no sólo los africanos. Yo meto a los indios, a los chinos, pues la gente se olvida, es maniquea... Por aquí ha pasado la humanidad completa, y esa es la riqueza del Caribe. Nosotros somos herederos de todo el mundo, de los judíos, de los árabes, los chinos, los japoneses...

Porque sobre todo hay un fenómeno que Fernando Ortiz llama transculturación... A mí me gusta el término de Darsy Ribeiro, el de los llamados "pueblos nuevos". Es decir, nosotros tenemos un privilegio en la historia de la humanidad, que al ser la síntesis de tantas civilizaciones, esa síntesis se da con distinta intensidad. Porque hay síntesis, digamos, pero hay yuxtaposición, hay oposición, hay tensiones, hay conflictos. Cosas dialécticas. Hay un sistema de préstamos continuos que va traspasándose. Digamos, a lo mejor la gente ignora que en los trajes de la santería cubana se encuentran algunos de los elementos más españoles del vestuario, de la época colonial, que la población blanca abandonó. Por ejemplo, Lydia Cabrera nos explica como la esclava urbana, al estar en contacto con la clase más alta, aristocrática, fue aprendiendo la sutileza de las telas, del holán de hilo, de la calidad del encaje torchón, de los encajes catalanes, el refinamiento, el buen gusto, por contacto, ¿no? Porque se crió al lado de la dueña. Entonces el esclavo de la casa no tiene que ver con el de barracón.

Pero al mismo tiempo, elementos de origen africano entraron en el mundo de la aristocracia, donde en la mesa podían estar los jamones de Westfalia, o los vinos franceses, pero también el quimbombó, o los frijoles negros, que es africano, o el ñame con mojo, o los plátanos maduros fritos. O el arroz blanco estilo africano, hervido y desgranado.

5 Las descargas son las recitaciones en vivo de sus poemas, donde incluye cantos.

O sea, es un préstamo de un lado al otro. Entonces, tú eres aristócrata pero puedes creer en Changó.

MIA: ¿A qué se debe la ausencia de El Puente de las letras cubanas?

RMF: Mira, que pasa, tú que eres estudiosa. A mí me encantan las personas que hacen los estudios de la sociología de la cultura, porque, uno de los problemas que hay en nuestro país, es que se van nada más al producto cultural, pero no a la sociología, lo que determina el hacer o no hacer. La sociología que generó una obra y no otra. ¿Dónde esta historia de la sociología de la literatura cubana? No, te la narran como un cuentecito de armonía perfecta, ¡todo es feliz! Porque hay una especie de triunfalismo en la lectura de la historia de Cuba que es falso. Porque si los españoles fueron tan buenos, ¿para qué nos fajamos con ellos? Si fue una sociedad tan justa, ¿por qué los cimarrones y los indios se alzaron desde el siglo XVI? ¿Por qué precisamente en nuestro continente la gente que tiene el pellejo más claro, el pelo estirado y los ojos más claros son los que viven mejor, los que mandan, los que tienen el poder económico, político y cultural de todo?

Todo eso tú tienes que explicarlo en la historia de la literatura... Qué paradoja, que esta gente se convirtió en la mano peluda de la represión, cuando su jefe se fue de Cuba, a gusanear, a hablar en contra de la Revolución, después de que hizo tanto daño, cuando los demonizados, siguieron trabajando. Entonces, los productos culturales que en aquella época tenían la "Z" del zorro, o la estrella de David, ahora son un íconos de la identidad nacional. Eso es lo que yo creo que hay que estudiar, esa dialéctica, ¿entiendes? Te digo, los datos son importantes, pero por debajo de eso...

MIA: Mi proyecto no es sólo reivindicar a El Puente, ni a una generación olvidada. Es ver qué función tuvieron ustedes, como grupo heterogéneo, que de cierta forma proponía la alternativa de una cultura en que nadie se impusiera por encima de nadie...

RMF: Unidad dentro de la diversidad. Donde lo que predominó después fue lo otro, la otra fuerza negativa. Y que esto a lo mejor te puede servir de modelo para otros procesos históricos, en otros lugares. Es decir, que es un error tratar de reprimir y de volver monolítico lo que no tiene por qué serlo.

MIA: Y es que aunque ustedes no estaban proponiendo nada conscientemente, el propio hecho de existir era algo suficientemente poderoso como para proponer, implícitamente, una alternativa a otro discurso, a un discurso oficialista, racista, monolítico, antidialéctico, mecanicista... Analizar esto desde ahora, me da luces, pues digo, si esta gente hubieran seguido...

RMF: La identidad de los pueblos como un río de aguas siempre renovadas, que al final desemboca en el océano de la humanidad. No se puede determinar, en la cultura de un pueblo, lo que se debe hacer. Porque viene la cultura así como un río, tú le pones un dique, y ella cambia y se crea otro cauce. Estoy diciendo que no traten de imponer conceptos culturales porque las tradiciones tienen su dialéctica, su dinámica propia de adaptaciones permanentes. Todo el mundo quería ser marxista-leninista. ¿Y que pasó? Ahora hay más santeros en Cuba que hace 50 años. Y decía que no, que eso en una década iba a desaparecer, cuando el nivel cultural de pueblo cubano aumentara, que esas supersticiones iban a desaparecer. Y no se podía escribir sobre esa temática, porque iba a desaparecer. ¿Ha desaparecido? Ahora está en la calle hasta el punto en que nosotros decimos: ¡qué cosa es esto Dios mío! ¡Todo el mundo tiene santo hecho en Cuba! Afortunadamente yo lo dije aquí. Cuando empiezan determinadas formas represivas de una expresión cultural, se va desarrollando en sus practicantes una especie de sentimiento de martirologio, y en lugar de desaparecer, se profundiza la práctica. Ahora el pueblo de Cuba baila más al estilo santero que en la década de los cincuenta, porque entonces era el chachachá, y ahora es el despelote, el descuarejamiento, el reguetón, por favor, y la percusión es completamente más reina, y los cantos son en lucumí, y en congo y en arará

como nunca antes, que yo soy folclorista. ¿Por qué? Porque intentaron ponerlo como cosa prohibida, tabú, y cuando tú prohíbes, le estás dando abono, PPG, a la expresión. *Laissez-faire, laissez-aller, laissez-passer...* Lo dije constantemente durante medio siglo.

MIA: ¿Puede referirse al incidente de PM?

RMF: Yo no sé, no soy un intelectual de salón. Yo me desconecté, y me puse a crear mi obra, pues me di cuenta de que era un medio, una dinámica que no contribuía a que tú hicieras una obra. Eran tentaciones que te halan para acá y para allá y te alejan de tu verdadero compromiso histórico. Por eso yo me mantengo en mi casa. Yo no soy un intelectual entre comillas. Yo amo la obra. Esas entelequias, “lo cubano”, “el espíritu cubano” en abstracto, eso no existe. La historia es plural, no individual. Es colectiva. El concepto individualista de la historia es burgués, y hace mucho daño. El ser cubano es un concepto renovable. No es lo mismo ser cubano ahora, que en los cincuenta o en los sesenta. La “sensibilidad cubana” es un concepto idealista. ¿Qué es el heroico pueblo cubano? Son arquetipos que forman parte de un discurso. ¿Qué heroicos pueden ser los descarados estos que me roban cuando yo voy al agro y me venden una librita de ají cachucha por 21 pesos, que es más del salario de un día de una persona? ¿Qué heroicos pueden ser? Yo soy un hombre de cultura, allá ellos que son unos políticos. Yo en mi universo digo lo que estimo conveniente.

Cuando uno se compromete con la cultura, uno trata de mantener un cortocircuito a todos los niveles.

Mira, este texto es una continuación del espíritu de El Puente en contra del pensamiento cuadrado.⁶

Iwa, iwa, iwa, me cubre el manto de la iwa
En nuestro paraíso virtual

6 Procede a leer uno de sus poemas. Aclara que “iwa” es carácter, voluntad.

el cielo era blanco
los árboles eran blancos
el mar era blanco.
Hasta las palabras y la sangre de las máquinas
eran cegadoramente blancos.
Yo fui expulsado de ese edén,
por hereje.
Coro: iwa, iwa, iwa, me cubre el manto de la iwa (...)
Sólo soñaba
con disfrutar de todos los colores
hasta los no imaginados.
También con la oscuridad por supuesto
y su matriz primordial.
De ella brotaron
la luz y sus colores.
A ella volveremos
cuando se apaguen todos los soles.

Iwa, iwa, iwa, el más precioso don de Olobdumare.
Iwa.
Oro wini- wini (cielo multicolor)
Iwa, iwa, iwa me cubre el manto de iwa (...).
Tampoco me dejaron soñar:
tenía que estar programado.
Por eso hoy vago solitario
de galaxia en galaxia.
El paraíso virtual
me está vedado.
Pero soy libre
para soñar, decir, hacer
lo que crea correcto.

No hay león que devore a mi iwa
ominira (libertad)
es su escudo y guardiero.
Me protege el manto de mi iwa
ominira es su escudo y guardiero.

Mi cabeza me pierde
alabemos a iwa.
Mi cabeza me salva
alabemos a iwa.

Iwa, iwa, iwa, el más precioso don de Olobdumare.
Iwa.

Posdata:
Con iwa, ominira se libró de la jaula virtual.
Sus cánticos de vida
inundan los agujeros negros blancos y multicolores
que conducen de aiye a orun.
Sus trinos
ya inundan la era Obatálica.
Con iwa, ominira quebró las rejas del espejo
tendió sus alas,
y vuela.

La voluntad, la *iwa*, es lo que me ha marcado. Hay que recuperar esos textos perdidos. Eso es lo que ha posibilitado –esa iwa– que mi pueblo, durante siglos se mantenga con esa euforia existencial. Nosotros en la frase: “Aquí lo que no hay es que morirse”, ratificamos una concepción vitalista, de afirmación de la existencia, no dolorista, no evasiva. “Oye, siempre que llueve escampa”... Y así... porque por las cosas que ha pasado el pueblo cubano, es para que fuera amargado. No, no, no. No hay un

concepto dolorístico en el pueblo cubano. O sea, hay una serie de proverbios que te indican una actitud existencialista en el sentido exacto del término: “Y aquí todo pasa, hasta las ciruelas pasas”. Lo dice el folclore. Además, eso son guías de conducta, que se chupan en la teta de la madre. Eso es real. Y cuando llega el momento la gente defiende su identidad.

Te voy a decir otra de mis descargas, que a lo mejor puedes aplicar a tu estudio sobre El Puente:

Irawó

lucero perro fiel de la luna

le pregunta a su ama:

Ochukuá, ¿es verdad, que de jodío' pa'lante no hay más paradero?

Ella le responde sonriente:

lo que se sabe, no se pregunta.

Aunque más sabe el que no sabe y pregunta

que quien cree que sabe y no pregunta.

Si quieres saber más... (Martínez Furé da tres golpes en la mesita
madera de su sala)

Ochukuá da tres golpes en el cielo.

Toca a la puerta (pausa).

¿Y quien no quiera saber?

Insiste ingenuo Irawó.

Allá él, o ella, sentencia Ochukuá

con su máscara blanca arrugada y su voz azul.

(Cantando):

“Pero quien quiera saber

que me pregunte

que yo le responderé”.

Recuerda, cuando no sepas a dónde vas
vuélvete a mirar de dónde vienes.

No se comprende lo que sucede hoy
si no sabemos lo que ocurrió ayer.
Y siguieron, Ochukuá y su lucero
regando luz lechosa
sobre los nueve cielos...
Ochukuá...

Última advertencia:
Nuestra historia está hecha
de mi versión, y tu versión.
De lo que decimos, y lo que ocultamos.
De la memoria y el olvido.
Algunos afirman que jamás abrazaremos la verdad (...)
Pero yo
la buscaré dentro de mí
O en el rincón más recóndito del universo (...)
Recuperemos la memoria
y también el olvido.

La Habana, 2006

NANCY MOREJÓN

MIA: ¿Cree que el factor racial fue determinante en la clausura de El Puente?

NM: No se puede afirmar que El Puente fue cerrado por problemas raciales. José Mario fue a la UMAP, lo sabemos. Cuando tú tienes tu integridad física en peligro, ¿qué vas a hacer? Se fue. Ana María Simo, tiempo después, después de una serie de cosas de carácter familiar, en las que yo no me puedo inmiscuir ni te puedo contar, porque esa es su vida, y le pertenece a ella... Ana se fue. Y nos quedamos nosotros. Fue una época de gran intolerancia.

Porque fíjate, tú puedes hacer esa investigación. Pero no puedes partir del hecho de que fue cerrada esa editorial por razones raciales. Inclusive las obras nuestras no son en ese momento, explícitamente de tema racial. Fullea por ejemplo, publica un libro de poemas que se llama *Algo en la nada*. Entonces, es un libro con el corte de *Mutismos*.

MIA: Bueno, yo me aproximo a ese tema porque Zurbano dice que ninguno de los que publicamos en el dossier de La gaceta, dedicado a El Puente, nos aproximamos al tema desde el ángulo de la raza.

NM: Bueno, eso es un desenfoque más bien. ¿Por qué se van a meter nadie si el problema no fue ese? Yo creo que en aquel momento hubo un pequeño escandalito con lo de Ginsberg. Hoy en día si pasa eso, la gente está alerta.

MIA: ¿Había una agenda homogénea con respecto a la estética?

NM: No, la estética no era homogénea porque en realidad no fuimos un grupo. José Mario aglutinó a autores incluso como a Brene, con *Santa Camila de La Habana Vieja*, que no tenía nada que ver con la poesía de *Mutismos*, por ejemplo. *Algo en la nada*, de Fullea, poemas de Reinaldo García Ramos. Nosotros no teníamos una filiación estética ni mucho menos. Eran los primeros libros de gente muy joven. Evidentemente,

mira, un primer libro es una cosa expresa y tal, pero nada más. Ese primer libro mío mucha gente lo valora. Yo también. Nunca me he arrepentido y no lo niego. De ahí partí yo para hacer un montón de cosas después que no son para nada exactas. Aunque ahí yo creo que hay poemas importantes, pero no son los temas que caracterizan mi poesía posterior.

Tú decías, El Puente contra *El Caimán*. No, es *El Caimán* contra el Puente. Porque nosotros existimos antes y de pronto ellos empezaron a especular con una cantidad de cosas, por la personalidad de José Mario... Ellos hicieron un manifiesto... A mí me llamaron a firmarlo, y yo no lo firmé.

MIA: ¿Le pareció que fue una jugada oportunista?

NM: Bueno, no exactamente. Fue una coyuntura, un espacio abierto, y ellos entraron allí. Ahora, ellos sí hicieron un manifiesto. Esa poesía yo la empecé a hacer, sin necesidad de manifiesto. Era realmente yo creo que el estilo o la estética que más práctica nos era. Ahora, ¿por qué yo iba a firmar? Incluso ya Fidel había dicho: “Dentro de la Revolución todo, contra la Revolución nada”. Dice “contra”, no “fuera”. Es decir, que se malinterpretó. Un tiempo después se pensó que el arte por el arte y esas cosas eran estar en “contra”, y no.

La poesía que publicamos en El Puente se hace hoy por muchos poetas reconocidísimos de otras generaciones, que publican en una onda de más dependencia de la palabra, la palabra en sí, como protagonista del discurso poético. Nosotros hicimos cosas que estaban más en el lenguaje metafórico. Yo misma no la hice más. O la hice después de otra manera. Y no me arrepiento, uno no se arrepiente de lo que uno hace.

MIA: Algunos autores de ese manifiesto, de “Nos pronunciamos”, habían sido publicados por El Puente, como es el caso de Guillermo Rodríguez Rivera...

NM: Bueno, es que Guillermo Rodríguez Rivera es quien los aglutina (a los de *El Caimán*). Guillermo vino a pedirme que yo firmara el mani-

fiesto. Yo lo hubiera firmado con mucho gusto, pero mira, como yo estaba en El Puente, hubiera sido muy oportunista de mi parte firmar ese manifiesto de *El Caimán*. Yo mantenía las mejores relaciones con Guillermo, con Wichy, con Casaus...

MIA: ¿Y Jesús Díaz y el debate con AMS?

NM: Ese sí fue un oportunista.

MIA: A mí me han dicho que Nicolás Guillen les ofreció apoyo a ustedes.

NM: Sí, cómo no. Él enseguida dijo que había que darle un espacio a Ana María (ante los ataques de Díaz). Nicolás dijo que había que darle respuesta, porque lo que había escrito era un agravio. Porque además, nos acusó de disolutos. Pero, ¿quién era él? ¿Por qué? Porque detrás de él hubo mucha gente oportunista que lo utilizaron como vocero de cosas, y se aprovecharon. Nosotros desaparecimos de la esfera, al desaparecer José Mario, director de El Puente, por razones que fueron ya tú sabes, de intolerancia homofóbica, de intolerancia de su condición de homosexual.

El Puente creó un espacio que había devorado *Lunes de Revolución*, que dirigía Cabrera Infante. Estaba después *Página 2*, de Prensa Libre, entonces apareció después El Puente, una editorial, y después que teníamos una serie de libros publicados apareció el proyecto de una revista, y eso se abortó. Porque una editorial para existir, debe tener una revista, como por ejemplo, la tuvo el grupo Orígenes.

Kingston, Canadá, 2009

ANA MARÍA SIMO

MIA: ¿Puede referirse a los momentos en que fue detenida arbitrariamente?

AMS: Fui sometida a 12 electrochoques en la clínica psiquiátrica en la cual fui encerrada a continuación en contra de mi voluntad por orden de las autoridades. Salí en abril de 1964.⁷ No se me hizo acta de acusación ni mucho menos juicio. El director de Cárceles y Prisiones de la Provincia de La Habana, Miguel Fernández, me dijo en un interrogatorio en la Cárcel de Mujeres de Guanabacoa que todo esto me pasaba por andar con los homosexuales de El Puente y que las autoridades sólo querían salvarme de la contaminación, pues sabían que yo no era homosexual. “Ahí es dónde vas a pasar el resto de tu vida si sigues con las malas compañías”, me advirtieron, refiriéndose a la galera donde habían hacinado a las lesbianas, la peor de la cárcel.

En aquel momento –en plenas UMAP– acusar a alguien de homosexual era como firmar su sentencia de muerte en vida.

MIA: Tengo claro que la homosexualidad de varios de los miembros de El Puente no fue buena carta de presentación para las Ediciones. Pero me interesa explorar otro aspecto de género que quisiera consultarle. Tengo la intuición, por ser yo también mujer e intelectual, que debe haber sido muy difícil para usted estar al frente de un proyecto como el que codirigió. Si aún en el 2011 es difícil para nosotras no estar expuestas a valoraciones sexistas, me imagino cómo sería en los años sesenta en Cuba, en que se inauguraba la entrada de la mujer a la esfera pública. Yo creo intuir que pueden haber existido sobre usted presiones en este sentido. La primera interna, ejercida desde los propios integrantes (hombres) de la editorial, que pueden haber entrado en conflicto ante el liderazgo de una mujer, por

7 Se refiere a la cárcel a la que fue llevada supuestamente por estar asociada con homosexuales, y desde la cual se dictaminó que debía ser ingresada en una clínica psiquiátrica.

demás, con un verdadero oficio de escritora (puesto que usted trabajaba en Prensa Latina y se ganaba la vida profesionalmente como periodista, si no me equivoco). He reflexionado sobre esto después de una intervención de Miguel Barnet el mes pasado en un congreso en City University of New York, donde expuse una ponencia sobre El Puente. En aquella ocasión Barnet fue enfático al decir: “Vamos a estar claros: la verdadera directora de la editorial fue Ana María, no José Mario”. Me imaginé en ese momento, y ahora que recién releo su debate con Díaz al elaborar estas preguntas, que parte del conflicto entre usted y José Mario puede haber estado articulado en torno a tensiones de género, además de a disensiones estéticas. Es decir que quizá los roles de género jugaron un papel importante en todo esto... ¿Cree que cierto sexismo, machismo o misoginia, aun inconsciente, por parte de sus colegas hombres (más allá de heterosexualidades u homosexualidades) haya intervenido en la disfuncionalidad interna de la editorial?

AMS: La editorial no fue disfuncional en la medida en que –pese a los conflictos que culminaron con mi renuncia– el trabajo se siguió haciendo. No creo que esto pueda abordarse “mas allá de heterosexualidades u homosexualidades”. Los conflictos de género no son iguales en un grupo hetero que en un grupo *queer* como El Puente. La dinámica entre hombres gay y mujeres hetero es muy diferente de la dinámica entre hombres gay y lesbianas (o mujeres aún no definidas). El Puente, en su época dorada,⁸ fue una tribu de adolescentes *queer* bastante indiferenciada en cuanto a género. Nos queríamos mucho. Éramos como hermanas y hermanos bien llevados. El Puente era un oasis en medio de una cultura violentamente misógina. Por eso las muchachas nos sentíamos tan a gusto en aquel ambiente. José Mario, con su gran encanto y energía y unos cuantos años de más, era nuestro benévolo flautista de Hamelin, siempre rodeado de muchachas. Pero un día, nuestro flautista

8 Una época que para AMS terminó con su encarcelamiento en enero de 1964. En septiembre de ese año renunciaría a El Puente [aclaración de la autora].

y todos los demás empezamos a crecer. En medio de un terror político creciente, nos volvimos “mujeres” y “hombres”. Las muchachas empezamos a reunirnos entre nosotras. Y El Puente empezó a masculinizarse (casi todos los nuevos reclutados por José Mario eran chicos, algunos de ellos hetero). Todo esto empezó a cambiar la dinámica y el equilibrio del grupo y provocó tensiones.

El conflicto en 1964 entre José Mario y no sólo yo, sino otros del grupo, fue un conflicto sobre el control, estructura y rumbo futuro de las Ediciones y sí tuvo un trasfondo de género. Fue un conflicto multifacético: filosófico, político, estratégico, de contenido editorial. No fue estético.

MIA: Sabemos que El Puente tuvo un aspecto colaborativo notable, y que muchos de sus integrantes tuvieron una rol de vital importancia en el desenvolvimiento de las Ediciones, especialmente el consejo de redacción conformado por Gerardo Fullea León, Nancy Morejón, Ana Justina Cabrera y Reinaldo García Ramos. Sin embargo, usted fungió como directora hasta 1964, ¿cree que el hecho de haber sido mujer despertaría algún celo o sentido de subestimación?

AMS: Yo nunca percibí celo o subestimación dentro de El Puente durante la época dorada (veáse la nota 7). Sentí siempre que todos me trataban con afecto y con un respeto particular que creo me estaba reservado y que, aunque lo apreciaba, a veces era también una carga para mí: me hacía sentir aún más responsable de todo y de todos, un poco como la hermana mayor aunque no lo era en cuanto a edad. Pero poco antes de mi renuncia sí noté subestimación. Y, efectivamente, el conflicto de género jugó un papel importante en ese momento.

En cuanto al exterior, en el mundo cultural generalmente sentí que me trataban como una profesional. El mundo del periodismo era más masculino que el de la cultura y allí, y en el Instituto [bachillerato] había yo aprendido a hacer oídos sordos de las necedades machistas que oía de lejos. Nadie se atrevió nunca a decírmelas a mí directamente.

Mi buena suerte puede haberse debido a mi carácter. Creía fervientemente en la igualdad de géneros, me sentía igual, pero no parecía transgresora ni afirmativa. Hablaba poco y no levantaba la voz. (Pero cuando por fin hablaba estaba bien preparada con argumentos bastante difíciles de refutar. Eso les tapaba la boca.) No me gustaba ser el centro de atención. No competía directamente con ellos por el poder y la notoriedad. Por tanto, no los intimidaba. Por eso creo que no sufrí un *backlash* misógino por un tiempo y me dejaron hacer mi trabajo en paz.

Sin embargo, el hecho de que yo no haya percibido discriminación de género ni en El Puente de la edad de oro ni en la esfera de la cultura no significa que no haya existido.

MIA: ¿Pudiera referirse a cómo eran las relaciones entre usted, José Mario y Reinado García Ramos?

AMS: En la época dorada, JM y yo éramos inseparables. Nos complementábamos en el trabajo. Él, extrovertido, descubría nuevos talentos y manuscritos, sobre todo de poesía, y era un extraordinario animador cultural. Yo, más reservada, editaba los libros de prosa, me ocupaba cada vez más de la producción física de los libros (sobre todo de supervisar el diseño gráfico) y empecé a interesarme en la crítica y la reflexión. La producción de los libros –edición, diseño gráfico, tipografía, impresión, era mi gran placer–. JM participaba plenamente, íbamos juntos casi a diario a la imprenta, pero mi papel en esa esfera creció rápidamente. Después de mi renuncia seguimos siendo amigos, pero sin un proyecto y una vida en común ya no fue una relación intensa y constante como antes. Cada cual fue haciendo su vida cada vez más por su lado, sin el otro. El choque de su llamada a la UMAP en mayo de 1966 nos acercó de nuevo. En septiembre lo visité en la UMAP en Camagüey. Meses después nos disgustamos –por razones personales– y la amistad nunca se recuperó.

Reinaldo García Ramos y yo compartíamos un interés por la crítica y la reflexión. Por eso colaboramos en la *Novísima* y el *Primer Resumen*. En un grupo de lectores voraces, éramos ambos grandes lectores de obras

interminables y difíciles: todo Thomas Mann, todo Proust, etc., sin saltar una coma. Dentro de El Puente teníamos fama de serios, responsables y discretos. Se nos pedían consejos. Reinaldo fue mi amigo más cercano en Cuba después de que me alejé de las Ediciones. Seguimos siendo amigos.

MIA: La otra presión sugerida al principio de esta pregunta es la presión externa, acaso ejercida por apparatchikis machistas como Jesús Díaz, prototipos del “hombre nuevo”. Por supuesto que la homofobia imperante sería un factor de peso. Pero precisamente acabo de leer hace unas horas un pasaje del libro Los hijos de Saturno. Intelectuales y Revolución en Cuba, donde Liliana Martínez Pérez presenta una serie de entrevistas a Jesús Díaz y demás miembros de El Caimán, que me hizo reflexionar sobre el tema del machismo como posible causa del no reconocimiento de Díaz hacia El Puente. Me detuve a analizar el lenguaje de Díaz, así como los recuentos de sus andanzas, y dos cosas llamaron mi atención: primero, la forma en que se refiere a las mujeres y su relación con lo femenino (llama ‘novieta’ a una de sus novias; dice que andaba con putas por las cantinas de La Habana; se califica a sí mismo como un dandy; dice que iba a ver cine europeo porque en el americano no podía ver tetas). Segundo, cuenta de su afición al juego, al baile, a andar con lumpen y putas (Díaz citado por Martínez Pérez, 76). Primero que nada me pregunto: ¿de qué diletantismo y “disolución” los acusaba Díaz? Segundo: ¿no sería (también) una actitud de machismo visceral la que impediría que tuviera una visión positiva de ustedes? ¿Hubiera sido él capaz de reconocer a una mujer como homóloga, al frente de un proyecto intelectual?

AMS: La homofobia y la misoginia/el machismo son inseparables.

El Puente fue aplastado porque era un proyecto independiente de un grupo *queer* (o sea no heterosexual) con demasiadas mujeres y negros en posiciones prominentes.

Esa es la originalidad de El Puente y eso es lo que asustó al régimen: la intersección explosiva de todos esos elementos marginales en un contexto que el régimen veía como “homosexual” (viejo concepto) pero que

era en realidad el primer asomo de lo que de hoy se entiende como LGBTQ (Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, Queer/Questioning). Todo esto ocurrió en medio de purgas y pogromos⁹ contra los “homosexuales”, de modo que esa fue el arma utilizada contra El Puente. El fenómeno El Puente es parte de la contracultura global de los años sesenta. Lo mismo estaba a punto de ocurrir en Cuba y El Puente fue su anuncio.

MIA: He aquí unas citas del artículo de Díaz en el que identifico su machismo y sexismo, al descalificar este autor su supuesta “debilidad” directiva; típica del sexo “débil”: “¿Dónde reside la corresponsabilidad de Ana María Simo? Evidentemente es corresponsabilidad en el error, el silencio y la debilidad ideológica, ya que no pudo serlo en la dirección efectiva de la editorial” (Díaz).

AMS: En efecto. Me di cuenta entonces en cuanto lo leí. El artículo de Díaz me pareció machista e insultante, ya cuando apareció. Noté entonces exactamente lo mismo que usted notó [...] Pedí al editor de *La Gaceta* que me dejase responderle, pero me dijeron que no.

MIA: Otra cita: “Es cierto que durante la Crisis de Octubre no pude entregarme al peligro de una profunda reflexión generacional: estaba dirigiendo una batería de cañones antiaéreos” (Díaz).

AMS: Me pareció entonces ridículo su comentario. A la vez, me molestó mucho el que hiciese ostentación de sus privilegios masculinos: por ser mujer, yo no podía tener acceso a una batería antiaérea ni al prestigio consiguiente. Ahora veo también que estaba dejando al margen a los “maricones” –que por definición (machista) no son guerreros.

9 Pogromo: (del ruso погром, *pogrom*: “devastación”) consiste en el linchamiento multitudinario, espontáneo o premeditado, de un grupo particular [MIA].

MIA: Esta otra cita apela a la tradicional referencia médica de la histeria como padecimiento de la mujer: “Si existe un pensamiento dogmático-terrorista, existe también un pensamiento histórico-liberalista” (Díaz).

AMS: Sí, en efecto.

MIA: Por otra parte, creo necesario ponderar el papel de la liberación de la mujer dentro de esta primera fase de la Revolución y los casos concretos, tanto de que una editorial estuviera siendo dirigida por usted, hecho sin precedentes en la historia de la literatura cubana, como que se publicaran tantos textos de mujeres. ¿Siente que de manera general el nuevo gobierno propició su trabajo de editora a pesar de lo difícil que fuera llevarlo a cabo, entre otras cosas (si mi idea anterior es acertada), por el machismo predominante?

AMS: La Revolución nos propició: a El Puente, a mi trabajo editorial y a la escritura y publicación de tantos textos de mujeres. La Revolución, en su primera fase, liberó a las mujeres y a los negros e incluso, hasta cierto punto, a los no heterosexuales (hoy diríamos *queer*), así como la creatividad de todo el mundo, porque nos quitó de encima la bota que nos aplastaba (el *ancien régime*). Poco después, la nueva bota “revolucionaria” habría de poner a cada cual en su lugar, que en ciertos casos no estaba muy lejos del lugar que nos había asignado la vieja sociedad.

El gobierno ignoró a El Puente durante años, lo cual nos dio un cierto margen de libertad. Cuando se percató de nuestra existencia, trató de cooptarnos (Unión) y cuando esto no funcionó, de reprimirnos y luego de destruirnos (Seguridad del Estado, DTI, UMAP, etc., con cierta complicidad hipócrita, o por lo menos dejadez, de la Unión).

MIA: ¿Hubiera sido más fácil o más difícil ser directora de El Puente antes de 1959?

AMS: El Puente es inconcebible antes de 1959.

Nueva York, octubre 2011 (correo electrónico)

PEDRO PÉREZ-SARDUY

MIA: Algunos investigadores (Howe; Moore) se han referido a un supuesto “Manifiesto Negro”, que se redactó en 1968, en concordancia con el interés separatista de un grupo de afrocubanos dentro de la Revolución. ¿Existió tal manifiesto y tal intención?

PPS: Ese documento, como tal, nunca formó parte de ningún proyecto separatista, ni debe ser considerado un manifiesto. Sencillamente, algunos jóvenes de aquel momento, la mayoría negros y negras o afrodescendientes –como quiera llamárseles– se agruparon alrededor del dramaturgo Tomás González, ya fallecido, pues estábamos preocupados por las mismas cosas que seguimos estando preocupados, y por las cuales otras generaciones han estado preocupadas, que es la cuestión racial en Cuba. En realidad, en Cuba las cosas no han sido tan dramáticas, si compara con otros países, donde hay una población racialmente mezclada. Aquel documento que se redactó, no tenía apellido ninguno: no era manifiesto, no era proclama, no era nada de eso en aquel momento.

Ahora, lo que ocurre es que estudiosos extranjeros, partiendo inclusive de Carlos Moore, empezaron a interpretar aquel documento como si hubiera sido un manifiesto cultural. Hay que decir bien claro que Carlos Moore, a partir de su libro *Castro, The Blacks and Africa*, fue quien empezó a divulgar todo este tipo de desinformación. Los que participamos en la redacción del documento, todos nosotros, teníamos una posición de apoyo y de reivindicación sobre las relaciones raciales y culturales en Cuba.

Actualmente sí hay un movimiento que se llama Cofradía de la Negritud, que fue fundado en 1998 y en que el están algunos de los que estuvieron en aquella época, como es el caso de Tato Quiñones. Y esto existe abiertamente; tienen un documento que acabo de recibir, que sí es un manifiesto, con puntos básicos. Lo mismo que nosotros, en los años sesenta, plateábamos como grupo de individuos con similares preocupaciones, pero sin suscribirlo como manifiesto.

Aquí tengo frente a mí el documento del año 68. Fue una ponencia titulada “Aportes Culturales del Negro en América”, redactada por algunos de nosotros para presentar en el Congreso Cultural de La Habana (1968). Es cierto que no se nos dejó participar. Es por eso que se preparó para meses más tarde un seminario donde nosotros presentamos la ponencia que iríamos a presentar en el Congreso, al cual no fuimos invitados, y que ha sido catalogada equivocadamente como Manifiesto Negro. Participamos en el evento pero todo se diluyó, no hubo nada concreto; se leyó la ponencia y más nada.

No habíamos tratado de crear ningún tipo de manifiesto ni de declaración, precisamente, porque temíamos que se nos fuera a acusar de algo que no era, en un momento muy difícil en Cuba.

MIA: Pero Linda Howe y Carlos Moore arguyen que el ministro de Educación, José Llanusa Gobel, les negó explícitamente la posibilidad de participar en la apertura del Congreso Cultural de La Habana en enero de 1968.

PPS: Bueno, él era el ministro, puede ser, pero personalmente nadie nos prohibió nada. Como muchos altos dirigentes, se tomaban atribuciones que ninguna ley oficial o constitución oficial les había concedido. Más bien no se nos invitó. Había suficientes prejuicios como para que jóvenes que estaban interesados en el tema racial en Cuba fueran invitados a participar en el Congreso. Tuvimos el seminario, se leyó la ponencia. Ahora, que la Comisión, que era oficial, que era oficialista, no nos tomó en cuenta, eso es otra cuestión. Pero no nos impidieron entrar porque estábamos ahí. Lo que sí te puedo asegurar es que Carlos Moore no estaba.

Mi participación fue de debate, de poner el poema al inicio del documento. No queríamos ponerle un título que se prestara a nada separatista, porque no era la intención. Fue una ponencia más, dentro de todas las ponencias... Mirándolo ahora, al cabo del tiempo, uno se da cuenta de lo inofensivo que fue ese documento...

MIA: Algunos afroamericanos miembros de los Black Panthers no tuvieron en Cuba la acogida que esperaban... Incluso personas como Robert Williams terminaron yéndose en malos términos, después de años de exilio en la isla. Si factores de orden racial determinaron la terminación de El Puente, como algunos sugieren, ¿podiera entenderse el fin de la editorial en 1965, como pre-conización de algunos eventos también de corte racial, ocurridos en el segundo quinquenio de los sesenta, como la expulsión de los Black Panthers de la isla?

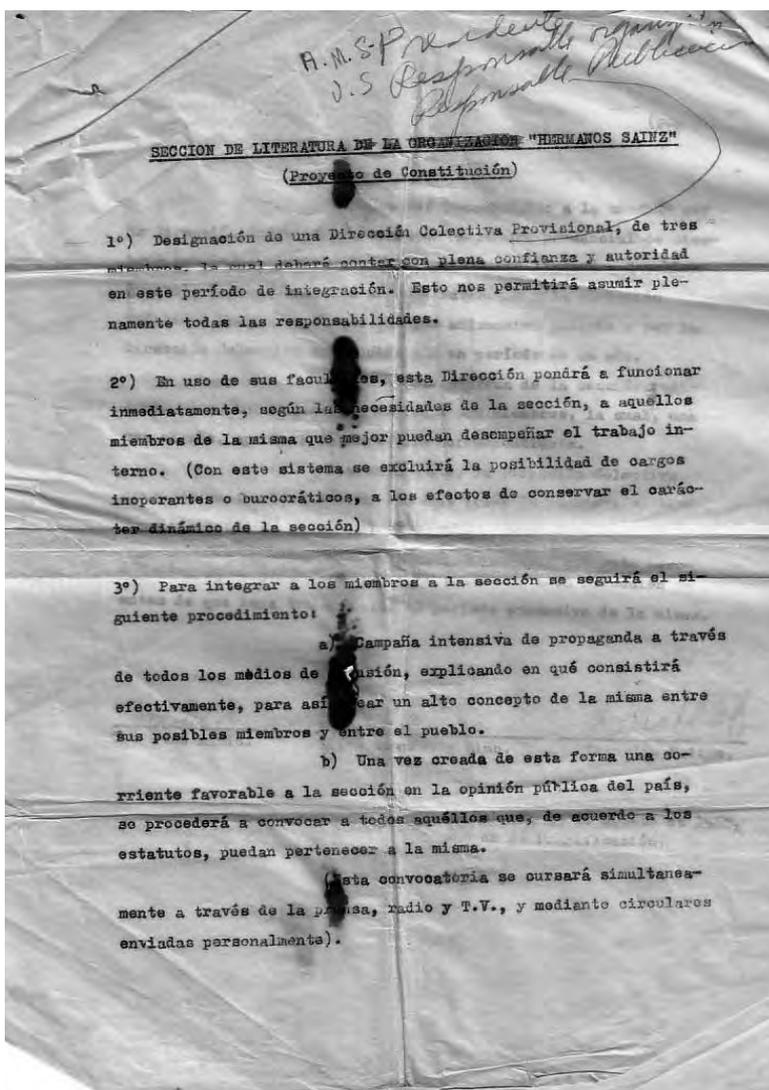
PPS: Muchos de los Black Panthers eran promaoístas, y Cuba no participó de la corriente maoísta en aquel momento; y había tendencias trotskistas también. Es decir, en aquella década del sesenta a Cuba llegó una cantidad de individuos de todas las tendencias políticas habidas y por haber que era fabuloso...

José Mario (director de El Puente) no tenía nada que ver con esto. Él era totalmente *queer*, un tipo fuera de serie, y en un momento en que no se podía ser gay en Cuba ¡él lo era, y no lo ocultaba! Y era un tipo de carácter fuerte, que se fajaba, que insultaba; era pequeño físicamente... Entonces, hay que tener en cuenta que a José Mario le cierran su Puente, no por la poesía que publicaba, sino porque era un individuo independiente, que tenía una publicación independiente. Pero yo no creo que haya habido un elemento de raza como factor de cancelación de las Ediciones de José Mario, que yo recuerde. Jamás a mí se me ocurrió que eso tenía nada que ver. José Mario lo que era un tipo que estaba fuera de serie, en una cultura muy homófoba. Ahora no, ahora los gays andan del brazo en Cuba, y hay travestis, y operaciones transexuales... Es otra época.

Aquel era un momento bastante difícil; el país estaba amenazado constantemente. Entonces imagínate, cualquier tipo de actividad o de movimiento que provocara a la división, a lo diferente, o cualquier tipo de escisión, estaba condenada al fracaso. Y dentro de eso cae la cuestión racial, porque el país estaba y sigue dividido. Entre los mismos militantes había división porque el cubano por naturaleza, y la gran mayoría de los cubanos, somos racistas. Lo que pasa es que esto no siempre se quiere reconocer.

ANEXO II
DOCUMENTOS INÉDITOS
Y MISCELÁNEA

Estatutos de la Sección de Literatura de la Brigada Hermanos Saíz. Facsímil de los Estatutos, redactados por José Mario Rodríguez, Ana María Simo y Reinaldo García Ramos, (los dos primeros, directores de las Ediciones El Puente), ponen en evidencia el compromiso de estos jóvenes en el contexto del momento revolucionario, a contrapelo de las acusaciones de Jesús Díaz, director de *El Caimán Barbudo* (los estatutos, las cartas y el telegrama provienen del archivo de Josefina Suárez).



c) Una vez incorporados a la sección por la Dirección Colectiva Provisional un número prudencial de miembros iniciales, aproximadamente treinta, se llamará a Asamblea General, la cual decidirá si debe ratificar a la Dirección Colectiva Provisional, que en caso afirmativo pasará a ser la Dirección Colectiva reconocida por un periodo de un año.

La autoridad suprema de la sección radicará, pues, en la Asamblea de todos sus miembros, la cual, una vez al año, aprobará la dirección correspondiente.

Posteriormente, la Dirección Colectiva convocará a Asamblea General cuantas veces lo requiera el buen funcionamiento de la sección.

~~En caso extraordinario, y por voto mayoritario, la Asamblea General podrá sustituir a la Dirección antes de que haya transcurrido el periodo ejecutivo de la misma.~~


José Mario.


Ana María Simo.


Reinaldo Felipe.

La Habana, 25 de agosto de 1962,
Año de la Planificación.

Facsímil del documento apócrifo que algunos críticos han denominado "Manifiesto Negro". Como puede verse, no se trata de un manifiesto, sino de una suerte de comunicado sobre la importancia de los aportes de los afrocubanos (y afrolatinoamericanos) a los procesos de formación de identidad nacional. (Del archivo de Pedro Pérez-Sarduy).

SEMINARIO DE ESTUDIOS AFRO-AMERICANOS
APORTES CULTURALES DEL NEGRO EN LA AMERICA

ponentes: Marta Jean-Claude
Sara Gómez
Cledys Ngües
Georgina Duvellón
Angela Coto
Victor Mirabal
Tomás González
José Hernández Artigas

Comisión 4

YO SOY UN CENTINELA
SENTADO SOBRE LAS CASCARAS DE UN CONTINENTE
TUMBAO SOBRE EL SUSURRO DE UNA PALOMA
DUERME LA MUSICA EN EL ALBA
VIBRA LA BOYONETA QUE LLEVA NOMBRE DE SIGLO
DUERME LA MUSICA EN EL CONTINENTE
VIBRA SU CUERPO HERIDO QUE TIENE NOMBRE DE
GUERRILLERO

Pedro Pérez Sarduy

El principal aporte cultural del negro en América es haber contribuido a la formación de verdaderas culturas nacionales, iniciando en Haití el movimiento anticolonialista americano, y participando como cubanos en los Cien Años de Lucha revolucionaria de este pueblo, convertido en vanguardia del movimiento de liberación antimperialista en esta -- tercera parte que llamamos América, de ese nuestro Tercer -- Mundo hambreado de redimir la esencia humana de su bestialidad esclavizadora y esclava.

Gracias a esta participación conjunto, negros y blancos cubanos, opónense a la ideología racista, occidental y cristiana, que no es más que otra forma de dominación imperialista, para integrarse con nacionalidad y cultura propia, formando una sola y firmemente unida Patria revolucionaria, cuyo fin primordial es enriquecer en América la lucha definitiva que ha de liquidar junto a los pueblos combatientes de África y Asia a las juventudes radicales del mundo entero, todo tipo de imperialismo, y principalmente, el capitalismo imperialista yanqui.

"ASI QUIEN QUIERA QUE SEAS
Y EN CUALQUIER CIRCUNSTANCIA
PREPARATE A VIVIR
COMO SI NUNCA TUVIERA QUE MORIR"

Nazim Hikmet

En el contexto cultural de América, traducido ya no como cultura americana o norteamericana, si no como culturas nacionales, hay que plantear en su formación las culturas occidentales de las potencias colonizadoras: España, Inglaterra, Francia, Holanda, Portugal, y las grandes culturas: la precolombina (culturas incaica, maya y azteca) y las culturas africanas, producto del sistema económico-social implantado (economía de plantación), con la importación de esclavos, premisa necesaria para la formación de un mercado -- servidor al desarrollo capitalista.

Para hablar del aporte africano (y no negro, porque es valor del continente y, por ende, de los pobladores con su --

color) a la formación y desarrollo de las culturas nacionales, hay que ubicar los centros de influencia o asentamiento africanos en los pueblos del Atlántico. Sería difícil en pocas cuartillas referirse a todo el proceso de integración cultural en los estados o naciones del Nuevo Mundo, porque aunque con grandes similitudes, existen Haití y su Vodú como religión nacional; Estados Unidos con 22 millones de negros alienados de ser que expresan ya su rebeldía colectiva con una vanguardia que preconiza la lucha armada; una familia antillana aun colonial o neo-colonial con Cuba, hoy en plena Revolución.

Tomemos, pues, de ejemplo a Cuba y partiendo de aquí, reflejemos esta realidad que para cada hombre de acá, de este lado, está clara y echemos mano de nuestra historia.

Durante cuatrocientos años, los esclavistas introdujeron en Cuba una considerable carga de hombres, que además de aportar el principal potencial de fuerza de trabajo en la creación de nuestra riqueza material, aportaron elementos de sus culturas de origen, no todas en los mismos niveles de desarrollo, encontrándonos desde la desarrollada y fuerte cultura urbana de los Yorubas (aquí llamados Lucumíes) con tradiciones enraizadas en ciudades como Olló e Ifé, hasta la cultura Bantú, no tan desarrollada como la anterior. El proceso de transculturación se va operando lentamente a través de los tres primeros siglos, culminando en una "cubanfa" incipiente pero definitivamente diferenciada de lo africano y lo español.

En 1968 cuaja en lo político el sentimiento nacional, y no por casualidad es entonces cuando ha comenzado la formación de intelectuales cubanos negros, como Martín Morúa Delgado y Juan Guilberto Gómez (5 años antes se inician hombres blancos en la sociedad secreta de origen africano Abakúá); nuestro paisaje urbano ya se había enriquecido con la presencia del "negro curro"; en Oriente nace el movimiento de trovadores cubano con Pepe Sánchez, mientras que en La Habana los Coros y Cleaves crean un folklore musical de décimas y cajones. Por aquel entonces la mesa cubana se va diferenciando de la peninsular por la magia de frituras y guisos de la esclava africana, el niño blanco criollo escucha de los cuentos de la nana negra historias de dioses, paisajes y animales de otras tierras, aprende el sentido de otras palabras, el ritmo de otro acento y los integra a otro idioma que no fue más el español de Castilla que hablaban sus padres. El catolicismo aparente de nuestro pueblo se ve obligado a coexistir con la religión popular de origen Yoruba "Santería", y la moral mscrista espejo la se refugia en el mito que se origina en el momento en que la tribu africana Efik necesitó afirmarse en el patriarcado.

A pesar de la república mediatizada, ya en los años 30 de este siglo, aparecen el Sexteto Habanero, Guillén, Roldán, Caturús, Carpentier, Lam, las obras principales de don Fernando Ortiz, varios ensayos sobre el choteo y tantos otros aportes del acervo anónimo popular.

Todo este proceso de integración cultural estuvo en constante lucha con la ideología de la clase dominante, que entregada a la penetración económica, política y cultural yanqui, afirmaba el mito de la supremacía blanca.

"NO DEBIERA SER NECESARIO DICTAR UNA LEY CONTRA UN PREJUICIO ABSOLUTO. LO QUE HAY QUE DICTAR ES EL ANATEMA Y LA CONDENACION PUBLICA CONTRA AQUELLOS HOMBRES LLENOS DE PASADOS RESABIOS, DE PASADOS PREJUICIOS".

Fidel Castro

Y cuál es la situación cultural que asume la Revolución en el 59. Una nacionalidad, que aunque objetivizada desde una perspectiva imperialista, deformando con ello el verdadero carácter de nuestra cultura, relegando lo popular a lo negro y lo cultural y artístico a lo blanco, redescubriendo a nuestros artistas a través del prisma europeo, manifestándolo formalmente en la imitación de la vida norteamericana, según la ideología clasista de antes.

Hubo que hacerlo todo. Libertad en el trabajo, libertad en la recreación, libertad en la educación. Y sin dogmatismo, comenzó a funcionar aquella premisa de "Hombre, más que blanco, más que negro".

La ideología racista ocultaba el origen africano, que conjuntamente con el hispano forman el pueblo de Cuba. Es después de la Revolución que comienza a reafirmarse esta autenticidad histórica. En la Universidad de La Habana, por ejemplo, ya se estudia Arte Africano, y a partir del presente curso escolar el Tercer Mundo como materia ha sido incluido en los planes de Secundaria y Pre-Universitario.

Pero si bien este realiza nuestra política, hoy que se plantean que aún subsisten manifestaciones en el terreno ideológico que golpean en la formación del hombre de la nueva generación como:

Tenemos que trabajar contra la subversión racial de ciertas formas de la cultura, manifestaciones que con un enfoque pre-científico han sido calificadas como "ritos negros", perteneciendo en realidad a la cultura nacional. El complejo cultural Palo-Santería-Abakuá relegado aún a "enseñanza de negros", y no sentido como parte indispensable de nuestra cultura popular, sin anular su con cientificidad histórica su papel que tenemos el deber de desmitificar. Muchas de estas manifestaciones tienen un contenido de superstición y de religiosidad. La superación de esos contenidos debe significar, a la vez, la conservación y desarrollo de los elementos estéticos: plásticos, danzarios, musicales, literarios.

La supervivencia del canon de belleza manifestado en términos de superioridad blanca, y que se expresan en conceptos populares como: "pelo bueno, pelo malo, estirar, esconder nuestros pasos bajo una peluca loca y no jiza, blanquear porque hay que adelantar los hijos, el negro atrasa", "las muñecas que continúan siendo rubias, y los sueños adolescentes que esperan al miliciano rubio.

"LAS DOS CULTURAS PUEDEN CONFRONTARSE, ENRIQUECERSE. SE ABRE AL FIN LA CULTURA DEL PUEBLO".

Franz Fanon

Los intelectuales y artistas, apoyándose en la educación y propaganda, deben desentrañar la verdadera historia de la cultura cubana, mostrándole a las más jóvenes generaciones actuales, así como a las futuras, la realidad del pro

ceso de integración nacional que tuvo la contribución heroica de los sectores raciales predominantes de este país: los blancos y los negros.

Esta integración por un destino común propicia la posibilidad de una cultura revolucionaria, que garantice el más rápido y eficiente proceso desalinador, y unida a la liberación y desarrollo económico del Tercer Mundo y a la progresiva fusión biológica de los grandes grupos étnicos en una sola Humanidad, favorece la tarea de creación del Hombre Nuevo, desde ya fundamentalmente empeñado en las búsquedas del conocimiento y dominio de las infinitas posibilidades de la vida psíquica, individual y colectiva, en la que todos los grupos hallan su común denominador, no sólo para la conquista del universo material sino que no descansará hasta llegar al mismo corazón del gozoso y secreto sentido de su misteriosa existencia hasta hacer suya y convertir en maravillosa realidad cósmica la increíble profecía de Carlos Marx: "...la conciencia que tiene el hombre de ser la divinidad suprema".

16-1-64

Josefina:

Aprovecho que estoy en el cursillo para profesores del ICB (...!!!) y mientras una guarda maestra habla y habla intrascendentemente sobre el arte barroco y mientras ella se cree que le toma los apuntes, te hago estas líneas.

Los poemas que me remitiste los he leído, es más, el libro completo, pero no está de más lo que me envías así me delicia en cualquier momento.

Te remití ya a Nancy Dirijon lo que me pide para "amor, ciudad atribuida", pero figúrate ha sido un error pedirme lo porque yo estoy fuera de práctica con la prosa y se ve que abo. salido de ahí. José María es capaz de cualquier cosa, nunca se pelarse conmigo, estoy segura. Además, si se pelan no le hago caso y de todas formas fueran escritas te.

Oh, te ruego me hagas un favor que creo se te costará mucho esfuerzo. Dicha cuando recibas mi carta, vas a la

FEU, alcego (a la manera de José Ma-
ría) todas las revistas "Mundo Es-
tudiantil" que encuentres, aunque sean
números ~~de~~ viejos y me los en-
vías sin demora. Puedes? Los necesito
urgentemente.

Por allí caeré sabrá Dios cuando po-
que mis "niños" no me dejan. ¡Me
aman tanto y yo a ellos!

Si algo me falta es gente como tú, hasta
para hablar de cosas superficiales.
Ahora dieta (tu profesora) y yo hicié-
ndome la que sapio. ¡En fin que vella-
nda!

No soporto sus ojos, ni sus mejillas
rojas como los tomates (debe de ser
el cobalte acentuado, no eres?); si
pudiera me convertiría en una homi-
ga pizas! a comer...

En este momento tiene el éxtasis de
un conejo...

Saludos,

Bellini

Carta de Belkis Cuza Malé a Josefina Suárez, 5 de mayo de 1964

5 mayo 1964

Mi estimada Josefina:

Por lo nuevo pensaría que no vivo ya en esta destaralada ciudad, luego de tanto tiempo sin una línea mía. Si te escribo inmediatamente es porque nuestra tía "la francesa", de la cual me honro ser una malísima alumna, me ha informado de ciertas misfeas que ya yo presumía. Lo que pensaba que la gente de Francia no se asombraba ya se nada! ¿Qué me cuentan de tus amigos, los de "la dulce vida", oh, sí, Ana, José María, Nancy, Reinaldo, etcé...

No sé si si fuera te habría escrito no ha mucho para informarte de nuestra regular concurrencia a ese pozo sin suerte y lleno de ranas que es la universidad.

A veces me pregunto por qué la gente es tan callada si en realidad también están pensando en nada. Aquí y en todas partes la gente es así.

Presiento que ya no vas tan pronto a Francia. Me imagino que la "res" pensabilidad de una ama de casa "etcé..." se sale del margen.

Antes de tu partida te recomiendo que busques en cualquier interés-

tuera cubana "al partir" de la
un poco gorda Gertrudis (será
con 3?) -

A tí que te gusta tanto copiar
e máquina, si puedes mándame
algún poema de alguien que sí-
ra.

No he querido escribir nada
en seis meses.

Madame Scárez es una gran
francesa ¡lastima que yo no
estudie más!

etcete

Belkis

Cuza Malé

Carta de Mercedes Cortázar a Ana María Simo

Querida Ana,

Ayer me hubiera parecido imposible que pudiera haber en este país una noche como la de hoy. Venimos algo en anochecer, y la tarde abargó su claridad rosada, llena de sombra, de nuevos ángulos en las cosas. Después llegó la noche, con su cielo azul iluminado por un extraño resplandor, lleno de unas nubes inmensas, abultadas, que ocultaban la luna. En esta noche, tan pura de lo común, he recibido tu carta. Ella ha contribuido a aliviar el cansancio, a dar un nuevo significado a toda esta soledad. Es bello Ana, que hayan obtenido ese periódico, es bello el compañerismo que demuestran, es bello que existan tal como existen ahora. Me alegra la preocupación por lo que nos seguirán en este camino de las letras, ya cada día se hará nuevo, arido y más útil. Siempre he tratado de dar oportunidad a lo que me seguían, a lo que empezaban su obra; por que sabía - y que me tu también lo sabes, cuando Dios es este conciencia, cuando lleno de dolor, lo que debe ser motivo de de compuestas esperanzas. Así, por ello, Ana ha sido tan complaciente todo lo que has dicho y me ha llevado de una nueva alegría; que hacía tiempo me experimentaba, que había olvidado casi.

Agradeces el ofrecimiento del periódico, bien
daré algo si lo quisierais; pero no pienso que deba.
Hay muchos que no han publicado y ya ya
he sido editada. Me parece correcto que los
otros tengan primero su oportunidad. Haban
muchos jóvenes que vean con alegría su primera
edición en el periódico de ustedes; ese será el
mejor premio que puedan recibir: la alegría de sus
compañeros que nace en afirmación de sus
mismos y ante los demás.

Es todo por ahora Celia. Quiero que me considere tu
amiga, quiero que todos me consideren parte de si
mismos. Una parte amable, sin dudar, que sabe
cargar sus deberes. Y tú, con quien me he cruzado
más de unas simples palabras, quiero que sepas
que mi corazón está tan abierto a ti, como a los
que más lo queridos. Dime de ti y de los otros.
Solo me resta decir; ¡recuerda el verso de Saint
John Perse "Et, là! que voulions-nous dire, que
nous n'avons su dire;"

siempre

h.

Carta de Mercedes Cortázar a Ana María Simo

Querida Ana,

Es alentador que les hayan gustado "las tribulaciones". Y que planeen editarlas; eso me sorprende, aunque evidentemente me agrada. Lo único que lamenta es no poderle enviar ese libro completo de que me hablaban, tengo una poderosa razón: no existe. Las "tribulaciones" completas están en manos de ustedes; ni siquiera yo guardo copias. Es una mala costumbre mía el no hacer copias de nada.

Quizá esos poemas no sean en verdad un libro, como han pensado ustedes. Yo pretendí hacerlos; es más, engañé esos poemas y les puse un nombre que los deus mirara a todos; después los olvidé por un tiempo. Recibí la carta de José María y, como no tenía nada a mano, le envié esos poemas, que casi comenzaba a olvidar. Pense que quizá, por su brevedad servirían para una antología, ya que jamás pensé en un libro.

De toda manera, me ha alegrado la acogida de ustedes. Y siento, repito, que no sea un libro en realidad, pues quisiera que todo se realizara a medidas de mis deseos. Tal vez, la informalidad no es muy grave y puedan publicarlo tal como está. Sería para mí bastante halagador.

Es triste que desconozca a esos jóvenes poetas de que me habla, a Nancy Horezon, Reynaldo García, los Granados. Me interesan vivamente sus libros, y quisiera tener más datos sobre ellos, sus vidas, sus esperanzas, sus obras. Es desoladora mi alegría, y se siente aún más cuando observo que están luchando solos. Haciendo por nosotros, lo que nosotros no podemos hacer por ustedes. Lo intenté hace un tiempo, en que surgió una revista y mi grupo de nosotros creó de nuevo en los viejas esperanzas. Planeábamos una antología de nuestra generación traducida al inglés, al francés y distribuida a todos los puntos de la tierra.

Però todo ello parece, la razón es bien simple: no se puede luchar contra todo delante todo el tiempo. Vinieron las divisiones, los combates, contra los envilecidos por intereses, las luchas contra los grupos políticos. Todos dispuestos a aplastar nuestra obra, nuestras ideas. En fin; que lo logaron.

Protesta² no existe, el grupo no existe, las esperanzas han dejado también de existir. Solo queda cada cual, con sus objetivos particulares, sus intereses particulares, tratando de sobrevivir.

Eso es todo. Yo por mi parte sigo escribiendo y tratando de publicar, para acordarme de que aun estoy viva. Por demás; no sé.

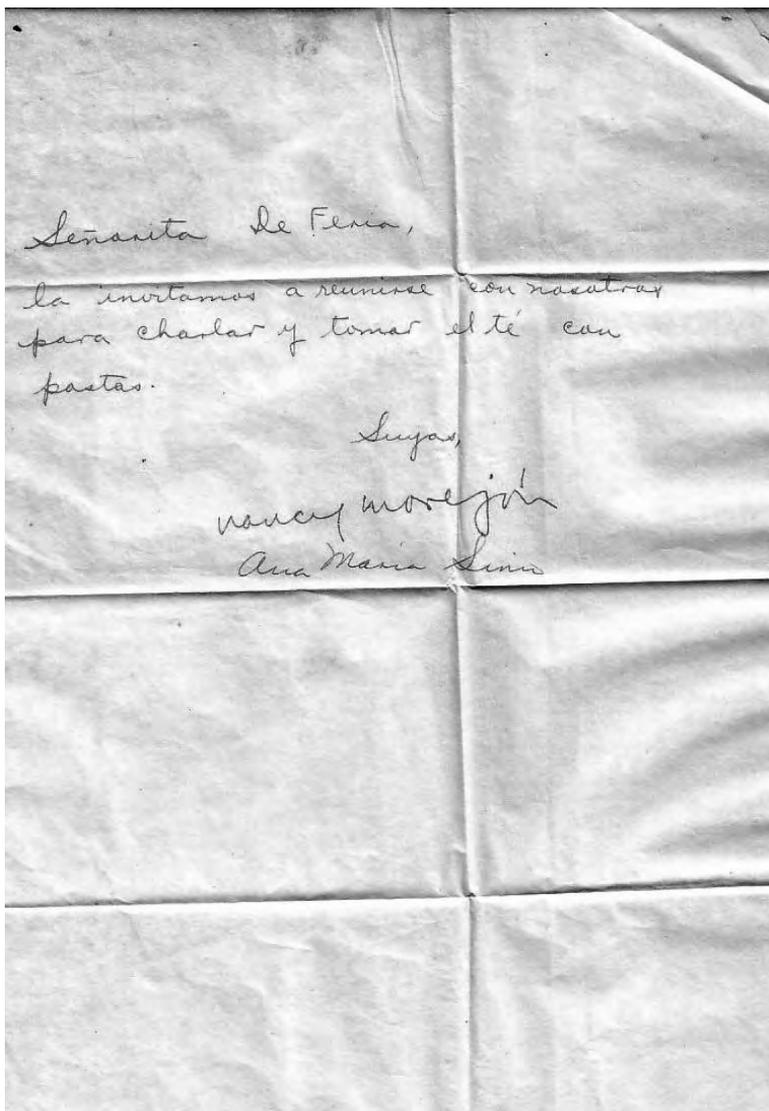
Aparte de ello, les diré que quizá pronto me vuelvan a ver. A Reynaldo, que es lo congo, espero con verlo; a ti, que te he visto dos veces (o tres veces), espero volverte a ver. Quizá los dos estemos muy cambiados. Espero que sea³ placentero nuestro encuentro, suare al menos, tranquilo. Quisiera

no decepcionar a la imagen que se
han hecho de mi,

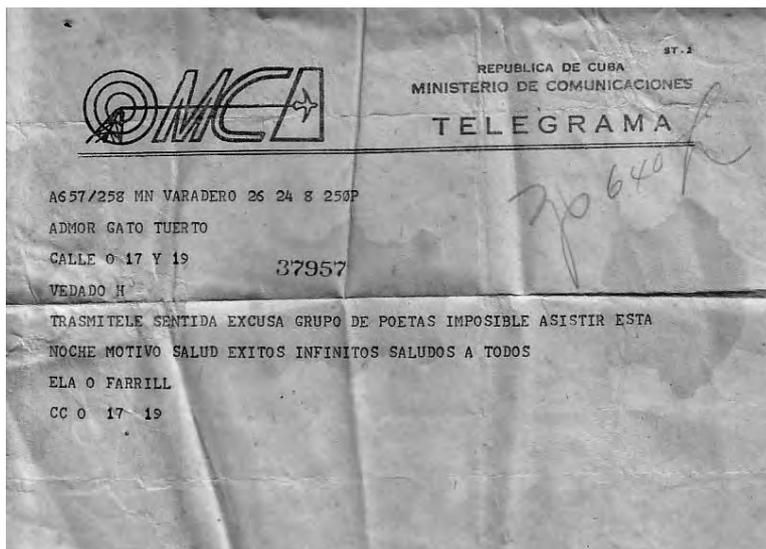
tu amigo

hm.

Invitación de Ana María Simo y Nancy Morejón a Lina de Feria



Telegrama de Ela O'Farrill comunicando a miembros de El Puente que no podía asistir a tertulia en El Gato Tuerto, donde se reunían habitualmente para realizar "descargas" de música y poesía. (Del archivo de Josefina Suárez).



REPUBLICA DE CUBA
MINISTERIO DE COMUNICACIONES

TELEGRAMA

A657/258 MN VARADERO 26 24 8 250P
ADMOR GATO TUERTO
CALLE O 17 Y 19 37957
VEDADO H

TRASMITELE SENTIDA EXCUSA GRUPO DE POETAS IMPOSIBLE ASISTIR ESTA
NOCHE MOTIVO SALUD EXITOS INFINITOS SALUDOS A TODOS
ELA O FARRILL
CC O 17 19

70 640
[Handwritten signature]

Encuesta realizada por *La Gaceta* en la que Jesús Díaz ataca por primera vez a los miembros de la Editorial El Puente, acusándolos de "disolutos" y "negativos". Jesús Díaz, "Encuesta generacional", *La Gaceta*, 50 (1966): 9.



Jesús Díaz
(1941)

Los términos son demasiado ambiguos. Es preciso decir que una generación nunca es un todo homogéneo, y que existen, sobre todo en Cuba ahora, problemáticas y campos de confrontación más fuertes que las líneas generacionales, las ideológicas por ejemplo. Estos dos hechos determinan confrontaciones supra-generacionales, donde miembros de muy diferentes edades se hacen solidarios alrededor de posiciones comunes. Asumiendo el término en toda su esquemática, podría decir sin embargo que la confrontación se produce, y se produce en dos niveles: el nivel teórico, que engloba la crítica, la práctica artística, y la teoría propiamente dicha, y el nivel práctico, al que corresponde la organización y control de las revistas, editoriales, espectáculos; en unas palabras, la organización de la cultura a través de la cual se expresan los criterios de la generación actuante.

Si La Revolución ha seguido una correcta política en el tratamiento de los

problemas culturales, no ha intentado resolver por vía administrativa problemas de tipo ideológico. La lucha en este campo debe ser afrontada por los intelectuales revolucionarios; no lo han hecho en la medida necesaria. Esto ha repercutido negativamente sobre el movimiento intelectual en general, lleno de miserias morales, y como expondré más adelante, sobre mi generación. Creo que una de las mayores responsabilidades de las generaciones actuales, ha sido su tremenda incapacidad crítica, no sólo en el sentido ideológico, sino también en el sentido estético. No han cedido ante el populismo, pero sí ante actitudes liberaloides, falsas ante el arte y ante la vida. Se impone una lucha por el equilibrio. El empuje de la generación que avanza ayudará a crear una nuclearización supra-generacional que enfoque correctamente estos problemas.

3. ¿Cómo definiría usted su generación?

Simplemente no la definiría. No está estructurada. Desde luego, tampoco ha comenzado a perfilarse de forma homogénea. Su primera manifestación de grupo fue la editorial "El Puente", empollada por la fracción más disoluta y negativa de la generación actuante. Fue un fenómeno erróneo político y estéticamente. Hay que recalcar esto último, en general eran malos como artistas. Ahora se perfila otro grupo al que se le pueden señalar las siguientes características: se manifiesta desde dentro de la Revolución; no es dogmático; asume la tarea artística como un trabajo, con las técnicas más avanzadas; no practica la política de "bombos mutuos"; se preocupa, déficit evidente en las generaciones anteriores, del trabajo teórico.

Dossier del periódico *Juventud Rebelde* sobre jóvenes considerados contrarrevolucionarios (también denominados "enfermitos") por exhibir conductas ajenas al modelo revolucionario de "hombre nuevo" tales como: escuchar música norteamericana, tener el pelo largo, usar ciertas modas y asumir ciertos comportamientos sexuales (bisexualidad, homosexualidad, experimentación sexual). Echarrý, "Una lección de moral inolvidable", *Juventud Rebelde*, oct. 12, 1968.



Algunos jóvenes, propaganda Juvenil de "cuartos años de 1968" en la casa del estudiante.

ANTECEDENTES

Después de la Revolución, cuando aún no había sido posible la plena independencia del país, se dio origen a una serie de movimientos juveniles que se caracterizaron por su espíritu de rebeldía y su actitud crítica ante la realidad social y política del momento. Estos movimientos, que surgieron en los años 50 y 60, fueron el resultado de una serie de factores, entre ellos: la influencia de la cultura norteamericana, la búsqueda de una identidad propia y la crítica a la situación social y política del momento.

Entre ellos, los jóvenes que se caracterizaron por su espíritu de rebeldía y su actitud crítica ante la realidad social y política del momento. Estos movimientos, que surgieron en los años 50 y 60, fueron el resultado de una serie de factores, entre ellos: la influencia de la cultura norteamericana, la búsqueda de una identidad propia y la crítica a la situación social y política del momento.

¡Destruido un sueño yanqui!

LOS CHICOS DEL "CUARTO MUNDO"

● Como pensaban y actuaban las bandas juveniles convertidas en vehículos de la propaganda imperialista? ● La moda? ● Habían los padres de los delincuentes... ● La medicina: educación por medio del trabajo.

Por ALFREDO REYES
Foto: PAUL CASALDI

Una vez más los jóvenes de este país se han convertido en vehículos de la propaganda imperialista. Los jóvenes de este país se han convertido en vehículos de la propaganda imperialista. Los jóvenes de este país se han convertido en vehículos de la propaganda imperialista.

**Los padres optan:
UNA LECCION MORAL INOLVIDABLE**

Muchos padres tienen la impresión de que sus hijos son delincuentes. Pero en realidad son jóvenes que buscan una identidad propia y una forma de expresión.

Los padres optan por una actitud de indiferencia o de rechazo. Pero en realidad, los jóvenes están buscando una forma de expresión y una identidad propia.



¿Se preocupa más por las relaciones de su hijo?

Los padres se preocupan más por las relaciones de sus hijos que por su educación y su desarrollo personal.

Los padres se preocupan más por las relaciones de sus hijos que por su educación y su desarrollo personal.

¿ES ESTO LO QUE QUIERE UD. PARA SU HIJO?

Los padres se preocupan más por las relaciones de sus hijos que por su educación y su desarrollo personal.

Los padres se preocupan más por las relaciones de sus hijos que por su educación y su desarrollo personal.

Los padres se preocupan más por las relaciones de sus hijos que por su educación y su desarrollo personal.

Los padres se preocupan más por las relaciones de sus hijos que por su educación y su desarrollo personal.

Los padres se preocupan más por las relaciones de sus hijos que por su educación y su desarrollo personal.

Los padres se preocupan más por las relaciones de sus hijos que por su educación y su desarrollo personal.

Los padres se preocupan más por las relaciones de sus hijos que por su educación y su desarrollo personal.

Los padres se preocupan más por las relaciones de sus hijos que por su educación y su desarrollo personal.

Los padres se preocupan más por las relaciones de sus hijos que por su educación y su desarrollo personal.



LOS YANQUIS

Los padres se preocupan más por las relaciones de sus hijos que por su educación y su desarrollo personal.

Los padres se preocupan más por las relaciones de sus hijos que por su educación y su desarrollo personal.



LOS YANQUIS

Los padres se preocupan más por las relaciones de sus hijos que por su educación y su desarrollo personal.

Los padres se preocupan más por las relaciones de sus hijos que por su educación y su desarrollo personal.

Los padres se preocupan más por las relaciones de sus hijos que por su educación y su desarrollo personal.



LOS YANQUIS

Los padres se preocupan más por las relaciones de sus hijos que por su educación y su desarrollo personal.

Los padres se preocupan más por las relaciones de sus hijos que por su educación y su desarrollo personal.

Los padres se preocupan más por las relaciones de sus hijos que por su educación y su desarrollo personal.

Los padres se preocupan más por las relaciones de sus hijos que por su educación y su desarrollo personal.

Los padres se preocupan más por las relaciones de sus hijos que por su educación y su desarrollo personal.

Los padres se preocupan más por las relaciones de sus hijos que por su educación y su desarrollo personal.

¡ESTOS NI ESTUDIABAN NI TRABAJABAN!

Los padres se preocupan más por las relaciones de sus hijos que por su educación y su desarrollo personal.

Los padres se preocupan más por las relaciones de sus hijos que por su educación y su desarrollo personal.

Los padres se preocupan más por las relaciones de sus hijos que por su educación y su desarrollo personal.

Los padres se preocupan más por las relaciones de sus hijos que por su educación y su desarrollo personal.

Los padres se preocupan más por las relaciones de sus hijos que por su educación y su desarrollo personal.

Los padres se preocupan más por las relaciones de sus hijos que por su educación y su desarrollo personal.

Los padres se preocupan más por las relaciones de sus hijos que por su educación y su desarrollo personal.

Los padres se preocupan más por las relaciones de sus hijos que por su educación y su desarrollo personal.

Los padres se preocupan más por las relaciones de sus hijos que por su educación y su desarrollo personal.

Los padres se preocupan más por las relaciones de sus hijos que por su educación y su desarrollo personal.

Los padres se preocupan más por las relaciones de sus hijos que por su educación y su desarrollo personal.

Los padres se preocupan más por las relaciones de sus hijos que por su educación y su desarrollo personal.

Los padres se preocupan más por las relaciones de sus hijos que por su educación y su desarrollo personal.

Historieta "Vida y milagros de Florito Volandero". Florito es un personaje ficticio que escribe poesía para las Ediciones La Fuente. Es intelectual, homosexual y se concibe a sí mismo como revolucionario. Pensamos que se trata de una burla a las Ediciones El Punte (es evidente no sólo en la afinidad sonora entre Ediciones La Fuente y Ediciones El Punte, sino en la coincidencia de las características, antes mencionadas, con la de los escritores publicados por El Punte), con lo cual se intenta devaluar el aporte de las mismas a la historia literaria cubana. Revista *Mella*, 24 de mayo, 1965.

VIDA Y MILAGROS de FLORITO VOLANDERO

ESTE ES FLORITO...

...HASTA HACE POCO VIVÍA DE LO MÁS TRANQUILO. LOS AMIGUITOS SE RELINABAN EN SU CASA A OIR LOS ÚLTIMOS DISCOS QUE LE AMANDABA UN MUCHACHO AMIGO DE ÉL...

CUANDO EL TEDIO Y LA ANGSTIA OPRIMÁN SU POBRE Y SENSIBLE CORAZÓN, SUFRÍA...

CIERTO QUE EL MUNDO NO LO COMPRENDÍA Y QUE, A VECES, LA GENTE LO CRITICABA, PERO OTROS ENTENDÍAN SU PROBLEMA Y LE DABAN ANIMO...

ESO ES TAN VIEJO COMO EL MUNDO... NO HAY MÁS QUE LEER LA HISTORIA DE GRECIA!

A MI ME HAN ASEGURADO QUE NERÓN TAMBIÉN...

CLARO... COMO QUE SON ESTRECHOS Y DOGMÁTICOS NO SABEN VER CON AMPLITUD MODERNA ESTOS PROBLEMAS.

¡NOSOTROS SOMOS MÁS SENSIBLES Y EMOTIVOS... POR LO TANTO MÁS ARTISTAS...

FLORITO SE REANHA... SONREÍA DE NUEVO Y ESCRIBÍA UN POEMA "REVOLUCIONARIO" PARA EDICIONES "LA FUENTE"...

PORQUE HAY QUE TENER EN CUENTA QUE FLORITO ERA "REVOLUCIONARIO"...

"Machetero"

Machetero rudo...

¡Oh, oh, machetero!

¡Oh!

Florito Volandero
como contribución a la
Zafra del Pueblo

...PORQUE YO TENDRÉ MIS DEBILIDADES, PERO SOY MUY MARXISTA... ¡VAYA!

SIN EMBARGO, CADA DÍA QUE PASABA ENCONTRABA MENOS COMPRENSIÓN... Y EL POBRE FLORITO NO PODÍA MENOS QUE COMPARAR:

CUBA:



...Y HAY QUE SEGUIR DÉPURANDO... ¡NO QUEREMOS GUSANOS NI CORROMPIDOS EN LA UNIVERSIDAD!

EL MUNDO LIBRE:



...Y FLORITO AL FIN COMPRENDIÓ...



¡PROTÉGEME, JOHNNY!
¡SOY UN PERSEGUIDO POR LOS COMUNISTAS!

Historieta "Matamos dos pájaros de un tiro". La caricatura ridiculiza a los homosexuales y su supuesta incompatibilidad con la con la Revolución, usándose el derogatorio eufemismo de "pájaro", con el cual se les identifica popularmente en Cuba y otros países del Caribe. Se percibe una clara proyección homofóbica tanto en el juego de palabras del título ("matamos dos pájaros de un tiro", en lugar del dicho "matamos dos pájaros de un tiro"), como en el contenido y gráfica de la historieta.. Aristides. "Matamos dos pájaros de un tiro", *Revista Mella*, junio 3, 1965, pp. 4-5.



ÍNDICE

Prefacio. Recuperando la memoria y el olvido en torno a las Ediciones El Puente	7
I. Campo cultural y Revolución: viejas contiendas, nuevos poderes	15
Revolución y campos culturales. Debates entre cineastas e intelectuales	18
La cartelística	31
Música en Revolución	33
Las artes dramáticas	41
II. Campo literario y definición del concepto de estética “revolucionaria”: las turbulentas aguas bajo El Puente	47
El Puente: origen y declive	55
Críticas a El Puente	65
III. “Existencialismo revolucionario” y estética de El Puente: hacia una revisión del compromiso	79
IV. El Puente y las dinámicas raciales	101
Textos de temática afrocubana	112
Mitos y manifiestos apócrifos	123
V. El “hombre nuevo” y la “generación empollada”	137
¿“Dentro de la Revolución”, un grupo <i>queer</i> ?	143
Machismo y misoginia	150
Narrativa, poesía y elementos de género dentro de El Puente	152
Derribando las barreras etnosexuales	161
Conclusiones	165
Bibliografía	169

Anexo I. Entrevistas	183	
Miguel Barnet	185	
Gerardo Fullea León	187	
Reinaldo (Felipe) García Ramos	195	
Eugenio Hernández	205	
Rogelio Martínez Furé	213	
Nancy Morejón	231	
Ana María Simo	234	
Pedro Pérez-Sarduy	241	
Anexo II. Documentos inéditos y miscelánea	245	

Siendo rectora de la Universidad Veracruzana
la doctora Sara Ladrón de Guevara,

EDICIONES EL PUENTE Y LOS VACÍOS DEL CANON LITERARIO CUBANO:
DINÁMICAS CULTURALES POSREVOLUCIONARIAS, de María Isabel Alfonso,
se terminó de imprimir en marzo de 2016, en los talleres de Master Copy S. A. de
C. V., Plásticos núm. 84, local 2, Ala Sur, Fraccionamiento Industrial Alce Blanco,
Naucalpan de Juárez, CP 53370, México, tel. 55242383.
En la edición se usaron tipos Minion Pro y Myriad Pro.
Maquetación: Víctor Hugo Ocaña Hernández.
Cuidado editorial: Leticia Cortés Flores.
La revisión estuvo a cargo de la autora.