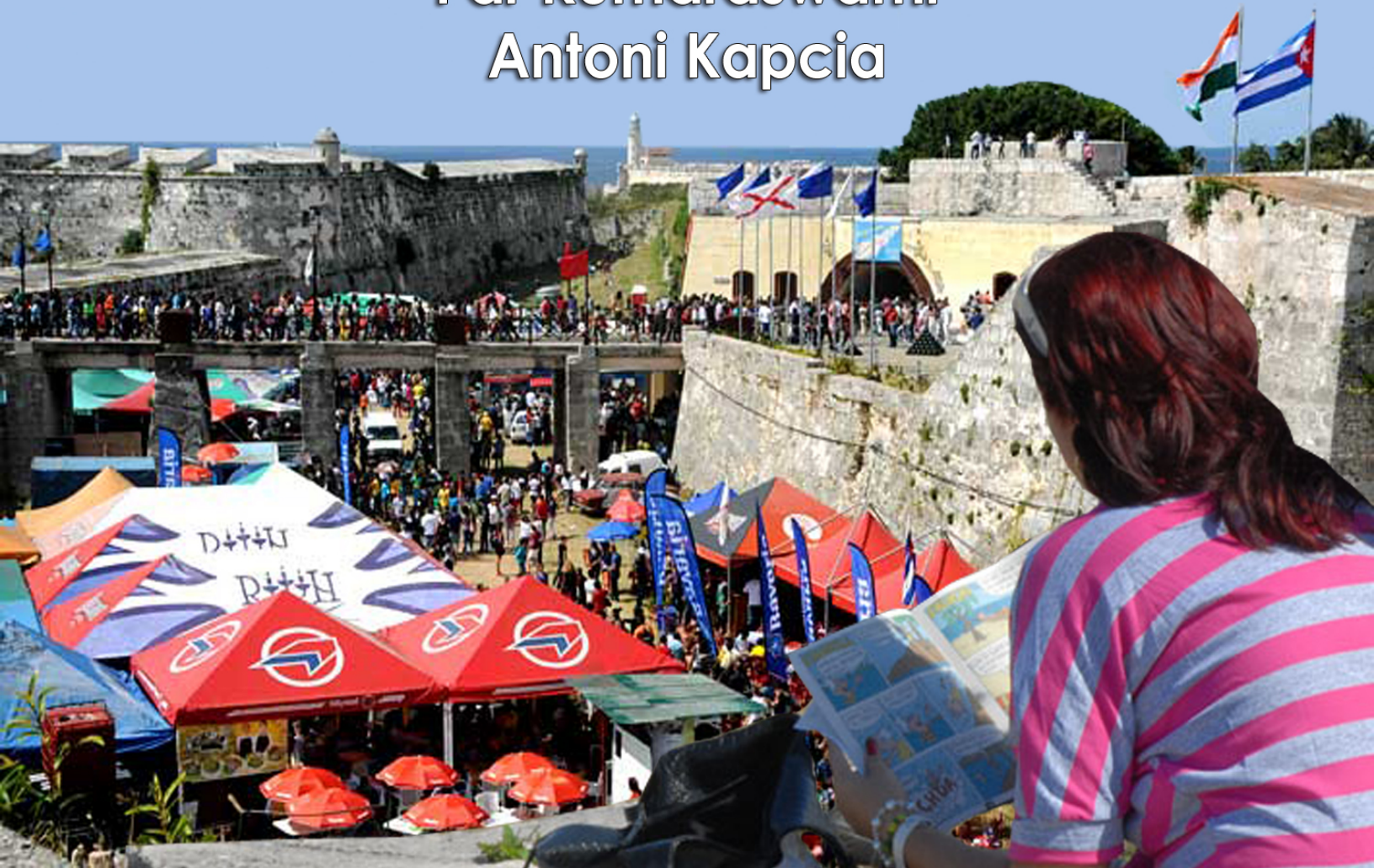


CULTURA LITERARIA EN CUBA

La Revolución, la construcción de la nación, y el libro

Par Kumaraswami
Antoni Kapcia



CULTURA LITERARIA EN CUBA

La Revolución, la construcción de la nación, y el libro

Par Kumaraswami
Antoni Kapcia



CULTURA LITERARIA EN CUBA

**La Revolución, la construcción de la nación,
y el libro**

**Par Kumaraswami
Antoni Kapcia
con Meesha Nehru**

Traducción de Esther Pérez

TRADUCCIÓN: ESTHER PÉREZ
EDICIÓN Y CORRECCIÓN: ALEJANDRO DE JONGH
DISEÑO DE CUBIERTA, INTERIOR Y COMPOSICIÓN ELECTRÓNICA: ALEJANDRO DE JONGH

© PAR KUMARASWAMI, ANTONI KAPCIA, 2022
© INSTITUTO CUBANO DE INVESTIGACIÓN CULTURAL JUAN MARINELLO, 2022
ISBN 978-959-242-208-7

Estimado lector, le estaremos muy agradecidos si nos hace llegar su opinión, por escrito, acerca de este libro y de nuestras publicaciones.



INSTITUTO CUBANO DE INVESTIGACIÓN CULTURAL JUAN MARINELLO
AVE. RANCHO BOYEROS NO. 63, PLAZA DE LA REVOLUCIÓN, LA HABANA, CUBA.
COMUNICACION@ICIC.CULT.CU

Reconocimientos

Aunque han sido mucho los que han contribuido de una forma u otra a la preparación y la culminación de este estudio (señaladamente los muchos cubanos –alrededor de 150– que aceptaron gustosamente que los entrevistáramos entre los años 2004 y 2011, o que nos dieron acceso a sus organizaciones y archivos), los autores desean reconocer en especial el apoyo de algunas personas e instituciones.

En primer lugar, el de los numerosos colegas cubanos (muchos, amigos ya desde antes; otros, a partir de este estudio) que nos auxiliaron con sus consejos, contactos, materiales, repetidas conversaciones o entrevistas, coordinaciones y una infinita hospitalidad. Dos de ellos merecen un agradecimiento y un encomio especiales: Xiomara García Cao y Ana Curbeira Cancela; ya antes eran nuestras amigas, pero demostraron ser también valiosas investigadoras que realizaron contribuciones clave al proyecto, tanto en Cuba como en el Reino Unido. También le debemos un reconocimiento especial a Alberto Ajón León, quien nos ayudó amable y gustosamente durante nuestro trabajo con su novela (que es el tema del capítulo 7).

Además de ellos, muchos otros han sido fuentes constantes de un apoyo solícito y perceptivo; quisiéramos darles las gracias en especial a Fernando León Jacomino, Fernando Martínez Heredia, Esther Pérez, Ambrosio Fornet, Luisa Campuzano, Yannis Lobaina González, Sergio Chaple, Rafael Hernández, Mercedes Santos Moray, Mirta Yáñez, Daniel García Santos, Rafael Rodríguez Beltrán y Roberto Fernández Retamar. En el Reino Unido, le debemos un agradecimiento especial a Meesha Nehru, cuya participación en el proyecto como investigadora para su tesis de doctorado, y después como colaboradora, resultó esencial.

Además de esas personas, hay muchas instituciones cuyo apoyo queremos agradecer. En primer lugar, el Leverhulme Trust, que proveyó los fondos para el proyecto en el que se sustenta el libro, y que todo el tiempo demostró su disposición a mostrarse comprensivo y flexible ante los inevitables obstáculos y demoras.

En segundo lugar, a nuestras respectivas instituciones: las universidades de Manchester y Nottingham (y antes a la Universidad Heriot-Watt), y, en ellas, a los colegas de nuestros respectivos departamentos, cuya comprensión y apoyo mucho apreciamos.

En Cuba queremos expresar nuestra gratitud al sostenido apoyo que nos brindaron colegas de la Universidad de La Habana, en especial José Carlos Vázquez López, Laura Monteagudo, Cristina Díaz y los numerosos colegas de la Facultad de Lenguas Extranjeras. Pero deseamos que vaya también nuestro agradecimiento a otras muchas instituciones cubanas que se mostraron especialmente acogedoras, útiles y dispuestas a compartir con nosotros sus saberes y percepciones. Entre ellas hay dos que fueron fundamentales para la investigación y la idea del proyecto.

En primer lugar, vaya nuestra gratitud al Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello, y especialmente a Pablo Pacheco, cuya rápida y entusiasta acogida a la propuesta original lo convirtió, en cierto sentido, en padrino del proyecto. También queremos expresar nuestro reconocimiento al apoyo que nos brindaron sus sucesores, Rolando González Patricio y Elena Socarrás, y a los recursos brindados por los investigadores del Instituto, sobre todo Cecilia Linares Fleites, quien realizó una contribución invaluable durante las primeras etapas de la investigación. La segunda institución a la que deseamos expresar nuestro agradecimiento es el Instituto Cubano del Libro, y en especial a los presidentes del mismo con los que trabajamos (Iroel Sánchez Espinosa y Zuleica Romay), pero también a Laura Betancourt (quien en las etapas iniciales nos brindó una orientación inapreciable), Rubiel García González (quien nos aclaró varias cuestiones importantes hacia el final) y, sobre todo, a Jacqueline Laguardia Martínez, del Observatorio Cubano del Libro y la Literatura.

Además, deseamos darles las gracias a otras instituciones cubanas: el Ministerio de Cultura (en especial a Fernando Rojas), la Biblioteca Nacional José Martí (en particular a los involucrados en sus diversos programas de promoción de la lectura); la Casa de las Américas; el Centro Onelio Jorge Cardoso. Por supuesto, nada habría sido posible sin el sostenido apoyo del consulado cubano en Londres.

Por último, ambos queremos expresarles nuestro agradecimiento a nuestros respectivos amigos y familiares.

Finalmente, este libro está dedicado a amigos, ya fallecidos, cuya impronta en la cultura cubana sigue tan viva como siempre: Xiomara García Cao, Nancy Alonso González, Sergio Chaple, Roberto Fernández Retamar, Esteban Llorach Ramos, Fernando Martínez Heredia, Isabel Moya Richards, Pablo Pacheco López, Mercedes Santos Moray.

A casi 10 años de la publicación de este estudio en inglés, nos da una inmensa alegría saber que puede también tener una vida en Cuba. Nuestra gratitud eterna a Esther Pérez por su magnífica labor de traducción, y al ICIC Juan Marinello, especialmente Rodrigo Espina Prieto y Elena Socarrás, por ser la comadróna del libro en español.

Par Kumaraswami y Antoni Kapcia, con Meesha Nehru, septiembre del
2021

Siglas y abreviaturas

AHS	Asociación Hermanos Saíz
AJR	Asociación de Jóvenes Rebeldes
ANAP	Asociación Nacional de Agricultores Pequeños
BNJM	Biblioteca Nacional José Martí
CAME	Consejo de Ayuda Mutua Económica
CDR	Comité de Defensa de la Revolución
CNC	Consejo Nacional de Cultura
CPLL	Centros Provinciales del Libro y la Literatura
CTC	Central de Trabajadores de Cuba
CUC	Peso cubano convertible
DNL	Distribuidora Nacional del Libro
FAR	Fuerzas Armadas Revolucionarias
FEEM	Federación de Estudiantes de la Enseñanza Media
FEU	Federación de Estudiantes Universitarios
FILH	Feria Internacional del Libro de La Habana (también "Feria")

FMC Federación de Mujeres Cubanas

ICAIC Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas

ICL Instituto Cubano del Libro (después de 1976)

IL Instituto del Libro (antes de 1976)

ILL Instituto de Literatura y Lingüística

ISA Instituto Superior de Arte

MINCULT Ministerio de Cultura

MINED Ministerio de Educación

MN Moneda nacional (peso cubano)

OCLL Observatorio Cubano del Libro y la Literatura

OPP Órganos del Poder Popular

ORI Organizaciones Revolucionarias Integradas (1961-62)

PCC Partido Comunista de Cuba (a partir de 1965)

PSP Partido Socialista Popular (partido comunista 1944-61)

PURSC Partido Unido de la Revolución Socialista de Cuba (1962-65)

SET Sistema de Ediciones Territoriales

UJC Unión de Jóvenes Comunistas

UMAP Unidad Militar de Ayuda a la Producción

UNEAC Unión de Escritores y Artistas de Cuba

A lo largo del libro también se emplean las iniciales de los nombres para identificar a los entrevistados, por ejemplo, [RFR] o [AGN]. La relación completa de dichas abreviaturas y de los nombres a los que hacen referencia se encuentra al final del libro, antes de la bibliografía.

Las referencias entre corchetes se usan a lo largo de este estudio para indicar que se trata de un material proveniente de las entrevistas realizadas por los tres autores, y se corresponden con la relación de entrevistas que aparece al final del libro.

Introducción

La mayoría de los estudios sobre la Revolución cubana realizados desde mediados de la década de 1960 (cuando ese proceso comenzó a configurarse y, por tanto, a permitir las primeras consideraciones serias acerca de la transformación en curso (Seers, 1964; Fagen, 1969; Huberman y Sweezy, 1968; O'Connor, 1971), por contraposición a las respuestas polémicas a favor (Frank, 1961; Sartre, 1961; Mills, 1960) o en contra (Pflaum, 1961; Weyl, 1961)), han tendido a centrarse en los elementos políticos, económicos o sociales del proceso de cambio. De ahí que aparte de las periódicas compilaciones de ensayos que brindan un amplio “compendio” de las múltiples dimensiones de la Revolución (Mesa-Lago, 1971; Bonachea y Valdés, 1972; Suchlicki, 1972; Halebsky y Kirk, 1985; Chomsky et al, 2003; Brenner, 2005) y que suelen incluir una sección sobre la cultura, la mayoría de los acercamientos han tendido a omitir la dimensión cultural o a relegarla a un estatus secundario. En este último caso, la cultura a menudo se ve como un asunto ancilar interesante, aunque quizás revelador, y por lo general se reconocen los procesos culturales más relevantes ocurridos a partir de 1959 (en el cine o la música) o, por el contrario, se subraya alguna de las causas célebres más famosas del esperado conflicto entre el Estado comunista y la libertad intelectual (por lo general, el caso Padilla o el de Reinaldo Arenas). Por el contrario, los estudios sobre la cultura cubana moderna a menudo han tendido a considerar la transformación política, económica y social de la Revolución como un telón de fondo de los procesos culturales analizados, como el contexto de un proceso específico o como un ambiente restrictivo, que crea oportunidades, pero también tensiones y conflictos (ver capítulo 2). En otras palabras, dichos estudios en muy pocas ocasiones han considerado la cultura como un elemento central de las demás transformaciones.

Esta postergación, sin embargo, provoca perplejidad, entre otras cosas porque algunas revoluciones previas (notablemente las de Rusia y México) incluyeron intentos significativos para realizar una revolución cultural como parte de todo el proceso de cambio. Añádase que dos de las primeras instituciones de la Revolución (el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) y la Casa de las Américas, fundadas en marzo y

abril de 1959 respectivamente) eran de naturaleza cultural, lo que indica que, al menos para algunos dirigentes, la cultura constituía una prioridad. Procesos culturales subsiguientes que han atraído una positiva atención internacional hacia Cuba (por ejemplo, el cine y la música popular) parecerían indicar también que la Revolución ha tenido éxito en la creación de una infraestructura y un clima favorable para la expansión cultural.

De hecho, cualquier examen de la relación entre la cultura y los motivos, las tendencias, los efectos y la ideología subyacentes de la transformación más general muestra claramente que esa relación no ha sido ni accidental ni incidental, sino que, al menos, refleja una interconexión más profunda. Después de todo, la centralidad oficial que se les otorga a las ideas, los escritos y el ejemplo del héroe nacional José Martí (visible en todas partes) y la ubicua repetición de su sentencia de que “ser culto es el único modo de ser libre” parecerían indicar que Martí creía (como presumiblemente creen al menos algunos de los que siguen sus pasos desde 1953) que la cultura era fundamental para la conquista de una genuina liberación social.

No obstante, si bien eso parece ser cierto de la cultura en general, es claro que, en ese contexto, la literatura parece haber ocupado un lugar de especiales prestigio, autoridad y centralidad. No es solo que la Imprenta Nacional y la Editorial Nacional (también conocida oficialmente como Editora Nacional) se hayan fundado en una etapa temprana de la Revolución, sino que los principales protagonistas de la cultura en esos primeros años (aparte de Alfredo Guevara en el cine y Alicia Alonso en el ballet), que contribuyeron a perfilar los contornos de la revolución cultural, eran sobre todo escritores como Alejo Carpentier, José Lezama Lima y Nicolás Guillén. Además, a medida que se desarrollaba la cultura en la década de 1960, la literatura pareció ser especialmente privilegiada. La notable iniciativa de los instructores de arte –la “tropa de choque” cultural de la Revolución, enviada a los campos, las escuelas y las fábricas para desarrollar el talento artístico o musical de los cubanos (a partir de la convicción de que todos los ciudadanos tenían el derecho y la capacidad de adquirir habilidades culturales) –excluyó a la literatura, lo que implicaba que el talento literario se consideraba singularmente innato y no transmisible. De hecho, como explica este estudio, fue solo tras una década

de cambio que se empezó a aplicar el mismo principio a la literatura con la creación de los talleres literarios.

Sin embargo, aquí nos topamos con otra aparente realidad que parece contradecir la existencia de ese “lugar especial”: a lo largo de varias décadas, a menudo han parecido ser los escritores (y no los músicos, los dramaturgos o los artistas) los escogidos por las autoridades políticas para hacerlos objeto de constante atención, estricta regulación e incluso condena. Aquí se incluye a los principales protagonistas del affaire *Lunes* en 1961 (ver capítulo 3), a los jóvenes activistas del grupo El Puente (capítulo 4) y a la mayor *cause célèbre* de fines de los sesenta e inicios de los setenta (presagio del represivo quinquenio gris de 1971-76): la marginación y posterior detención y “confesión” del poeta Heberto Padilla (capítulo 4). Esa represión pareció estar dirigida fundamentalmente contra los escritores, y la próxima generación que fue víctima de la discriminación sobre la base de sus preferencias artísticas o sexuales incluyó el famoso caso de Arenas. Si bien esta impresión puede deberse simplemente a nuestro limitado conocimiento o al éxito de los estudios que enfatizan esos casos —dado que varios actores de teatro y dramaturgos también sufrieron los rigores del quinquenio gris (Gallardo, 2009)— esa propensión de la literatura a atraer una atención especialmente crítica y a despertar los temores de las autoridades parecerían confirmar ciertas expectativas nacidas de nuestras percepciones de la cultura en los países comunistas, donde los escritores (como Milosz, Pasternak y Solzhenitsyn) fueron blancos privilegiados de la represión.

Este panorama aparentemente contradictorio da pie a varias preguntas clave: ¿por qué existe esta contradicción (si lo que percibimos es, en realidad, cierto) y qué implica para nuestra comprensión del papel de la literatura en la Revolución y de la propia naturaleza de la Revolución? Este estudio intenta aportar algunas respuestas posibles siguiendo una línea de razonamiento específica.

Debido a la necesidad de generar esas respuestas examinando atentamente la íntima relación entre literatura y Revolución, esa línea de razonamiento consiste en estudiar el tema en el marco de contextos muy claros. El primer contexto es la necesidad de entender que la literatura cubana posterior a

1959 no está representada por los autores o textos que tradicionalmente han atraído la atención internacional (en buena medida porque dicha atención muy bien puede reflejar tanto preconcepciones externas como la realidad de lo que se examina), sino considerar que esos tópicos convencionales de análisis son la punta de un iceberg debajo del cual yace una amplia mayoría de otros textos y escritores que no atraen esa atención y que son tan hijos de la relación entre la Revolución y la literatura como Arenas, Padilla o los más famosos escritores contemporáneos, Leonardo Padura Fuentes y Pedro Juan Gutiérrez. Porque el mero volumen del talento literario surgido en Cuba dice algo acerca del contexto en que han escrito y se han movido los escritores, pero también nos recuerda que, más allá de los famosos, hay un enorme territorio de historias, experiencias y decisiones ocultas, de las cuales no es la menor la de permanecer en Cuba y seguir trabajando en el seno de un proyecto revolucionario.

En segundo lugar, hay que entender la literatura en Cuba como algo que trasciende al texto o al autor, con independencia de la identidad de este último, y verla en un contexto más amplio: el de lo que llamamos aquí cultura literaria, a saber, el conjunto de procesos, instituciones, políticas y espacios, y el “circuito de la cultura” (Du Gay, 1997) que inciden sobre la escritura, la lectura y los libros. De hecho, ese es, claramente, el tema de este estudio.

Por último, debemos entender esta cultura literaria en el contexto de la trayectoria de la Revolución a partir de 1959, con todas sus corrientes ideológicas subterráneas, imperativos, debates y tensiones, aunque, en ese marco, hay que entender también que dicha cultura posee su trayectoria, evolución, imperativos, debates y tensiones propios, que guardan cierta relación directa con los patrones más generales de evolución de la Revolución, pero también tienen su propia dinámica. Por esta razón, se han puesto en juego las disciplinas diferentes de los autores (estudios culturales e historia) para crear lo que creemos que constituye un acercamiento y un enfoque interdisciplinarios necesarios, específicamente combinando el uso de las entrevistas que hacen los estudios culturales (en especial en los capítulos 4, 5 y 8) y la teoría cultural, de un lado, con la conciencia empírica sobre la dimensión histórica de la historiografía y el empleo que hace de la evidencia documental del otro.

Estructura del libro

Ello explica, entonces, la estructura de este libro. En el capítulo 1 se bosqueja la trayectoria más general de la Revolución como un proceso de cambio social y político a lo largo de cincuenta años, a la vez que se indica cómo podría ubicarse la trayectoria cultural en el seno de la primera. El capítulo 2 polemiza con las corrientes de interpretación dominantes en los análisis sobre la literatura y la cultura cubanas a partir de 1959 y describe el marco teórico de este estudio, haciendo énfasis en el continuo ideológico del proceso, la existencia, naturaleza y funciones de diferentes espacios en el seno de un contexto constantemente cambiante y, lo que es más importante, la idea de un concepto diferente de valor que nos parece el marco esencial para entender toda la cuestión.

A continuación, tres capítulos examinan la evolución de la cultura literaria cubana desde 1959 hasta 2011. El capítulo 3 se centra en los tres años iniciales de la Revolución, los años de redefinición cuando la nueva cultura literaria surgía de la experiencia y el consenso ideológico en evolución. El ritmo, la escala y la profundidad de los cambios tempranos fueron tan significativos que merecen una atención detallada y, a la luz del enfoque del libro, ese primer período constituye un período claramente diferenciado de las tres décadas siguientes.

El capítulo 4 cubre la historia de la cultura literaria de los próximos veintiocho años, dado que después de esos años iniciales y a pesar de las diferencias entre distintas fases de esas tres décadas, el período 1961-1989 demostró guardar una coherencia interna mayor que la compartida por dicho período y los años iniciales. No obstante, esas diferencias también tienen importancia, dado que el carácter de cada fase la distingue de la precedente y la siguiente: entre 1961 y 1967, las autoridades culturales se centraron fundamentalmente en el lector y no en el escritor (que había sido de facto, si no oficialmente, el centro fundamental de atención en 1959-61); entre 1967 y 1976, el centro de atención se desplazó al contexto (y el propósito) social de la literatura, tanto el contexto cubano interno como el externo, del Tercer Mundo; entre 1977 y 1989 la atención se desplazó hacia el libro y la publicación, a la vez que se corregía la desatención al autor. No obstante, a pesar de esas diferencias, nada cambió el énfasis general de la

estrategia en pro de una cultura literaria, determinado en buena medida a partir de 1961, y que se adhirió a los mismos principios hasta la crisis de 1989-1994, tras el derrumbe de la Unión Soviética. El capítulo 5 aborda in extenso los efectos dispares de esa crisis: un ajuste rápido y doloroso, pero también oportunidades y un desarrollo inesperados, y finalmente, después del año 2000, un regreso sorprendente y productivo a los principios de 1961, con una posdata que anticipa los efectos de la reforma en curso bajo el liderazgo de Raúl Castro.

Tres “estudios de caso” le dan continuidad a esta historia, cada uno de los cuales se ha considerado reflejo de los patrones, los procesos y el pensamiento de la trayectoria trazada, aunque los tres se refieren fundamentalmente al contexto posterior a 1989. El capítulo 6 (escrito por Meesha Nehru) analiza un taller literario inusual, el Centro Onelio Jorge Cardoso, considerado aquí un “caso” porque nació de los talleres literarios característicos de los setenta y los ochenta, y también porque su desarrollo ha reflejado el énfasis posterior a 1991 en la infraestructura y las oportunidades para los escritores “profesionales”. El capítulo 7 narra, en el contexto de las complejidades de la infraestructura editorial cubana de 2008-11, la historia de una obra de ficción posiblemente típica, rastreando su paso desde la concepción hasta la recepción y revelando, en ese proceso, las numerosas complejidades, presiones y negociaciones que se ven obligados a enfrentar constantemente todos los actores de la cultura literaria cubana. Por último, el capítulo 8 estudia la Feria Internacional del Libro de La Habana (la Feria), que se celebra anualmente y que se considera aquí un revelador microcosmos de esa cultura literaria, no solo en el período 2000-11 (al que se refiere fundamentalmente), sino en todo el proyecto posterior a 1959, con el valor especial indisputado que se le concede a la literatura, el libro y la lectura.

Pero antes de examinar los procesos posteriores a 1959 resulta importante subrayar que no ocurrieron en un vacío político, y que la nueva valorización de la literatura, los escritores y el libro no constituyeron un punto de partida totalmente novedoso, sino que, por el contrario, contaban con una base obvia en el pensamiento, los procesos y las experiencias evidentes en Cuba antes de la Revolución.

La situación antes de 1959

La mayoría de los estudios de la literatura durante la Revolución tienden a asumir que la Cuba previa a 1959 era un páramo cultural, y que a la literatura y los escritores se les concedían pocas oportunidades y escaso respeto. Como dijera Lourdes Casal, se entendía la literatura como “un pasatiempo para inútiles y homosexuales” (Casal 1971: 456). Si bien esta generalización no es completamente errada, resulta un tanto exagerada y pasa por alto la realidad de que Cuba, en este respecto, no se diferenciaba mucho de la mayor parte de la América Latina de la época, con algunas excepciones importantes. En México y Argentina, por ejemplo, iniciativas estatales y una vigorosa cultura literaria, las altas tasas de alfabetización y un gran público interno y continental (dado que sus editoriales dominaban el mercado latinoamericano) se combinaban para crear una variedad de oportunidades para los aspirantes a escritores. En los demás países, sin embargo, el cuadro era tan desolador como en Cuba: la publicación consistía en operaciones a pequeña escala, a menudo subsidiadas por los propios escritores o por mecenas ricos, lo que llevaba a muchos escritores a vivir o publicar en el extranjero o a través de grupos de apoyo en el país.

En Cuba eso era cierto. Había relativamente pocas librerías – una por cada 60 000 habitantes (Smorkaloff, 1997: 146) – e incluso la prestigiosa Biblioteca Nacional José Martí (BNJM), incapaz de comprar sus libros, dependía de las donaciones de los autores [\[GP\]](#) ¹. Tampoco existían grandes empresas de publicación, aparte de los medios, y las que había eran pequeñas imprentas, que producían tiradas reducidas y geográficamente limitadas, o las imprentas universitarias especializadas en La Habana, Santiago y Santa Clara [\[RFR\]](#). La pequeña imprenta que gozaba de más prestigio era la Editorial Lex, de La Habana, pero había además dos empresas propiedad de exiliados españoles: la Editorial Cultural, de corte educativo, cuya producción – por lo general destinada a las escuelas privadas – incluía alguna literatura [\[MSM\]](#) y la Editorial La Verónica, de Manuel Altolaguirre [\[LC\]](#). En total, en los cincuenta se publicaba menos de un millón de ejemplares al año y alrededor de 200 títulos, sobre todo libros de texto (Rodríguez, 2001: 65). Por tanto, lo que existía el primero de enero de 1959 era “una industria de impresión y encuadernación compuesta por

imprentas tipográficas y de encuadernación a mano, de tipo artesanal, y una gran planta moderna que producía Selecciones, la versión en español del Reader's Digest, cerca de un millón de copias de la cual se imprimían en Cuba para su distribución en toda la América Latina” (Shatzkin, 1985: 36).

De ahí que los escritores cubanos hicieran lo mismo que sus contrapartes de otros países. En primer lugar, utilizaban las pequeñas imprentas, y a menudo financiaban ellos mismos tiradas reducidas (por lo general entre 500 y 750 ejemplares: Shatzkin, 1985: 36); aunque esta práctica era más común entre los aspirantes a escritores, ansiosos por comenzar sus carreras literarias, también se observaba entre los escritores más establecidos y reconocidos internacionalmente [RFR]. Segundo, muchos optaban por marcharse de Cuba, en lo que a continuación se percibía como un exilio autoimpuesto, pero era una estrategia intelectual y a la vez pragmática. Era pragmática porque solo en el extranjero se podían encontrar oportunidades de publicación a gran escala, lo que les permitía a los escritores convertirse en profesionales o semiprofesionales; esto era obviamente más probable en países de habla hispana, en especial España, México [RFR] o Argentina, aunque Carpentier y Virgilio Piñera vivieron en Caracas. Esa emigración tenía, además, otro propósito: integrarse a la comunidad cultural mayor y más prestigiosa formada por la cultura europea o norteamericana, cuyos principales exponentes siempre habían determinado las corrientes artísticas y culturales, constituían una vanguardia prestigiosa y a quienes, por lo general, se consideraba los árbitros del gusto. De ahí que al vivir en Europa (especialmente en París) o los Estados Unidos (especialmente en Nueva York), un escritor cubano tuviera acceso a las ideas y los modelos de dicha comunidad y pudiera estar al tanto de las últimas modas e, idealmente, aspirar a lograr el reconocimiento de esa comunidad (Kapcia, 2005). Esa emigración incluía también llevar a cabo estudios en el extranjero, lo que les confería más prestigio que graduarse de una universidad cubana a aquellos cuyas circunstancias familiares se lo permitían o a quienes ganaban una beca [RFR] [GP]. Si bien muchos optaban por una universidad norteamericana [RFR] (Pérez, 1998: 406-11), otros elegían Francia [GP] o España [CL], lugar este último que les resultaba especialmente acogedor a los jóvenes cubanos en busca de estudios.

Quienes permanecían en Cuba buscaban oportunidades y apoyo en la muy establecida tradición de las tertulias (reuniones de contenido literario y filosófico) y las revistas culturales. La cultura literaria de Cuba había tenido como base desde hacía largo tiempo esa tradición, que por lo general dependía del prestigio aportado por un escritor conocido (que actuaba como mentor del grupo) o de los fondos y los espacios proporcionados por un mecenas adinerado. Así había sido en las tertulias del siglo XIX, y también en las de República del siglo XX, con Fernando Ortiz y el Grupo Minorista (Kapcia, 2005: 45 y 77-9). Las revistas que nacían de estos grupos solían tener, por definición, una corta vida y siempre una circulación limitada, aunque dos de ellas —*Cuba Contemporánea* y la *Revista de Avance*— habían tenido vidas más largas y alcanzado un bien ganado prestigio (Wright, 1988).

En los años inmediatamente anteriores a la Revolución, el grupo más famoso fue el que se nucleó en torno a la revista *Orígenes*, cuyo mentor artístico era Lezama Lima y su mecenas José Rodríguez Feo, hasta que ambos escritores entraron en contradicciones y el último fundó *Ciclón* con Piñera en 1955. Para Lezama, *Orígenes* era la última de una larga serie de revistas efímeras, pero resultó la más exitosa: duró ocho años y reunió a los poetas más establecidos y los más prometedores de Cuba en una afirmación colectiva de opiniones estéticas que intentaba rechazar las ideas de un arte político o socialmente comprometido y buscar un arte genuinamente cubano, con un enfoque que en parte se hacía eco de las ideas del “arte por el arte” del modernismo hispánico. De hecho, el lugar que ocupó *Orígenes* en la evolución de la cultura literaria antes de 1959 no tuvo parangón, porque el grupo no solo reunió a muchos de los principales poetas cubanos de una generación, sino que también creó —entre los de la generación siguiente que siguieron vinculados al grupo (Fernández Retamar, Pablo Armando Fernández, Fayad Jamís)— lo que constituyó la base de la “primera promoción” de la Revolución (Goytisoló, 1970).

Ciclón fue la otra revista importante de la época. Llenando la brecha que dejara la desaparición de *Mediodía* y *Gaceta del Caribe*, dos revistas asociadas al partido comunista (llamado Partido Socialista Popular (PSP) a partir de 1944) a fines de los treinta y en los cuarenta, adoptó un enfoque de compromiso político, aunque nunca tan explícito como el de los órganos

previos del PSP, que – junto a la popular estación de radio Mil Diez – habían contribuido a crear cierta conciencia pública acerca de la importancia de la cultura.

La otra agrupación de importancia – directamente relevante para la primera generación cultural de la Revolución (en especial para el ICAIC y *Lunes*, muchos de cuyos fundadores provenían de ese grupo) – fue Nuestro Tiempo. Fundada en 1950 (en buena medida a partir del más informal Cine Club de 1948) e integrada por jóvenes escritores y cineastas de ideas afines y poseedores de una conciencia política, el grupo no solo adoptó una postura muy diferente a la de *Orígenes*, sino que se vio cada vez más influido por la estética marxista y las ideas acerca de la popularización del arte.

El resultado era que a pesar de las evidentes carencias del contexto en el que la literatura batallaba por sobrevivir, Cuba sí poseía una cierta cultura literaria en los cincuenta. De hecho, la Escuela de Artes y Letras de la Universidad de La Habana funcionó en esa década como un valioso foro para la apreciación no solo de la literatura en general (y de la literatura escrita en español en particular), sino incluso de la literatura cubana, que ya se estudiaba seriamente [\[EDL\]](#) [\[RFR\]](#) [\[GP\]](#). Además, esa cultura incluía una fuerte tradición de búsqueda de maneras de difundir la apreciación del arte más allá de los estrechos confines de la clase media educada y la élite.

No obstante, esto nos recuerda que esa cultura literaria siempre se definía de manera bastante estrecha, siempre algo exclusiva –especialmente para la burguesía educada [\[EDL\]](#) [\[CL\]](#)— y por lo general era poco apreciada por el público más amplio, en especial por la clase media, en la que reinaba lo que se percibía como una especie de filisteísmo [\[AAM\]](#), o cuyos gustos de lectura tendían a estar más orientados por modelos norteamericanos, cada vez más publicitados – en traducciones al español – por semanarios populares o la versión en español del *Reader's Digest* (Pérez, 1999). En una Cuba en la que la capacidad de leer inglés gozaba de un considerable prestigio intelectual y social – quizás más que en ningún otro lugar de la América Latina – la gravitación hacia esos modelos era inevitable, incluso en círculos culturales; si durante los primeros treinta años del siglo París hacía

sido la meca cultural de los escritores cubanos, en los cincuenta Faulkner y Hemingway eran los modelos y Nueva York el imán.

Dicho eso, sin embargo, hay que añadir que la literatura y las figuras literarias gozaban de considerable prestigio entre las clases educadas y cultas de Cuba, más que ninguna otra manifestación cultural. Había varias razones para ese lugar especial en la jerarquía cultural, comenzando por el prestigio histórico que le concedía Martí, cuyo estatus de héroe nacional, así como su condición de uno de los principales exponentes del modernismo del mundo hispánico, realzaban la relación entre literatura e identidad nacional. Si un poeta como Martí podía gozar del estatus de Apóstol y morir en una carga de caballería durante la última Guerra de Independencia de Cuba, entonces la poesía y la literatura bien podían ser más que un mero pasatiempo para intelectuales afeminados. Por tanto, como todos los niños cubanos aprendían a leer y citar a Martí, como sus versos eran reproducidos en libros de texto, revistas y monumentos – sobre todo después de 1953 (el año de su centenario, cuando se publicaron más de 500 obras sobre él (Hennessy, 1963: 354)) – al menos los literatos, si no la literatura per se, disfrutaban de una estimación especial en las percepciones cubanas sobre la cultura. Esto significaba que la importante excepción a la escasa atención general que se le prestaba a la literatura era la difundida conciencia de que dado que la actividad y el renombre literarios tenían alguna relación con “la nación”, la literatura poseía un valor social, político y nacional que trascendía su mérito estético.

El lugar especial que ocupaba la literatura se vio más reforzado cuando algunos escritores cubanos se hicieron de fama más allá de las costas de la isla y alcanzaron un prestigio rara vez logrado, por ejemplo, por los músicos cubanos (aunque la fama internacional de Wifredo Lam y René Portocarrero ponían potencialmente en el mismo plano a las artes visuales). Por tanto, además de Martí (y en menor medida el también modernista Julián del Casal), la literatura cubana era reconocida más allá de las fronteras de la isla gracias a la obra del poeta negrista Nicolás Guillén y los novelistas Carpentier y Lezama. En una sociedad poscolonial y nacionalista, en la que el reconocimiento por el mundo exterior de las capacidades nacionales era especialmente valorado, su fama acrecentó el prestigio de la literatura.

Por último, los altos niveles de alfabetización cubanos comparados con los estándares regionales (aunque menores que los de los países del Cono Sur), unidos a la disposición de la clase media urbana “norteamericanizada” a dedicar tiempo a algún tipo de lectura recreativa, significaba que existía potencialmente una apreciación de la literatura, si bien no necesariamente la literatura cubana.

Por tanto, la Cuba anterior a 1959 puede no haber sido el páramo cultural que a menudo se pinta con brochazos gruesos. De hecho, la literatura gozaba de algunas ventajas con respecto a otros géneros, y existían los elementos constitutivos de una cultura literaria, por más reducidos, limitados y distorsionados que hayan estado por el colonialismo cultural. Ya existía la base para que a la literatura se le concediera un lugar inusual en la jerarquía y el canon culturales cubanos, e incluso en los procesos de revolución cultural y descolonización. Los acontecimientos subsiguientes pondrían todo lo anterior en jaque y darían inicio a una búsqueda radical y a menudo problemática de definiciones de la cultura literaria y la revolución que produciría todo tipo de tensiones, pero también traería consigo nuevas oportunidades.

Capítulo 1.

Cómo ubicar la cultura literaria en la trayectoria de la Revolución

La trayectoria política y económica de la Revolución

Aunque los historiadores difieren en la periodización precisa de las distintas fases de la Revolución, existe entre ellos cierto consenso. Los primeros seis a doce meses se caracterizaron claramente por la euforia, la unidad y la incertidumbre acerca del rumbo ideológico del proceso. No obstante, pronto comenzó una radicalización que tenía sus raíces en varios factores: la experiencia de la guerrilla en el período 1956-1958; la influencia de radicales como el Che Guevara y el PSP; la sensación de empoderamiento popular generada por las primeras reformas y la creciente participación; la partida de la elite y la clase media; y la respuesta nacionalista a la creciente hostilidad estadounidense. Todo ello creó tensiones inevitables en el seno de la alianza revolucionaria, que comenzó a resquebrajarse; en julio, muchos liberales ya habían abandonado el gobierno.

La oposición de los Estados Unidos fue crucial. Nacida de viejos prejuicios e incomprendimientos mutuos, así como del temor de Washington al PSP, se hizo claramente visible con las críticas a la reforma agraria de mayo de 1959; aunque la reforma era moderada, los intereses azucareros de los Estados Unidos (que temían una expropiación) presionaron a Washington para que se opusiera. Más tarde, cuando la búsqueda cubana de diversificación comercial dio por resultado un acuerdo de intercambio soviético-cubano de azúcar por petróleo en febrero de 1960, esa oposición aumentó; cuando las compañías petroleras estadounidenses (persuadidas por Washington) se negaron a refinar el petróleo soviético, fueron expropiadas, lo que condujo a su vez a Washington a reducir su cuota anual de compra de azúcar cubano. Cuando un airado gobierno cubano se apropió de intereses estadounidenses, la cuota fue cancelada, y en el otoño de 1960 se impuso el primer embargo comercial. Las relaciones se rompieron finalmente en enero de 1961. Entonces, entre el 17 y el 19 de abril de ese año, se produjo por la Bahía de Cochinos (o Playa Girón) la largamente

esperada invasión de emigrados entrenados por la CIA, que fue derrotada por el ejército cubano, las milicias y los Comités de Defensa de la Revolución (CDR) de la localidad. Mientras tanto, el 16 de abril Fidel Castro declaró por primera vez que la Revolución era “socialista”.

Por un breve período, Cuba pareció encaminarse hacia la adopción del modelo del bloque socialista. En 1961, los tres grupos rebeldes –el Movimiento 26 de Julio de la guerrilla, el PSP y el Directorio Revolucionario Estudiantil, un pequeño grupo guerrillero – se fundieron en las Organizaciones Revolucionarias Integradas (ORI). En el terreno económico, el gobierno nacionalizó industrias y empresas de servicios públicos, colectivizó la agricultura en 1963 y comenzó a recibir ayuda material, financiera y humana de la Unión Soviética, mientras que el comercio cubano-soviético llenaba parcialmente el vacío dejado por la retirada y el embargo estadounidenses.

No obstante, esa tendencia se vio interrumpida por tres crisis de importancia. Primero, el intento de algunos dirigentes del PSP en 1961-1962 de influir en las nuevas Organizaciones Revolucionarias Integradas (ORI), dirigidas por Aníbal Escalante, condujo a Castro a condenar y deponer a este último, y a reemplazar las ORI por el Partido Unido de la Revolución Socialista de Cuba (PURSC, 1962-65), dominado por el 26 de Julio, y después de 1965 por el Partido Comunista de Cuba (PCC, o simplemente “el Partido”). Segundo, en octubre de 1962 se produjo la Crisis de los Misiles como resultado de los ofrecimientos soviéticos de protección militar: cuando Moscú se mostró de acuerdo en llevarse sus misiles, los cubanos se sintieron públicamente traicionados. Por último, se produjo una crisis económica; aunque debida en parte a las excesivas ambiciones cubanas y a los costos del ajuste dada la tradicional dependencia, muchos culparon de ella a los consejos y el tibio apoyo soviéticos.

Lo que siguió fue un debate acerca de una estrategia práctica para construir el socialismo en una economía subdesarrollada: mientras que los comunistas más ortodoxos lo consideraban “científicamente” imposible, muchos antiguos rebeldes (encabezados por Guevara) argumentaban en sentido opuesto. El debate concluyó alrededor de 1965 con la adopción de

un radicalismo generalizado. En el terreno económico se impuso la llamada “economía moral”, que se alejaba de las fórmulas soviéticas y tendía a una intensa centralización (en especial a partir de 1968, cuando la Ofensiva Revolucionaria nacionalizó los 56 000 pequeños negocios que aún existían) e, inspiradas en la confianza de Guevara en el poder de la conciencia, una gran dependencia del trabajo voluntario y una firme creencia en el igualitarismo. Todo ello tenía como meta lograr una zafra azucarera récord de 10 millones de toneladas en 1970, considerada la plataforma para lograr la independencia económica.

Políticamente, esos años se caracterizaron por una constante movilización (para labores productivas, de defensa o socialización) y no por estructuras formales; por ejemplo, el nuevo PCC no celebró ningún Congreso. En lugar de ello, lo que dominaba la vida política diaria eran las diversas “organizaciones de masas” creadas entre 1959 y 1962 para difundir la Revolución y vincular a los dirigentes con las bases. Entre ellas se destacaban las milicias, los CDR de barrio (ahora el principal mecanismo de socialización política) y la organización de mujeres (la Federación de Mujeres Cubanas (FMC)), la de los campesinos privados (la Asociación Nacional de Agricultores Pequeños (ANAP)), la de los trabajadores (CTC) y las de los estudiantes (FEU y Federación de Estudiantes de la Enseñanza Media (FEEM)), todas las cuales politizaban a la mayoría de los cubanos y los involucraban en las numerosas tareas colectivas.

Internacionalmente, Cuba estaba ahora aislada, expulsada de la Organización de Estados Americanos en 1962 y víctima de un barraje de sanciones económicas estadounidenses desde 1963. Por un lado, estaba bajo el asedio de una superpotencia empeñada en destruir lo que muchos cubanos veían como el proceso largamente pospuesto de construcción de la nación; por el otro, muchos se sentían traicionados por la otra superpotencia, ahora considerada conservadora y cómplice del imperialismo. De ahí que 1961 fuera testigo del inicio de una activa estrategia de fomento de la revolución más allá de las fronteras de la isla, lo que constituía un reto a la hegemonía estadounidense y a la cautela soviética. Tras las garantías secretas dadas por los Estados Unidos en 1962 de que no invadiría a Cuba, esta estrategia se puso en práctica activamente – impulsada por las teorías de Guevara – mediante el entrenamiento de

grupos guerrilleros procubanos de toda la América Latina. Los éxitos fueron escasos debido al fortalecimiento por parte de los Estados Unidos de los ejércitos de la región y el cisma de la izquierda entre los radicales procubanos y los ortodoxos promoscovitas. La estrategia pareció llegar a su fin con la muerte de Guevara en Bolivia en 1967.

Esta tendencia había evolucionado también hacia un “tercermundismo” más general, en la medida en que la Revolución se expandía –con personas, materiales y su ejemplo – a las luchas en el África colonial. En 1966, la Conferencia Tricontinental organizada por Moscú y celebrada en La Habana, que reunía a fuerzas radicales y nacionalistas del Tercer Mundo, fue conquistada por los argumentos cubanos, lo que convirtió a Cuba en la vanguardia de las luchas anticoloniales.

Ya en 1968 ese radicalismo estaba en crisis. La economía se debatía bajo la heterodoxa estrategia, víctima de una producción decreciente y de la renuencia soviética. La Ofensiva Revolucionaria fue la gota que colmó la copa, y cuando la zafra de 1970 fracasó, desbalanceando una economía ya frágil, se hizo necesario repensarlo todo. El resultado fue un proceso sostenido de “institucionalización” y consolidación que reemplazó las (a menudo desorganizadas) movilizaciones, el igualitarismo, el guerrillerismo y las discusiones previas con Moscú por un regreso a la ortodoxia económica, con más descentralización, un mayor diferencial de salarios e incentivos materiales (en vez de “morales”), lo que hizo que la organización de comercio del bloque socialista (el Consejo de Ayuda Mutua Económica (CAME)) aceptara a Cuba como miembro. En 1975 un nuevo sistema económico estaba ya en pie y comenzó la recuperación, con un aumento de los salarios y los niveles de vida y la introducción de cierto grado de consumismo respaldado por las manufacturas de Europa Oriental.

El sistema político también se institucionalizó. En 1975 el Partido celebró su Primer Congreso y comenzó a crecer: ya en la década de los ochenta su membresía se había multiplicado por diez; y en 1976 se aprobó la primera Constitución de la Revolución. En 1976 se creó, además, un nuevo sistema de representación electoral piramidal de estilo soviético, los Órganos del Poder Popular (OPP), compuestos por tres niveles asamblearios (municipal, provincial y nacional), este último con elecciones indirectas. Aunque el

nuevo sistema nunca reemplazó formalmente a los CDR, la significación política de estos últimos disminuyó.

El tono de la política también empezó a cambiar con el auge de quienes abogaban por una mayor proximidad al modelo soviético y la declinación de los seguidores de Guevara. Internacionalmente, Cuba se mostraba más comedida y se alejaba de su antigua antipatía pública a las políticas soviéticas y su compromiso con la lucha armada. Si bien ello constituía una postura realista (dado que los gobiernos de la región y de África se mostraban más dispuestos a poner fin al aislamiento cubano), también significaba un cambio significativo en la manera en que la isla definía la revolución.

Uno de sus resultados fue una distensión tentativa con unos Estados Unidos presididos por Carter, cuyos acercamientos en 1977 dieron por resultado un reconocimiento parcial mutuo: se establecieron “secciones de intereses” en embajadas de terceros países de las capitales respectivas; en 1979 se les permitió a algunos cubano-norteamericanos visitar a sus familiares. No obstante, ello produjo resentimiento y protestas populares causadas por las diferencias entre los niveles de vida de los cubanos y la aparente riqueza de muchos de los emigrados que regresaban. Cuando miles de personas asaltaron la embajada del Perú en abril de 1980 en busca de permisos de salida, las autoridades respondieron permitiendo la partida en botes de unas 125 000 personas por el puerto de Mariel, cuyas filas nutrió con presos liberados de las cárceles y algunos de los intelectuales más problemáticos.

En 1981 ese momento de mejoría de las relaciones entre Cuba y los Estados Unidos había terminado: unos Estados Unidos liderados por Reagan le dieron un nuevo impulso a la Guerra Fría e identificaron a Cuba como la fuerza que sostenía las revoluciones de Nicaragua y Granada. Terminó también por el creciente temor de los Estados Unidos ante el incremento del activismo internacional cubano, especialmente en Angola; porque había surgido una nueva estrategia en ese terreno consistente en enviar internacionalistas (maestros, expertos, personal médico e incluso militares cubanos) a los países que solicitaban esa ayuda (que llegaron a ser más de cuarenta). Aparte de aliviar las potenciales frustraciones de los jóvenes cubanos (cuyas crecientes expectativas no eran fáciles de satisfacer de otro

modo) mediante oportunidades de viajar y acceso a divisas, y fortalecer el compromiso ideológico de los internacionalistas (que inevitablemente trabajaban en países más pobres), esta estrategia le granjeó a Cuba muchos amigos políticamente útiles en el mundo en desarrollo, lo que condujo a la elección de la isla como presidente del Movimiento de Países No Alineados en 1979.

De ahí que cuando el asediado gobierno del MPLA en la recién independizada Angola solicitara la ayuda cubana para repeler una invasión sudafricana (en apoyo a los rebeldes de la UNITA y el FNLA), Cuba enviara de inmediato a miles de soldados para detener las incursiones; su número se elevaría a más de 200 000 en un lapso de catorce años. La participación cubana culminó con la victoria de Cuito Cuanavale en 1988, que puso fin a la amenaza sudafricana (y, en última instancia, al régimen del apartheid). Cuba también envió tropas a Etiopía en 1979 (para rechazar una invasión somalí) y contingentes de menores dimensiones a Guinea Ecuatorial y Siria, mientras que en Nicaragua, Granada y muchos países africanos hubo asesores militares.

El recalentamiento de la Guerra Fría también contribuyó al ascenso de Gorbachov en la Unión Soviética, lo que le creó obvios problemas a Cuba, dada la determinación del dirigente soviético de mejorar las relaciones con Washington a expensas del apoyo a la isla. Ello incrementó los temores cubanos de que la estrategia de “institucionalización” asociada a los soviéticos había dado lugar, problemáticamente, a un Partido burocratizado, privilegiado y menos receptivo, y a un debilitamiento ideológico debido al nuevo consumismo materialista, sobre todo cuando el CAME entró en crisis. Esto generó otro momento de repensamiento en 1984, el “Proceso de Rectificación de Errores y Tendencias Negativas”, iniciado formalmente en el polémico Congreso del Partido celebrado en 1986, que no solo estaba dirigido contra la amenaza generada por Gorbachov: se planteaba específicamente la necesidad de reorganizar la economía, combatir la burocratización y el privilegio en las filas del Partido y retomar la preocupación previa por “la nación”.

Pero justo en ese momento el bloque socialista, el CAME y la Unión Soviética se desplomaron en rápida sucesión entre 1989 y 1991. Aparte del

profundo trauma psicológico y los temores resultantes (con unos Estados Unidos que, al avizorar la posibilidad de eliminar el “problema” cubano, recrudecieron aún más el embargo en 1992), la escala sin precedentes de la crisis económica que se desencadenó superó las peores pesadillas. La súbita desaparición del 90% de las importaciones cubanas y del 60% de su comercio, de mercados seguros para el azúcar y de importaciones esenciales como el petróleo, los fertilizantes y los alimentos básicos, sumado a un desplome económico del 35% en un lapso de tres años, afectaron la producción, la generación de electricidad y el transporte, lo que produjo enormes escaseces que, además de los apagones desmoralizadamente prolongados, la reducción de la jornada laboral y el incremento de las presiones sobre los cubanos para encontrar maneras individuales y a menudo ilegales de emplearse, contrabandear y obtener divisas, amenazó las bases de lealtad y compromiso existentes desde 1959. Cuando en agosto de 1994 se produjeron disturbios en La Habana en protesta por las escaseces y el trato severo que les dispensaban las autoridades a quienes intentaban escapar de Cuba, la existencia de la Revolución pareció amenazada, sobre todo porque la respuesta tipo Mariel que dio el gobierno (permitir la salida de los cubanos) produjo el éxodo de unos 35 000 balseiros.

Después de una estrategia inicial de preparación para tiempos difíciles – bautizada en agosto de 1990 como “Período Especial en Tiempo de Paz” (lo que equivalía de hecho a poner al país en pie de guerra)— el debate se centró en dos temas: cómo salvar la Revolución y qué elementos debían salvarse. Este debate (evidente en el Congreso del Partido celebrado en 1991 y los nuevos “parlamentos obreros” de los centros de trabajo) produjeron un programa de reformas sin precedentes: legalización del dólar estadounidense, que ahora circularía libremente como parte de una “doble moneda” (lo que sacó al peso cubano devaluado (la moneda nacional o MN) de muchas áreas de la economía); autoempleo limitado (cuentapropismo); mayor tolerancia a las empresas mixtas con inversionistas extranjeros; conversión de la tierra estatal en cooperativas; y reemplazo del azúcar por el turismo masivo. El resultado ha sido un crecimiento sostenido a partir de 1995. El debate sobre la “esencia” de la Revolución ha resultado más prolongado.

Dado lo urgente de la sobrevivencia económica, se pospuso la reforma política: los dirigentes depositaron su confianza en las reservas de lealtad mientras se aplicaban a la solución de los problemas inmediatos. No obstante, hubo señales de cambio. En 1992 se crearon los nuevos Consejos Populares a nivel de barrio, lo que constituía un reconocimiento de que como la capacidad de del Estado para satisfacer las necesidades de la población se había debilitado, la mayoría de los cubanos se había retirado hacia su comunidad local inmediata en busca de soluciones; aunque eran administrativos y no representativos, los Consejos subrayaban el elemento comunitario (referido invariablemente a la comunidad local), en lo que constituía un regreso a las raíces de la Revolución en 1959. La Asamblea Nacional pasó a ser elegida de manera directa, lo que revirtió una reciente disminución de la participación electoral. Por último, en 1993-94 las autoridades se acercaron a grupos antes considerados problemáticos, en especial la Iglesia Católica y la comunidad cubano-norteamericana, el último de los cuales era ahora fuente de remesas de divisas y una comunidad en transición, ya que su generación más joven y los migrantes económicos recientes eran menos intransigentes desde el punto de vista político. De hecho, esos años fueron testigos de un renovado énfasis en la nación, que se reflejó en cambios introducidos en la Constitución (que subrayaban el legado cubano y martiano de la Revolución) y la aceptación de los creyentes religiosos en las filas del Partido.

No obstante, la apertura hacia la comunidad emigrada se vio interrumpida en febrero de 1996, cuando dos aviones piloteados por cubano-norteamericanos (que sobrevolaban el Estrecho de la Florida en busca de balseiros ilegales) ignoraron las advertencias estadounidenses y cubanas y penetraron en el espacio aéreo cubano; su derribo obligó a la hasta entonces renuente administración Clinton a aceptar la Ley Helms-Burton que recrudecía aún más el embargo. Ello, unido a la política de Clinton hacia Cuba (el *twin track*, consistente en mantener el embargo y cortejar a la “sociedad civil” con relaciones culturales y académicas) condujo a las autoridades cubanas a cuestionar los vínculos con los Estados Unidos.

Sin embargo, el Quinto Congreso del Partido, celebrado en 1997, confirmó la tendencia a una inclusión y una participación mayores, lo que se reflejó en la visita del papa a Cuba en 1998, quien a pesar de su historia de

desestabilización y firme anticomunismo, llevó a miles de cubanos a las calles, en buena medida para celebrar la recuperación después de la hecatombe económica. Esa manifestación masiva les recordó a los dirigentes cubanos que si bien en el período 1975-1989 se habían atenuado las movilizaciones de los sesenta, la concentración posterior a los disturbios de agosto de 1994 posiblemente había salvado a la Revolución, al robustecer la moral desfalleciente. Esa convicción se vio reforzada a fines de 1999 con la larga campaña de seis meses por el regreso a Cuba del niño de seis años Elián González: las primeras marchas conducidas por jóvenes en enero de 2000 —bajo la dirección de la FEU y la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC)— hicieron tomar conciencia de que los cubanos jóvenes podían ser efectivamente movilizados en lugar de constituir “el problema” y el talón de Aquiles de la Revolución. De ahí que, retrospectivamente, se declarara que en enero había dado inicio una nueva estrategia: la Batalla de Ideas.

Centrada en la juventud, el fortalecimiento ideológico (para resistir al imperialismo, al dólar y a los efectos corrosivos de las reformas económicas) y un regreso a la energía de los sesenta, la Batalla adoptó diversas formas: una nueva revolución educativa dirigida por la UJC, que incluyó la capacitación intensiva de cubanos jóvenes para llenar los vacíos en una diversidad de roles profesionales que se necesitaban con urgencia (p. ej., maestros, enfermeros, trabajadores sociales) y que acercó también a adultos mayores a la educación superior; un esfuerzo sostenido por popularizar la cultura, de una intensidad semejante a las campañas de los sesenta; repetidas protestas masivas contra las acciones estadounidenses; y un nuevo “internacionalismo”, gracias al cuales miles de cubanos fueron de nuevo enviados al extranjero, especialmente para apoyar la “Revolución Bolivariana” de Chávez en Venezuela.

De hecho, esto confirmaba una nueva realidad; con la “marea rosada”, un ambiente de mayor apoyo en la América Latina había atenuado la presión internacional sobre Cuba. Era muy necesario, porque la nueva administración Bush, en deuda después del año 2000 con el lobby cubano-norteamericano, electoralmente crucial, intensificó aún más el embargo (en 2004) y comenzó abastecer a la oposición ilegal, usualmente fragmentada. Cuando las autoridades cubanas respondieron con el arresto de setenta y

cinco activistas de la oposición en la primavera de 2003, la Unión Europea abandonó su postura usual de diálogo crítico y siguió durante dos años la línea estadounidense al imponer sanciones diplomáticas y cortes a la ayuda.

No obstante, ya en el año 2005 eran evidentes los costos de la Batalla: agotaba a los activistas de los que dependía y creaba ineficiencias y una creciente alienación de la juventud. Además, muchos dudaban de los efectos a largo plazo de esa movilización. El problema se resolvió parcialmente con la enfermedad de Fidel Castro y el paso temporal de sus funciones a su hermano Raúl en julio de 2006; porque mientras que Fidel por lo general prefería esas movilizaciones, Raúl parecía favorecer más la participación mediante instituciones formales y creer en un Partido más fuerte. De hecho, hacía una década que el Partido no figuraba en primer plano (el Congreso del año 2002 no se había materializado); por tanto, una vez que Fidel renunció formalmente en enero de 2008 (y Raúl fue electo presidente en febrero), el nuevo énfasis se hizo obvio con cambios en el gobierno y una campaña contra la corrupción, el hurto, la “indisciplina laboral” y la contraproducente cultura de la dependencia. Simultáneamente, se hizo énfasis en la consulta formal a través del Partido y las organizaciones de masas, para mejorar la comunicación y restaurar la confianza pública en la efectividad y la transparencia del sistema. Por último, el largamente pospuesto Sexto Congreso del Partido confirmó en abril de 2011 el nuevo rumbo del país, con un programa que subrayaba grandes reducciones de los gastos y las nóminas gubernamentales y el incremento del autoempleo y las pequeñas empresas.

La trayectoria social de la Revolución

Este largo proceso de cambios políticos iniciado en 1959 estuvo acompañado por un proceso paralelo de cambios sociales. El más inmediato fue el de la estructura de clases producido por el éxodo de la antigua elite y la clase media a partir de 1960; a inicios de los setenta se había marchado del país casi un millón de personas, la mayoría a los Estados Unidos. Los efectos políticos de este éxodo fueron heterogéneos (se creó un apoyo electoral poderoso y sólido al embargo, pero, a la vez, se eliminó una oposición potencialmente dañina y se fortaleció la unidad interna) y los efectos económicos y sociales también lo fueron, dado que privaron al país de un personal calificado muy necesario (que llevaría una década e inversiones sumamente elevadas sustituir), pero, al eliminar toda una clase, cambiaron el carácter social de Cuba de modo permanente.

Además, las propiedades abandonadas por los migrantes se convirtieron en un recurso valioso y se utilizaron para albergar instituciones educativas o comunitarias, o para resolver las necesidades de vivienda más apremiantes: miles de habitantes de solares y casas de vecindad se mudaron a ellas en modalidades de ocupación múltiple, lo que transformó a fondo el carácter social y racial de las áreas residenciales antes pertenecientes a la burguesía. Las reformas urbanas (1959, 1960 y 1966) fueron un paso más allá, al abolir los alquileres y, con el tiempo, hacer de alrededor del 80% de los cubanos propietarios de sus viviendas, con capacidad para legar (pero no para vender) sus nuevas propiedades. En los setenta, las brigadas voluntarias de construcción llamadas microbrigadas construyeron cientos de bloques de apartamentos con materiales prefabricados, lo que dio origen a nuevos distritos urbanos.

Cada una de esas reformas tuvo un impacto racial: previamente, la población negra había estado en desventaja en lo tocante al empleo, los salarios y el acceso a los servicios. En 1959, además, se prohibió la discriminación, y se comenzó a implementar una nueva estrategia de revalorización de la cultura afrocubana con el rescate de formas danzarias previamente marginadas y el reconocimiento de la contribución afrocubana a la historia de la nación. Aunque este acercamiento a menudo trataba la cultura negra en términos “folklóricos” (y a quienes abogaban por una

conciencia negra se les consideraba divisionistas), el involucramiento mayor de Cuba en África y el Caribe durante los setenta produjo un impacto en la revalorización de la Cuba negra y el legado africano, que se declaró fundamental para la historia cubana y la cubanidad.

El otro cambio social rápido de gran envergadura se produjo en el terreno de la educación. En primer lugar, se realizaron enormes inversiones para construir y remozar escuelas a fin de disminuir la escasez previa de esas instituciones; en 1961 se llevó a cabo la Campaña de Alfabetización, que cumplía una de las promesas de 1953 y le daba continuidad a la campaña de alfabetización realizada en las filas del Ejército Rebelde durante 1959. En el verano de 1960 se inició una ambiciosa campaña para eliminar en un año el analfabetismo (entonces de aproximadamente un 23%), incluso si ello implicaba paralizar el sistema educacional (Foreign Office, 1961: 2-3). El proyecto tenía varios objetivos: eliminar un mal bochornoso (que tras dos años de Revolución no había sido atacado sistemáticamente); sentar “las bases necesarias para la construcción rápida y planificada de un Estado socialista” (Foreign Office, 1961: 1); debilitar la influencia de la Iglesia (que en ese momento ya se oponía abiertamente a la radicalización); y fortalecer la tendencia a una mayor integración entre los cubanos blancos y negros y entre la Cuba rural y la urbana (Foreign Office, 1961: 2-3). Algunos observadores más mordaces añadían otros objetivos: dado el aislamiento creciente de Cuba, encontrar el terreno para una actividad social más exitosa que ningún otro país latinoamericano, atraer a “los campesinos y las clases bajas urbanas” (Foreign Office, 1961: 1) y, por supuesto, adoctrinar (Foreign Office, 1961: 2).

La escala de la tarea era enorme: significaba educar a unas 800 000 personas con una fuerza de trabajo educativa mermada por la emigración. Por tanto, el abordaje fue de un detalle y una envergadura militares: la Comisión Nacional de Alfabetización reunió a representantes del Ministerio de Educación (MINED), las milicias, la Asociación de Jóvenes Rebeldes (AJR, que era el ala juvenil del Movimiento 26 de Julio), la FMC y muchos otros organismos pertinentes. La fuerza de trabajo se dividió en brigadas (de 2 000 integrantes), que se subdividían en cuatro batallones, que, a su vez, se dividían en cinco compañías, cada una de las cuales estaba integrada por tres pelotones de treinta y un brigadistas (Foreign Office, 1961:5).

El 6 de junio de 1961, con la Campaña ya en marcha, el gobierno nacionalizó toda la educación privada con efecto a partir del 8 de julio; solo en La Habana, esto puso bajo el control colectivo unas 150 escuelas (Revolución, 1961b: 2). Incluso después de esa medida continuó la inversión en programas de seguimiento y ambiciosos planes para radicalizar a los jóvenes de las ciudades haciéndolos estudiar y trabajar en el campo. Ello contribuyó también a dar los pasos iniciales para abrir las puertas de las universidades a estudiantes procedentes de la clase obrera, aunque los cambios de política adoptados en los setenta hicieron más selectiva la entrada a la universidad, dado que como se garantizaba el empleo a todos los graduados, se planteaba que Cuba no debía producir más graduados de los que podía emplear.

Esa atención a las zonas rurales fue también una característica temprana de la estrategia social de la Revolución. Además de las reformas educacional y agraria (que implicaron un cambio extraordinario de la vida en las áreas rurales), las estrategias de inversión a partir de 1963 le dieron prioridad al campo como área fundamental para el desarrollo de infraestructura, prestaciones sociales y empleo, aun a expensas de la Cuba urbana (en especial La Habana), que se estancó en comparación.

Se abordó también el empleo mediante un combate al enorme sector informal y la tendencia al trabajo poco productivo una vez terminada la zafra (o sea, durante la mitad del año). Esto significó dictar tres medidas: el empleo implícitamente permanente derivado de las reformas agrarias, en especial en las “granjas del pueblo”; el crecimiento del sector público (con el incremento de las nacionalizaciones y el crecimiento de un Estado del bienestar) y la creación de empleos en la burocracia resultante; y la legislación de 1969-71 que prohibía el desempleo intencionado o “vagancia”, tachándolo de antisocial, lo que implicaba la obligación de garantizar empleos para todos.

Por supuesto, estas nuevas posibilidades tuvieron inevitables costados negativos. Crecieron las expectativas, pero pronto se creó una “cultura de la dependencia” que asumía que el Estado siempre proveería lo necesario con independencia de lo que cada cual aportaba; las plantillas infladas condujeron a una caída de la productividad, un incremento de la

ineficiencia y un corrosivo ausentismo (especialmente en el período 1968-70); y la entrada selectiva a la universidad les negó el acceso a la misma a miles de jóvenes cubanos con talento y expectativas, lo que dio lugar a un creciente grupo de jóvenes potencialmente descontentos. Este último problema finalmente se admitió en los noventa, y el ímpetu educativo de la Batalla de Ideas estaba dirigido en parte a esas personas quienes, si completaban alguno de los nuevos cursos intensivos de capacitación profesional (especialmente el de trabajadores sociales, a los que se consideraba la “tropa de choque” de la Batalla) tenían garantizada una plaza en la universidad.

El empleo también fue fundamental en otra área importante de cambio social: las mujeres. En este caso, los problemas fundamentales a resolver eran la discriminación en el empleo y los salarios, el machismo y las expectativas de que las mujeres realizaran una “doble jornada” como amas de casa y trabajadoras. Gracias a las presiones de la FMC, el primer problema se enfrentó mediante campañas encaminadas a insertar a las mujeres en la fuerza laboral, lo que maximizaba un recurso subutilizado y elevaba la autoestima femenina; a partir de entonces las mujeres fueron mayoría en muchas áreas, pero su contribución general al trabajo también creció. Para permitirlo fue necesario ampliar el cuidado gratis de los hijos, y la FMC llevó adelante campañas en pro de otros cambios, como la extensión del divorcio y legalización del aborto, y tras la prohibición de la prostitución, la recalificación de las mujeres afectadas. El machismo resultó mucho más difícil de eliminar; el Código de Familia de 1975 estipulaba que los hombres debían contribuir a la realización de las labores domésticas, pero el problema persistió, y la doble jornada a menudo se convirtió en una triple jornada cuando el activismo político pasó a formar parte de la ecuación.

La legalización del divorcio y el aborto antagonizaba directamente a la Iglesia. Antes de 1959 esta había sido socialmente débil según los patrones latinoamericanos, con su base en la clase media blanca y muchos sacerdotes españoles. De ahí que a medida que la base social de la Iglesia emigraba y la jerarquía comenzaba a oponerse a la radicalización, los dirigentes cubanos se sintieran justificados en hostigarla y marginarla, y expulsara del país a muchos sacerdotes católicos en 1961. Con el tiempo, las presiones

del Vaticano sobre la Iglesia generaron un *modus vivendi* con la Revolución, y tras un breve momento de confrontación en 1992-93, los temores de la Iglesia de que se produjera una desintegración social condujeron a un consenso con las autoridades cubanas y a un acomodo entre ambos.

El dilema de la Iglesia se veía complicado por la relación más conciliadora con la Revolución de la mayoría de las demás religiones, en especial los bautistas, los metodistas y los presbiterianos (cuya base social tradicional era la población negra que estaba más a favor de la Revolución) y la religión más nutrida, la santería sincrética cuya base era afrocubana. Aunque inicialmente algunos dirigentes tacharon a la santería de superstición, se impuso una actitud más relajada, que creó una relación de mayor proximidad, y la tolerancia hacia los creyentes expresada por el Partido en 1992 estaba dirigida en especial a la santería.

La atención de salud también experimentó una mejoría colosal; dada la emigración de personal capacitado, los esfuerzos iniciales se centraron en la prevención mediante la educación, la vacunación y la higienización. Pero en la década de 1970, con una generación de personal de salud recién calificado, el énfasis se desplazó a la cura y el incremento de las prestaciones, la ampliación del personal médico, la eliminación de la mayoría de las enfermedades tropicales y el aumento de la expectativa de vida hasta niveles del Primer Mundo.

Por tanto, la revolución social fue fundamental para el apoyo a la Revolución. De ahí que la crisis de los noventa amenazara ese apoyo, lo que obligó a las autoridades a mantener a toda costa los niveles de las prestaciones. La crisis tuvo otros efectos deletéreos: con el surgimiento de una economía de dos niveles debido al dólar y el turismo, resurgió cierto nivel de desigualdad, lo que no dejaba de representar un peligro para la Revolución; de igual manera, la incapacidad del Estado para garantizar el pleno empleo (aunque sí el 60% de los salarios de los cubanos desempleados) y los niveles usuales de electricidad y transporte, socavó las antiguas estructuras de comunidad e integración social. Mientras los cubanos forrajearon de manera independiente en busca de soluciones individuales a sus necesidades inmediatas en los ámbitos de la familia, la

localidad y la ilegalidad, la fe en el Estado benefactor se debilitó y con ella el viejo espíritu colectivista de solidaridad.

Cultura y Revolución: la trayectoria paralela

En el seno de esta trayectoria podemos identificar ahora los patrones generales de la evolución de la cultura en la Revolución. Por lo general, estos tienden a interpretarse según dos criterios. Primero, se asume que han sido determinados por declaraciones oficiales claramente definidas de política cultural; las más notables serían las Palabras a los intelectuales de Fidel Castro pronunciadas el 30 de junio de 1961, con su famosa, aunque a menudo mal citada, frase “central”: “dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada”, y la Resolución Final del notorio Congreso de Educación y Cultura de 1971 (que definió el arte como un arma de la revolución y condenó la homosexualidad). El segundo criterio es la sucesión de acontecimientos aparentemente significativos, sobre todo el cierre en 1961 del suplemento cultural *Lunes de Revolución*, el prolongado caso Padilla entre 1968 y 1971, y el quinquenio gris de 1971-76.

No obstante, esta tendencia pasa por alto dos realidades. Primero, la política cultural no siempre estuvo definida, especialmente en los primeros años, sino que a menudo fue el resultado de una combinación de posiciones elaboradas empíricamente, una política sujeta a cambios constantes y unas pocas declaraciones específicas que con frecuencia reflejaban o codificaban, y no solo determinaban, lo existente. En segundo lugar, los “acontecimientos” que se identifican siempre se ven fuera de Cuba en términos de lo que salió a la superficie públicamente y se correspondía con expectativas previas sobre el arte en el comunismo (a partir de la experiencia del bloque socialista) o, alternativamente, lo que contradecía dichas expectativas.

Sin embargo, algunas cosas estaban claras, incluso en el período 1959-1960 a pesar de la incertidumbre ideológica. En marzo de 1959, el ICAIC se convirtió en la primera institución cultural de la Revolución y, dado que era una de las primeras instituciones de cualquier tipo creadas en el país, demostró la importancia que le concedía a la cultura la joven Revolución. Ello resultaba significativo en muchos sentidos. Primero (en parte debido a lecciones aprendidas de las experiencias soviética, mexicana y de la República española), demostraba la importancia del cine para el proyecto revolucionario en lo que toca a difundir la Revolución, inculcar una nueva

conciencia y rescatar el pasado antes denigrado u olvidado. Segundo, ponía en evidencia la continuada influencia del grupo Nuestro Tiempo – fundado antes de 1959 – cuya coherencia política y activismo colectivo lo hizo uno de las pocas agrupaciones prerrevolucionarias que sobrevivieron, aunque formalmente se disolvió. Por último, como el ICAIC fue en buena medida iniciativa de Alfredo Guevara – un miembro del PSP, pero también un viejo amigo de Fidel en la Universidad desde 1948 –, mostró la capacidad de un individuo para influir sobre las políticas y crear un espacio en un contexto político embrionario.

Otra señal se hizo patente en abril de 1959 con la creación – de nuevo debido a la iniciativa individual (de la destacada activista del 26 de Julio Haydée Santamaría) – del centro cultural Casa de las Américas, lo que era una clara indicación de la importancia que se le concedía a la dimensión latinoamericana aun antes de que ello se hiciera políticamente explícito en 1960. Aunque Casa es mejor conocida por su importancia literaria, pronto albergó departamentos de artes visuales, música y teatro, y un departamento de investigación literaria, fundamental para un acercamiento cubano a la teoría literaria. Un resultado fue que Casa se convirtió en un espacio para la protección de las artes visuales y plásticas cubanas, lo que constituyó la base del florecimiento del género. En este sentido, desempeñó un papel similar al del ICAIC en el desarrollo de la música popular y clásica (Benedetti, 1971: 18), y posiblemente permitió que en las artes visuales no se produjera un éxodo de una escala semejante al que se dio en la literatura (Benedetti, 1971: 11). Además, al igual que el ICAIC, la significación más general de la Casa radicó en su surgimiento a partir de acercamientos radicales a la cultura.

Más allá de estas dos instituciones, la cultura era responsabilidad de la nueva Dirección de Cultura del MINED. Ello era reflejo, en parte, de tradiciones previas a 1959 (Raúl Roa había dirigido un departamento similar en los cuarenta), pero también era una indicación de que en ese período temprano se le asignaba a la cultura un propósito didáctico. En 1960 las ideas habían cambiado lo suficiente (hacia la asignación de un papel político fundamental a la cultura) como para crear una institución específica, el Consejo Nacional de Cultura (CNC). Fundado en enero de 1961, era un ministerio en embrión, pero al carecer de un adalid nacional

con prestigio y poder, y con el ICAIC y la Casa fuera de su esfera de acción, siempre careció de estatus ministerial.

No obstante, el CNC era reflejo de dos realidades. Primero, indicaba un creciente reconocimiento de la necesidad que tenía la Revolución de elaborar una estrategia más coherente (menos ad hoc) y de otorgarle a la cultura un papel más prominente (en lugar de subordinarla a la educación); en segundo lugar, confirmaba el ascenso de los activistas del PSP en el seno de las estructuras de la Revolución. Porque a la vez que llenaban vacíos en el Estado aún embrionario que surgía y utilizaban su experiencia y capacidad organizativa para influir en las bases e incluso en los dirigentes nacionales, comenzaron a ser significativos también en la cultura, especialmente los individuos (como José Antonio Portuondo, Mirta Aguirre, Edith García Buchaca y Joaquín Ordoqui) que, habiendo estado activos en el periódico *Hoy* del PSP, y en su estación de radio Mil Diez, ya tenían ideas claras acerca de la relación entre la cultura y el socialismo, basadas sobre la experiencia soviética de los veinte o, más ominosamente, de los más restrictivos cuarenta. Fuera como fuese, entendían que la cultura tenía un propósito más didáctico.

Sin embargo, no monopolizaban el terreno debido a la energía y la cohesión del grupo de Nuestro Tiempo que, aunque políticamente cercano al PSP, sostenía criterios estéticos menos ortodoxos, centrados en la necesidad de llevarle el arte al pueblo. Resulta interesante que la influencia del PSP en el CNC sobreviviera a la depuración que siguió a la separación de Escalante, lo que parecería indicar que su acercamiento didáctico a la cultura se correspondía bastante con las preferencias de los líderes del Movimiento 26 de Julio; ello era significativo, porque *Lunes de Revolución*, que ya se establecía de modo efectivo como un árbitro de la nueva cultura, tenía, en la misma época, un enfoque alternativo, más ecléctico (centrado en una vanguardia cultural).

Fundado en marzo de 1959 como el suplemento cultural de los lunes de *Revolución*, el periódico del Movimiento 26 de Julio, a instancias de Carlos Franqui, director de este último, y de Guillermo Cabrera Infante, un joven escritor y crítico de cine, *Lunes* intentaba reproducir en Cuba el papel que desempeñara la *Revista de Occidente* en la España de los treinta: poner a los

cubanos al día de las últimas tendencias y lo mejor de la cultura mundial moderna. De hecho, la mayoría de la plantilla de *Lunes* la integraban jóvenes escritores y artistas que en su exilio autoimpuesto de los cincuenta se habían familiarizado con esas tendencias y con los nuevos preceptos estéticos de París y Nueva York, en especial una creencia ecléctica en la libre expresión cultural y una concepción sartreana acerca del papel del intelectual como conciencia crítica de la sociedad.

Sin embargo, dada la existencia del ICAIC, y una vez creado el CNC, la posición de *Lunes* era reflejo de un debate acerca de la autoridad cultural. Porque el grupo de *Lunes* consideraba de facto y explícitamente que sus ideas artísticas representaban el acercamiento correcto a toda “revolución cultural”, dado que sus miembros se veían a sí mismos como la vanguardia cultural paralela de la Revolución. De ahí que cuando impugnaron lo que consideraban las posiciones anticuadas e inadecuadas del grupo prerrevolucionario de *Orígenes* también estuvieran impugnando las pretensiones del ICAIC y, de manera creciente, los argumentos y propósitos del CNC.

Por tanto, resulta significativo que la disputa que dio al traste al final con la existencia de *Lunes* en mayo de 1961 se produjera como consecuencia de una enconada discusión a propósito de una película, *PM*, realizada por Orlando Rodríguez y Sabá Cabrera Infante, porque a medida que *Lunes* se expandía hacia la televisión y el cine, invadía el terreno del ICAIC, lo que generó una batalla por la autoridad y el poder culturales. De ahí que cuando el ICAIC (que disponía de la autoridad oficial para determinar la distribución filmica) rehusara permitir la exhibición del filme en el cine Rex, el único privado que quedaba en La Habana, debido a su insensibilidad política y su criterio estético, el ICAIC venciera.

El asunto no terminó ahí, sino que se inició un intenso debate, que se expresó primero en tres reuniones sucesivas celebradas los viernes en la BNJM entre intelectuales y ministros y funcionarios del gobierno, en las que se pronunciaron las Palabras. La interpretación que se suele hacer de ese discurso es que fue ambiguo, no resolvió nada y definió límites en vez de posibilidades, como se advierte en su frase “central”. Pero el discurso fue, en realidad, mucho más complejo (Kumaraswami, 2009a) y muchos

menos ambiguo de lo que se plantea: el significado de la dicotomía “dentro-contra” resultaba mucho más inclusivo que lo que temían quienes estaban ya y cada vez más dispuestos a entender las palabras de Castro como una confirmación de la influencia supuestamente funesta y restrictiva del ICAIC, el CNC y el “comunismo” (Kapcia, 2005: 133-4). Esos temores, por supuesto, se tornaron especialmente fuertes cuando lo que se produjo fue el cierre de *Lunes*, reemplazado explícitamente por la *Gaceta de Cuba*, órgano de la recién fundada Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), considerada a menudo una copia del modelo soviético.

No obstante, la UNEAC en realidad desempeñó más un papel de protección que de regulación, al menos durante sus primeros siete años. Por ejemplo, el período 1962-1966 fue testigo de una serie de enconados debates (que no tienen en cuenta quienes plantean que *Palabras* puso fin a todo debate) sobre las definiciones de la cultura revolucionaria (Pogolotti, 2006); aunque a menudo ásperos e incluso personales, y por lo general protagonizados por quienes se hallaban próximos al PSP y quienes impugnaban sus posiciones, esos debates contaron con un amplio espacio en la *Gaceta de Cuba*, lo que contradecía la idea de que la UNEAC era la herramienta servil de un “estalinismo” naciente. Por tanto, las reuniones en la BNJM y *Palabras* no fueron el fin, sino el inicio, de un debate acerca de la cultura y la Revolución, porque los debates de la *Gaceta* (reproducidos en los igualmente “oficiales” *Cine Cubano* y *Cultura 64*, a los que también se extendieron) se centraron en la definición del arte, el cine y la literatura revolucionarios, la cuestión de cuál era el arte aceptable en una revolución socialista, y la continuada (de ningún modo cerrada) discusión acerca de la libertad de la expresión cultural. En una muestra de apertura, incluyeron la discusión acerca de cuán apropiados resultaban los filmes occidentales (desatada por la decisión del ICAIC de exhibir *La dulce vida*) – en el que Alfredo Guevara discutió con el periódico *Hoy*, del PSP – y sobre cuán deseable resultaba el realismo socialista en la literatura (protagonizada por Ambrosio Fornet y Portuondo, este último del PSP). Después, cuando uno de esos debates se centró en la existencia de una editorial independiente, Ediciones El Puente, con ásperas recriminaciones al interior del “grupo”, la UNEAC dio un paso al frente y le proporcionó posibilidades de impresión y financiamiento en 1965.

Se suele afirmar (aunque no existen aún claras evidencias de ello) que posteriormente, en 1968, el presidente de la UNEAC, Guillén (comunista de vieja data), presionó al gobierno, en respuesta a los llamados de miembros de organización, para que cerrara las tristemente célebres Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP), que eran campamentos de trabajo para “inadaptados” como los jóvenes supuestamente descarriados, los homosexuales o los religiosos. También en 1968, cuando dos jurados del premio UNEAC les concedieron el premio de poesía a Padilla y el de teatro a Antón Arrufat, a pesar de los temores de que su contenido era políticamente sospechoso, la UNEAC publicó las obras, aunque con un “descargo de responsabilidad” como prefacio.

Mientras tanto, en 1967, después de todos los debates sobre el arte abstracto, se trajo a La Habana con éxito la exposición del Salón de Mayo, que generó críticas a algunas de las piezas, pero demostró que continuaba la disposición a no seguir categorizaciones predeterminadas de arte “bueno” o “aceptable”, e incluso a acoger el arte más atrevidamente de vanguardia procedente del Occidente capitalista.

Por supuesto, el comportamiento de la UNEAC en estos temas puede haber sido también una señal de debilidad y no de fuerza, y la tolerancia mostrada un reflejo de incertidumbre acerca de qué pensar; además, a la UNEAC le habría llevado tres años protestar de manera efectiva contra la UMAP. De ser esto cierto, resulta revelador que fuera la debilidad, y no la supuesta fortaleza monolítica, la que permitiera que florecieran las oportunidades.

Alrededor de esta época también se tomó la decisión de que en vez de dejar que los escritores y artistas se ganaran la vida con las entradas que les producían sus obras, el deber de la Revolución era encargarse de su sustento, no pagándoles los derechos de autor por su producción, sino un salario por su trabajo en el aparato cultural (como editores, críticos, burócratas, etc.), en las estructuras educativas (por lo general las universidades), los medios (la televisión o la prensa) o el servicio diplomático como agregados de cultura. Este último rol también les permitía representar en el extranjero lo mejor de la cultura cubana contemporánea (aunque otra posible interpretación es que los apartaba de

posiciones de influencia potencial en el interior de Cuba, dado que muchos de los que fueron elegidos para esa función provenían del grupo de *Lunes*).

Mientras tanto, las diferencias entre los dos periódicos de circulación nacional (*Revolución y Hoy*) a los que resulta notable que se les permitiera seguir saliendo de modo independiente durante seis años, parecieron quedar zanjadas en 1965 con la creación de un único periódico: *Granma*. Si bien esta fusión suele entenderse como la eliminación de la voz independiente de *Revolución*, también, por supuesto, le puso fin a *Hoy*, en un momento en que el nuevo Comité Central del PCC estaba claramente dominado por exguerrilleros y no por el PSP. Igualmente, la creación del *Caimán Barbudo* en 1966 resulta ambigua. Ostensiblemente, reemplazaba al problemático *El Puente* como vehículo de la generación más joven: era el suplemento cultural de *Juventud Rebelde*, órgano de la UJC, y exhibía una postura más explícitamente militante que *El Puente*, al abogar porque el arte en el socialismo fuera comprometido y popular. No obstante, siempre mostró fidelidad a la concepción de la vanguardia estética.

Una razón de esta aparente contradicción es que esta militancia no surgía tanto del comunismo constantemente redefinido de Cuba, sino de un desplazamiento de la reflexión cultural hacia la solidaridad con el Tercer Mundo. Escritores como Edmundo Desnoes (Desnoes, 1967) y Fernández Retamar (1980) expresaron intelectualmente ese desplazamiento, pero su expresión más explícita se produjo en enero de 1968 con el Congreso Cultural de La Habana, al que las autoridades cubanas invitaron a radicales heterodoxos de la naciente Nueva Izquierda europea, con lo que desafiaban las normas del bloque socialista. El Congreso enfatizó muy claramente el compromiso de la Revolución con los procesos de descolonización cultural, dado que el blanco principal de sus análisis fue el colonialismo cultural y los debates se centraron en el papel del arte y del intelectual en los procesos de descolonización.

Lo siguiente fue la revista *Pensamiento Crítico*, producida por un grupo de jóvenes intelectuales afines a las ideas de Guevara que adoptaban posiciones explícitamente revolucionarias pero de maneras poco ortodoxas: admiraban (y publicaban) las ideas radicales de la Nueva Izquierda y las

ideas más revolucionarias sobre la descolonización, la teoría de la dependencia y un Tercer Mundo cada vez más radical.

De hecho, es en este contexto que se debe interpretar la decisión tomada en 1967 de rechazar lo que se entendía como el concepto imperialista de derechos de propiedad intelectual, que confirmaba formalmente lo que ya era empíricamente cierto desde la adopción de la primera estrategia organizada para piratear libros de texto extranjeros (ver capítulo 3); aunque la decisión abolía también los derechos de autor, el impacto de esto último fue menor, dado que la totalidad de los escritores tenía ya empleos estatales. Ambos aspectos de la decisión estaban en sintonía con el creciente compromiso de la Revolución con la descolonización cultural.

En 1971 el proceso había avanzado más, intensificado por la crisis de la zafra y la percepción resultante de que pronto podría resultar necesaria una reevaluación. Culturalmente, ello se expresó en el Congreso de Educación y Cultura de 1971 y el desenlace de las discusiones con y acerca de Padilla. Sin embargo, lo que se suele ver convencionalmente como una nueva “sovietización” cultural (paralela a la supuesta “sovietización” de la economía y la política) debería quizás entenderse como una manifestación incluso más militante del mismo tercermundismo, expresada desafiantemente justo cuando la heterodoxia económica cubana estaba a punto de verse forzada a cederle su lugar a una definición más afín a la de la URSS.

En cuanto a Padilla, se le consideraba cada vez más “problemático” desde que en un artículo de 1967 defendiera la novela *Tres tristes tigres* del emigrado Cabrera Infante, y la comparara con la “inferior” *Pasión de Urbino*, de Otero; por tanto, sus problemas con el jurado de poesía de la UNEAC en 1968 se dieron en un contexto específico. Ya hacia 1971 su posición había empeorado, porque sus viajes al bloque socialista (como corresponsal de Prensa Latina) lo habían puesto en contacto con intelectuales disidentes y con lo que consideraba cada vez más la realidad gris y represiva de la cultura en esos países. Finalmente, pocos días antes del Congreso fue detenido por las autoridades, acusado de asociarse con elementos contrarrevolucionarios foráneos y obligado a hacerse una autocrítica pública ante miembros de la UNEAC, en la que acusó a varios

de sus amigos de los mismos “delitos”. Este episodio desató una oleada de críticas de intelectuales europeos y latinoamericanos, aunque muchos de estos últimos pronto se retractaron de su apoyo a la protesta.

De ahí que lo que se había planificado como un congreso sobre educación se convirtiera de súbito en una asamblea sobre “educación y cultura”, con un acercamiento aparentemente de línea dura a la cultura y los intelectuales, probablemente en respuesta a las protestas de intelectuales europeos y sus contrapartes latinoamericanas (cuyo pensamiento se consideraba servil al europeo, lo que les confirmaba a los dirigentes cubanos que seguía existiendo un problema de imperialismo cultural). Por tanto, el Congreso tuvo más que ver con el nacionalismo cultural militante de Cuba y con una estrategia emergente de descolonización cultural “tercermundista” que con una simple repetición de una quizás familiar represión al estilo soviético.

Sin embargo, dicho eso, la reevaluación política posterior a 1970 tuvo un obvio paralelo cultural: los protagonistas menos flexibles de los debates culturales previos ocuparon posiciones de poder en el aparato cultural, en especial el CNC, ahora dirigido por Luis Pavón. Esta realidad, legitimada por las posiciones del Congreso de 1971, dio inicio a lo que después se llamaría el quinquenio gris, que fue testigo de la conversión del imperativo previo de regulación en una sostenida restricción. Fue entonces cuando se marginó a varios de los asociados previamente con *Lunes*, que habían mantenido (en especial mientras se encontraban en el extranjero) ideas estéticas ahora consideradas antitéticas con el nuevo ordenamiento, o a quienes eran evidentemente homosexuales o católicos; a algunos se les asignaron tareas insultantemente ancilares y a muchos se les impidió publicar. Los más afectados tendían a desempeñarse en el teatro (Gallardo, 2009) o a ser escritores antes de 1959 o de la primera generación de la Revolución; de hecho, muchos jóvenes artistas se beneficiaron de los espacios creados por la represión. Además, los efectos del quinquenio no se sintieron igual en todas partes; mientras que la radio local o provincial, por ejemplo, era relativamente flexible y tolerante, la televisión (bajo la conducción de Jorge Serguera, un hombre de línea dura al estilo de Pavón) era notoriamente estrecha de miras y ortodoxa [\[SA\]](#).

Este período terminó formalmente en 1976 con la creación del Ministerio de Cultura (MINCULT) dirigido por el exministro de educación Armando Hart, un antiguo dirigente del 26 de Julio. El MINCULT no solo reemplazó al CNC, sino que Hart dejó muy en claro que buscaría un mayor espacio para la expresión y que confiaba en institucionalizar de modo más coherente una infraestructura cultural que, a pesar de su apariencia, carecía de coherencia, lo que hacía que las personas y las posiciones quedaran atrincheradas en espacios de influencia específicos. Sin embargo, la nueva estrategia se consolidó lentamente debido a la resistencia de los ocupantes de niveles medios que debían sus cargos a su afiliación al pavonato. De ahí que muchos de los marginados no fueran rehabilitados, sobre todo cuando la causa del trato que se les había dispensado era su sexualidad. De hecho, la utilización del éxodo del Mariel para inducir a algunos intelectuales y artistas a marcharse de Cuba (notablemente a Arenas) indicó que seguían vigentes viejos prejuicios, así como la decisión de cerrar un capítulo embarazoso.

Pero, entretanto, había comenzado a surgir una estrategia cultural más coherente. Mientras que las declaraciones de política previas (1961, 1968 y 1971) habían sido en buena medida reflejos de actitudes preexistentes, el Congreso del Partido celebrado en 1975 fue testigo del surgimiento de una estrategia detallada sobre el papel de la cultura en las *Tesis y resoluciones* aprobadas al final. Estas contenían una serie de afirmaciones sobre el papel de la cultura en la nueva Cuba y detallaban varios aspectos específicos (uno de los más significativos era el renacer del énfasis en la nación) como la relación de la cultura con la educación y el empleo e, igualmente significativa, la necesaria mejoría de las condiciones materiales para la expresión cultural. Este último tema incluía la decisión adoptada en 1977 de reinstaurar la propiedad intelectual y el pago de derechos de autor, abolidos en 1967.

Como las perspectivas externas de la cultura cubana después del caso Padilla seguían centradas en la libertad cultural individual (Franco, 2002), muchos de esos nuevos enfoques se pasaron por alto. Una de las novedades fue la creación en 1977 del Centro de Estudios Martianos, que rescató a Martí de la relativa oscuridad del período anterior (cuando no resultaba claro cómo ubicarlo en la nueva definición socialista). Otro fue el rescate de

un elemento relativamente olvidado de las *Palabras*: el movimiento de instructores de arte y su hijo, el movimiento de aficionados. Esa había sido la ambiciosa campaña de inicios de los sesenta para acercar la práctica de las artes visuales, la música, la danza y el teatro a todos los cubanos mediante la creación de talleres en las fábricas, las escuelas y las localidades, que fue bastante ad hoc después de la expansión inicial, en parte debido a la incertidumbre acerca de la cultura y “las masas”: ¿debía la Revolución elevar su nivel cultural para permitirles apreciar “las artes” (perspectiva curiosamente compartida por *Lunes* y el PSP) o se les debía capacitar para que las practicasen? Ahora, no obstante, un nuevo impulso en pro de esa última opción creó las Casas de Cultura en todos los municipios –reflejo de prácticas del bloque socialista y del México de los cuarenta – y también, por primera vez a nivel nacional, los talleres literarios, con lo que se reconocía que la literatura no era una excepción y que, en principio, se podía enseñar a las personas a escribir.

Las declaraciones subsiguientes sobre política cultural no difirieron mucho de esa plataforma establecida en 1975: los Congresos del Partido celebrados en 1980 y 1986 confirmaron en buena medida la política existente, aunque expresaron una nueva preocupación acerca de las condiciones de los artistas, compartida por una creciente apertura de la UNEAC. De hecho, tras más de una década de relativa debilidad, la UNEAC se hizo oír, al sumarse al debate posterior a 1986 acerca de la identidad y su reevaluación, y también al participar en una “rectificación cultural” que comenzó a repensar el quinquenio, y que incluyó la acuñación del término por Fonet en 1995 (1995: 15) y la reinserción de los intelectuales y artistas afectados. La UNEAC también comenzó a ejercer su papel original de foro para las preocupaciones de escritores y artistas, expresando las quejas acerca de sus circunstancias, con lo cual se hacía eco del Congreso de 1975. En el Congreso de la UNEAC celebrado en 1988 surgió el tema más explícitamente: la asamblea escuchó una gran variedad de quejas sobre las condiciones de los artistas y los materiales a su disposición. Ello se debió en parte al dinamismo y las habilidades políticas del nuevo presidente de la organización, Abel Prieto (quien comenzó en ese momento a convertirse en un personaje clave en el mundo cultural y en el naciente aparato de las autoridades culturales), pero también era un reflejo del clima de la época.

No obstante, todo ello se vio abruptamente interrumpido por la crisis del período 1989-94, que tuvo un efecto traumático en las artes. No fue solo que el Estado ya no podía garantizar la satisfacción de las necesidades materiales de los artistas y escritores cubanos, sino que el colapso del transporte, la electricidad, el papel y otros insumos dejó a la comunidad artística sin público, espacios físicos e insumos necesarios.

Sin embargo, la crisis produjo también beneficios culturales inesperados, porque dadas la debilidad del Estado y la nueva libertad para poseer dólares, los artistas cubanos se vieron súbitamente estimulados a ganar divisas con su trabajo, en el extranjero (con grabaciones, presentaciones, ventas de arte, etc.) o en Cuba (en el creciente mercado turístico). Algunos géneros fueron capaces de responder de inmediato: las artes visuales y plásticas experimentaron un auge de ventas y exhibiciones en el extranjero y en la isla, a menudo con temas y una estética primitivistas o exóticos; la industria filmica se vio obligada a comenzar una colaboración comercial incómoda, pero lucrativa, con compañías productoras extranjeras y a tratar de satisfacer cada vez más las exigencias del mercado externo; la música popular cubana, que capitalizó su atractivo ya establecido, fue la que más prosperó. No fue solo que los miembros del prestigioso Ballet Nacional de Cuba pudieron trabajar en el extranjero, sino que la popularidad universal del fenómeno “Buena Vista Social Club” y de lo que ha pasado a denominarse salsa en términos generales permitió que músicos tradicionales y jóvenes cultivadores del rock, así como exponentes del hip-hop/reggaetón cubano, trabajaran en el extranjero y que se les sirviera una dieta de música cubana de “Buenavista” a los turistas que llegaban al país.

Todo ello llevó a un cambio de política cultural: de la preocupación de los ochenta por la democratización y los aficionados se pasó a un nuevo interés en los artistas profesionales, dado que su estatus y su importancia económica habían experimentado un realce sin precedentes. De hecho, muchos profesionales comenzaron a denigrar lo que consideraban las prácticas e ideas anticuadas de los instructores de las Casas de Cultura y la pobre calidad del trabajo de los aficionados, lo que unido a la escasez de fondos hizo que el movimiento se estancara y muchas Casas cerraran sus puertas.

Pero la crisis que había significado desastres y oportunidades para los artistas cubanos también trajo consigo un nuevo proceso en la larga trayectoria de la democratización cultural, generado en el mundo artístico por los mismos factores que militaban contra todo apoyo público de alto perfil a la producción cultural de los artistas, a saber, una tendencia hacia la “localización” de la actividad. Porque igual que todos los cubanos buscaban soluciones prácticas cotidianas a sus necesidades materiales en su localidad inmediata, los artistas y el público cubanos comenzaron a procurar soluciones culturales locales; los primeros empezaron a ensayar y difundirse localmente, y el último comenzó a participar en la cultura local.

Ello generó una reanimación de las Casas de Cultura a partir del año 2000, estimulada por la Batalla de Ideas y el propósito de desarrollar las nuevas casas comunitarias, instituciones culturales a nivel de barrio. Pero la Batalla tenía también como blanco de su acción otro asunto cultural que surgiera a la superficie como preocupación generalizada en los noventa: la aparente disminución de la práctica de la lectura, debido al impacto de internet y la televisión (un eco de preocupaciones occidentales similares) o a la disminución del número de libros al alcance de los lectores, del tiempo dedicado a leer y del fomento de la lectura. (en el capítulo 5 se desarrolla el tema con más detalle).

De hecho, incluso antes de la Batalla ya eran evidentes los cambios de política. El Programa de Cultura y Desarrollo de 1995 apuntaba los principios básicos de la política cultural, y lo más notable es que indicaba como primera prioridad la conservación, la defensa y el desarrollo del legado y la identidad culturales cubanos (un tema reiteradamente repetido), pero también subrayaba el apoyo a la actividad cultural comunitaria mediante un incremento de la participación, con el mismo énfasis en los artistas y la comunidad (Casanovas Pérez Malo, 1997). Esa estrategia había generado un conjunto de programas centrados en los temas priorizados, que se hicieron más visibles a partir del año 2000.

La estrategia, unida a las prioridades de la Batalla, pone de relieve la notable continuidad de la política cultural más general de la Revolución que, a pesar de sus altibajos en diferentes momentos, siempre ha enfatizado la participación popular, la importancia fundamental de la cultura para “la

Revolución” y la integración, y la necesidad de expandir constantemente la producción, la difusión y la recepción. En otras palabras, la Batalla se hacía eco de la Campaña de Alfabetización llevada a cabo cuarenta años antes, y el énfasis en la nación y la comunidad también se hacía eco de preocupaciones del período 1959-1961. Era también evidente que aunque podría ser posible dividir esquemáticamente las trayectorias política y cultural de la Revolución en períodos o fases definidos, no resulta fácil encontrar una equivalencia entre esas dos trayectorias aparentemente similares. Se trata, entonces, de que la cultura siguió su ruta e impulso propios, o más probablemente, que justo como esos “períodos” que se reconocen en las esferas política y económica ocultan una multitud de contradicciones y complejidades, también la “política cultural” y la práctica cultural son más complejas de lo que se aprecia a primera vista o se ajusta a las expectativas preconcebidas.

Capítulo 2.

Para entender la cultura literaria en la Revolución

Este capítulo presenta un panorama de los estudios sobre la literatura cubana a partir de 1959. En la primera sección se ofrece una revisión crítica de las maneras en que la cuestión de la literatura y la revolución en Cuba ha sido abordada hasta el momento, subrayando la valiosísima labor llevada a cabo tanto dentro como fuera de Cuba, pero también explorando las numerosas áreas donde ha reinado la incompreensión, la negligencia o la omisión. Ello constituye la base para una revisión de los modelos teóricos y las corrientes críticas que han nutrido este estudio y una explicación de su utilidad y su función. El capítulo termina señalando las herramientas conceptuales y los métodos que se han elaborado para entender la cultura literaria en la Revolución.

Muchos observadores han señalado la teleología (basada sobre la continuidad ideológica, el compromiso y el consenso) que, plantean, ha construido el liderazgo político revolucionario para facilitar la sobrevivencia del proceso y, en el campo cultural, para explicar el papel de la literatura y del escritor a lo largo de cincuenta años. Esta teleología, apuntan, depende casi siempre de una minimización de las crisis, las rupturas y los conflictos, si no de una ceguera en lo que toca al disenso y la disidencia. Sin embargo, en respuesta a esta versión de la historia, a lo largo del período se ha construido una serie de narrativas alternativas que son análogamente exclusivas, universalizadoras u omisas en su comprensión de la cultura cubana a lo largo de medio siglo, y que podemos dividir en dos tendencias generales: en primer lugar, las que se centran casi exclusivamente en momentos de crisis y conflicto extremos; y en segundo término, las narrativas que se concentran casi únicamente en el Estado como un ente todopoderoso, monolítico y en buena medida inmutable. A ambos enfoques los subtiende una perspectiva que busca evidencias del sometimiento del arte (y del artista individual autónomo) a los dictados de la política y la ideología socialistas.

Añádase que un conjunto de factores externos, que incluyen los límites de la tecnología (con unas estructuras de publicación cubanas siempre obligadas a priorizar a los lectores internos por encima de los internacionales), el acceso limitado a nuevas tecnologías, la mentalidad de plaza sitiada y la insistencia –que quizás hace de la necesidad virtud— en seguir modelos endógenos, todo ello en un marco de inestabilidad económica cuando no de crisis económica extrema, han contribuido a que los estudios sobre la literatura cubana publicados en el país, realizados por intelectuales y académicos residentes en Cuba, rara vez hayan rebasado las costas de la isla en número suficiente para tener un impacto en los debates y las tendencias internacionales de la crítica y la teoría literarias. Pero dada la red de instituciones académicas y culturales existentes en la isla (periódicos y revistas académicos y culturales, compilaciones y monografías), la realidad de que muchos individuos se dedican simultáneamente al periodismo cultural, los estudios académicos y la escritura creativa, y más recientemente los espacios textuales digitales asociados a periódicos e instituciones culturales, es lógico que se haya desarrollado en Cuba una vibrante cultura de crítica y teoría literarias.

No obstante, a no ser por un puñado de cultivadores de la teoría de la cultura (p. ej., Ortiz, Fernández Retamar) y un reducido número de estudiosos de la literatura y la cultura residentes en la isla (notablemente Luisa Campuzano, Nara Araújo y Fonet), todos los cuales han sido publicados en el exterior en español o en traducciones al inglés, la comprensión del estado de las letras cubanas de los observadores externos rara vez se ve influenciada por estas figuras, y muchos estudiosos no cubanos prefieren emplear marcos teóricos y conceptuales elaborados fuera de Cuba para entender la producción cultural de la isla.

La relación de obras académicas sobre la literatura y la Revolución publicadas fuera de Cuba es, sin embargo, larga y exhaustiva; de ahí que les prestemos más atención aquí a las publicadas en fecha reciente. Lógicamente, los diferentes enfoques por lo general siguen el impulso y la dirección de los movimientos críticos más generales. La primera fase de los análisis tendía a concentrarse en el auge generado por la Revolución, sobre todo mediante antologías comentadas (Cohen, 1970), o un examen bastante imparcial de tendencias y patrones (Miranda, 1971) o géneros literarios

(Menton, 1964 y 1975). Pero tras el primer éxodo de escritores conocidos y, sobre todo, después del caso Padilla, el enfoque predominante pasó a ser el análisis de las tensiones entre el Estado socialista (y no “la Revolución”) y el escritor individual, con una especial atención a los autores que habían experimentado problemas u optado por marcharse del país (Coulthard, 1967 y 1975; Del Duca, 1972; Franco, 1970; Ortega, 1973). Incluso los estudiosos más sutiles de la nueva literatura tendían a asumir una dicotomía inevitable entre ambos (Casal, 1971; González Echevarría, 1985).

A partir de 1961, este enfoque general – reforzado por teorías de resistencia cultural surgidas en los estudios culturales latinoamericanos (Franco, 2002) – predominó en el tratamiento general del tópico. Además, y lógicamente, dado el desplazamiento de los estudios literarios a los culturales y la prominencia de una concepción de identidades diaspóricas cubanas a partir de 1990, se comenzó a prestar una atención priorizada a cuestiones relativas a la identidad (de género, raza y sexualidad) que son más estrechas que la noción de identidad nacional en la literatura cubana, y que asumió de manera similar la existencia de una tensión inherente entre un individuo o grupo minoritario, por un lado, y un Estado monolítico, por el otro (Bejel, 2001).

A partir de los noventa, y bajo la influencia de métodos críticos y analíticos ya establecidos en los estudios culturales, los estudiosos han intentado explorar la participación de autores y textos en sus momentos social, político e histórico. El tan necesario estudio de Catherine Davies sobre la escritura hecha por mujeres en la Revolución (Davies, 1997) realizó una importante contribución a la visibilización de una zona de las letras cubanas que durante treinta años no había sido reconocida ni dentro ni fuera de la isla. De modo similar, los estudios posteriores al año 2000 se han centrado en la manera en que los autores y los textos individuales han respondido a los discursos social y político más generales, a saber, el hombre nuevo (Serra, 2007), el tema del dinero en la literatura del Período Especial (Whitfield, 2008) y la representación de los chinos en Cuba (López Calvo, 2008).

Por último, el concepto de nación e identidad en la literatura se ha ampliado para incluir la diáspora, como resultado de las emigraciones de los noventa

y también como parte de un interés más general de los estudiosos en las diásporas, la migración y los desplazamientos transnacionales. El volumen editado en 2009 por Ariana Hernández- Reguant examinaba cómo la fuerza de las perspectivas diaspóricas, tanto políticas como culturales, había convertido en los noventa la noción de cubanidad en la de “multicubanidad”. Pero aunque señalaba que la adopción de un “discurso desterritorializado” era solo una respuesta pragmática a la crisis económica, su ensayo, y muchos de los otros incluidos en el volumen, quizás magnificaban la importancia de la diáspora y el transnacionalismo en los noventa, al pasar por alto, como lo hacían, el peso que tiene en muchos sectores la continuidad de un discurso de soberanía nacional y optar por centrar su atención casi exclusivamente en las prácticas que expresan visiones específicas de la identidad. La autora señalaba: “En la isla, ser cubano ya no significaba, necesariamente, ser revolucionario, en el sentido de estar comprometido con un proyecto político nacionalista. Significaba, más que nunca, ser cosmopolita” (Hernández-Reguant, 2009a: 10). Además, aunque el conjunto del volumen constituía un examen original, agudo y detallado de la cultura y la ideología en el Período Especial, lo subtendía una lectura del aparato cultural cubano como monolítico, estático y en lo esencial inmutable.

A lo largo de las décadas, y en el seno de las corrientes más generales antes señaladas, los estudiosos han solido optar por prestarle atención a una de tres zonas de la literatura cubana. En primer lugar, la gran mayoría ha preferido estudiar a escritores individuales seleccionados, fundamentalmente los “grandes”, como Carpentier o Guillén (cuya producción literaria a menudo desacoplan de la Revolución) o, alternativamente, a los escritores “problemáticos” como Lezama, Cabrera Infante, Arenas o Piñera, y en este caso establecen un vínculo claro entre los escritores y su medio, a menudo considerado represivo o intolerante. En este sentido, se desarrolló la premisa de que dado que Cuba después de 1959 perdía o silenciaba a su mejor talento literario, quienes permanecían en la isla no tenían más remedio que ceder calidad artística a cambio de credibilidad política, y, por tanto, convertirse en artistas mediocres. En fecha tan reciente como 2002, Roberto González Echevarría planteaba en una compilación de artículos sobre literatura de la que fuera editor que el canon de la literatura cubana había experimentado una súbita decadencia

después de 1959 (González Echevarría, 2004: 28), y que no había producido escritores comparables en calidad artística a Lezama, Guillén, Carpentier, Cabrera Infante, Ortiz o Gastón Baquero; y señalaba, en términos nada ambiguos: “Burócratas y comisarios con abultadas obras sobran: la historia los absorberá” (2004: 29). González Echeverría no era de ningún modo el único que evaluaba tan categóricamente el canon cubano y le asignaba automáticamente una influencia soviética a la vida política, y, por ende, cultural de Cuba; de hecho, la cuestión de los modelos internos y externos de la literatura y el escritor, y su respectiva calidad, prestigio o valor, constituirá un elemento central de los análisis teóricos de este libro.

En segundo lugar, se les ha prestado una atención sustancial a géneros seleccionados, como la prosa de ficción (Menton, 1964 y 1975), la ficción detectivesca (Wilkinson, 2006), la poesía (James, 1996) y el testimonio (Kumaraswami, 2006). Tercero, se han publicado ocasionales compilaciones de entrevistas a escritores individuales (Bejel, 1991; Bernard y Pola, 1985; Kirk y Padura Fuentes, 2001). Sea como fuere, lo que ha caracterizado, pero también ayudado a configurar la trayectoria de este abordaje general ha sido una concepción cambiante del “canon”, pero, estimamos nosotros, siempre bastante estrecha y discutida.

Este canon cambiante de escritores y textos, sujeto durante cuarenta años a una diversidad de fuerzas literarias y extraliterarias, se ha visto más visiblemente influenciado a partir de 1990 por fenómenos socioeconómicos y culturales específicos del Período Especial, lo que ha llevado a privilegiar (mediante las traducciones y la comercialización internacional) a un puñado de escritores cubanos y, adicionalmente, a hacer un énfasis abrumador en la internacionalización de la literatura producida por grupos identitarios específicos, como las mujeres. De hecho, parece existir una premisa no expresa de que las nociones posmodernas de identidad son la única explicación viable de la subjetividad. Hernández-Reguant, por ejemplo, llamó la atención sobre el interés natural, aunque tardío, a “la posibilidad de puntos de vista homosexuales, negros, feministas y diaspóricos” anunciado por obras críticas como la de Margarita Mateo Palmer (Hernández-Reguant, 2009b: 12). Si bien este tipo de interés no debe minimizarse, y es cierto que resulta necesario alcanzar una comprensión más matizada de la realidad cubana contemporánea, centrar el análisis en nociones de identidad

occidentales sin reconocer que existen otros marcos de análisis reproduce expectativas dominantes sin cuestionar antes su relevancia y validez. Aunque el cuadro es mucho más complejo que el de un simple deseo existente fuera de Cuba de narrativas ahora familiares de crisis individual y colectiva y distopía, o de textos que cumplan las fórmulas esperables del “realismo sucio”, el fracaso del proyecto revolucionario o las identidades fracturadas y múltiples, resulta difícil ignorar los efectos distorsionantes de la actividad comercial en el canon cambiante de la literatura cubana y en nuestra comprensión de la cambiante posición del escritor a partir de 1990.

El resultado de estas tendencias dinámicas en el análisis literario y cultural ha sido que, a lo largo de más de cincuenta años, la mayoría de los estudiosos fuera de Cuba han centrado su atención, con pocas excepciones, en escritores específicos y sus obras, siguiendo un método establecido en los estudios literarios, y ahora los culturales, que satisface una serie de expectativas acerca de la literatura y el escritor. El muy necesario análisis textual detallado de obras literarias de escritores específicos, por ejemplo, a menudo ha estado nutrido, además, por un interés en los escritores que están o han estado explícitamente en conflicto con el Estado cubano como disidentes aún en la isla o como autoexiliados políticos o emigrados a lo largo del período revolucionario. De hecho, las sucesivas oleadas de emigración procedentes de la isla le han brindado un rico material textual al análisis literario de la obra de escritores emigrados como Cabrera Infante, Arenas, Padilla y, más recientemente, Zoe Valdés. En cada uno de esos casos, la cuestión dominante para el análisis se ha centrado, casi inevitablemente, en los ataques a la libertad cultural por parte del Estado socialista. Como señalara Fornet en su intervención durante los muy publicitados Encuentros del año 2007:

A veces, hablando ante públicos extranjeros sobre nuestro movimiento literario, encuentro personas – hombres por lo general – que insisten en preguntarme únicamente sobre hechos ocurridos hace treinta o cuarenta años, como si después del “caso Padilla” o la salida de Arenas por Mariel no hubiera ocurrido nada en nuestro medio. A ese tipo de curiosos los llamo Filósofos del tiempo detenido o Egiptólogos de la Revolución cubana (La política cultural, 2008: 46).

En segundo lugar, el éxito comercial (a veces limitado) obtenido fuera de Cuba por esos escritores, y la resultante atención de los estudiosos, lógicamente se le ha concedido a un puñado de escritores de “bestsellers” o comercialmente visibles que viven en la isla (como Padura Fuentes o Mirta Yáñez), cuyos textos se encuentran fácilmente porque han sido publicados en el extranjero. En tercer lugar, la atención crítica internacional ha tenido a su disposición porciones de la obra de escritores individuales gracias a antologías publicadas fuera de la isla organizadas por grupos identitarios y temas preferidos, y por cierta participación en las redes internacionales de premios, que fue una característica de los noventa.

¿Cómo explicar, entonces, estas tendencias críticas que han sido tan influyentes en la conformación de visiones externas de la literatura cubana? Quizás la explicación más obvia para estas decisiones analíticas y canónicas se pueda encontrar simplemente en la prominencia, el reconocimiento y el espacio textual desproporcionados concedidos a escritores que viven fuera de Cuba, en comparación con los que viven, escriben y publican fundamentalmente en la isla. Aunque el intento de trascender las fronteras nacionales, de “desterritorializar” a Cuba y, por ende, de cerrar las fisuras culturales entre la isla y la diáspora fuera enteramente digno de encomio, esa tendencia volvió a oscurecer desbalances en el acceso y la visibilidad, lo que resultaba menos deseable. Mientras que los estudiosos ubicados fuera de Cuba se centraban cada vez más en liberar la producción literaria cubana de su anclaje territorial y sus límites temporales (antes y después de 1959) a fin de elaborar una concepción más amplia de la nación y la historia, rechazando, por ende, la validez de los cánones literarios revolucionarios, al hacerlo no solo reproducían y respaldaban los desbalances estructurales implícitos en los sistemas y mecanismos de la producción literaria en el Primer y el Tercer Mundos, sino que también asumían que la política y la práctica culturales cubanas habían sido rígidas en su reproducción de la soberanía nacional mediante la cultura. Hablar de métodos críticos que cuestionaran y rechazaran una llamada narrativa revolucionaria de “dentro” y “afuera” [sic] (Birkenmaier y González Echevarría, 2004: 16) era contar solo un lado de la historia, y, además, una historia bastante convencional.

Pero no son solo los deseos conceptuales y los debates metodológicos los que han contribuido a la existencia de esos desbalances. Un desafío

importante para quienes estudian Cuba es, simplemente, el acceso básico a fuentes con materiales y perspectivas publicadas exclusivamente en la isla. En fecha más reciente (como demuestran las entrevistas realizadas para este libro) la influencia de las nuevas tecnologías y la apertura de los productos culturales cubanos a nuevos mercados han paliado un tanto esta dificultad, y cierto número de escritores residentes en Cuba negocian regularmente la relación entre lo nacional y lo posnacional o transnacional para llegar a públicos más amplios. No obstante, este desbalance histórico en lo que respecta a la visibilidad, y las ideas que ha generado sobre la literatura, la política y el escritor en Cuba han estado sujetos a otras influencias: una de las más básicas y significativas ha sido la inevitable importancia que se les ha concedido a las memorias de los emigrados como una fuente de información confiable acerca de la vida literaria y cultural en la Revolución.

En primer término, la cuestión de la confiabilidad de las memorias es ambigua, debido al desbalance entre la producción y la difusión de este tipo de autonarrativas dentro y fuera de la isla. Los escritores residentes en Cuba no se dedican mucho a las autonarrativas, excepto en breves entrevistas con la prensa, como parte de compilaciones de ensayos o, más recientemente, en debates culturales públicos (como el ciclo de conferencias sobre el quinquenio gris realizado en 2007). Hay, por supuesto, algunas excepciones. Una de las más interesantes es la del fallecido Lisandro Otero. Sus memorias, publicadas en La Habana en 1997 con el título *Llover sobre mojado: una reflexión personal sobre la historia* (Otero, 1997) y posteriormente en México, en 1999, en una versión revisada, con el de *Llover sobre mojado: Memorias de un intelectual cubano, 1957-1997* (Otero, 1999a), que salió también en España con el título cubano original (Otero 1999b), apuntaban a los desafíos y riesgos políticos de las autonarrativas cubanas, en términos de la necesidad de crear narrativas duales para los lectores internos y externos, y la inevitable selectividad que acompañaba a este modo dual de autorrepresentación. No obstante, por lo general, la construcción de narrativas sobre las vidas de escritores individuales suele ser la tarea de colegas y amigos, usualmente como parte de compilaciones o ediciones conmemorativas destinadas a reconocer a un individuo prominente a quien, por ejemplo, se le ha concedido el Premio Nacional de Literatura anual.

¿Por qué, entonces, no se escriben memorias en la isla? En Cuba hay muchas presiones que militan contra el deseo de escribir el pasado propio como una narrativa coherente. En primer lugar, si bien existe un gran interés del público en las memorias de participantes destacados en eventos clave del período (especialmente ahora cuando se reevalúan abiertamente algunas etapas difíciles), no parece haber mucho interés en leer sobre el pasado de un escritor. En segundo término, por tanto, no es probable que exista mucho interés en publicar ese tipo de libros, lo que en parte es un reflejo del canon y de las fuerzas del mercado, pero también de un etos más general que inclina a centrarse en el cuadro colectivo y las vidas ordinarias mediante la escritura testimonial y no en el cuadro individual y en lo que es, esencialmente, un grupo minoritario e incluso de elite. La rememoración de las épocas controvertidas tiende a producirse en Cuba mediante procesos colectivos de recordación (como los Encuentros de 2007), menos encaminados a recordar detalles y hacer recuentos que a reinterpretar, difundir, reintegrar o rehabilitar. Por último, los escritores residentes en Cuba sencillamente no comparten la necesidad de los escritores emigrados o exiliados de defenderse o explicarse.

Por el contrario, las memorias escritas por escritores emigrados y exiliados abundan y comparten determinadas características que es posible plantear que son comunes a muchos modos tradicionales de autoescritura. Primero, tienden inevitablemente a hacer gala de una memoria selectiva, de la que se elimina todo compromiso con el sistema cubano y toda referencia a las oportunidades traídas por la Revolución, y se centran inevitablemente en los problemas, restricciones y presiones, esto es, todo lo que supuestamente los hizo salir del país. Como en todas las modalidades tradicionales de autoescritura, desde la autobiografía clásica hasta la contemporánea autobiografía de celebridades, comparten una tendencia inevitable a la racionalización post hoc, a reordenarse desde el momento presente de la escritura. Segundo, tienden a justificar sus subjetividades y sus vidas mediante un diálogo elaborado que combina su conciencia de que existe un público meta amplio y las expectativas de las comunidades literarias y políticas occidentales a las que ahora pertenecen. Suelen incluir la mano represiva de Fidel Castro en persona en las narrativas históricas que construyen, incluso en sus casos individuales. Por último, por definición, y siguiendo el patrón de los prófugos políticos, los escritores tienden a

asignarse una importancia (en Cuba, en el mundo artístico, etc.) que no necesariamente tenían en la realidad; en algunos casos, los escritores emigraron precisamente porque no ocupaban un lugar central en los procesos de toma de decisiones, o se marcharon de niños o jóvenes, o sencillamente por razones en buena medida económicas.

Las memorias de los exiliados potencian estas motivaciones y objetivos: inducidas como lo están por una mezcla de necesidades y deseos – expurgar pecados del pasado o explicar su abandono de la patria, superar memorias traumáticas y pérdidas personales – son especialmente favorecidas por las editoriales estadounidenses y españolas, donde satisfacen una fuerte demanda cultural de narrativas fáciles de leer que refuercen los horrores del gulag caribeño, las realidades de las restricciones estalinistas y el inevitable conflicto entre el escritor visionario y la incomprensiva, o sencillamente represiva, burocracia estatal. Ello significa, curiosamente, que muchas memorias de emigrados son tan políticas como alegan que lo es escribir en la isla, aunque los estudiosos de la cultura que siguen esos paradigmas solo suelen reconocer la politización en su versión isleña, y la represión estatal se convierte para ellos en un útil atajo para evaluar y en última instancia identificar la calidad literaria (o su ausencia) en la Cuba revolucionaria: véase si no la irónica descripción que hace González Echevarría de la escena literaria cubana: “el hostigamiento es el premio literario más sincero en Cuba, el verdadero juicio de valor de los mediocres que ven sus prebendas y privilegios amenazados” (González Echevarría, 2004: 23).

En buena medida, entonces, las expectativas de muchos estudiosos han sido construidas – y reproducidas en la práctica crítica – por una prolongada exposición a dichos cánones, modalidades narrativas y juicios a priori que, junto a las dificultades para acceder a textos publicados en Cuba, tanto literarios como académicos, ha dado pie a la fácil inserción de las figuras y los textos literarios cubanos en modelos tomados, quizás de manera simplista en ocasiones, de la experiencia soviética (que es también mucho más compleja de lo que a veces se asume). Lo que todos estos enfoques han excluido, por tanto, es un número de factores o dimensiones críticos que nos permiten acceder a un criterio más comprehensivo y, por ende, realizar una interpretación más diversa y matizada de la evolución y el estado contemporáneo de la vida literaria cubana. Excluida, por ejemplo, está la

ampliación de la noción del “canon” para que incluya a los escritores que son menos conocidos porque no se ajustan a los patrones antes indicados; o sea, son excluidos porque

- i. sencillamente no se publican o estudian fuera de Cuba, en versiones en español o traducciones;
- ii. no han publicado memorias u otras autonarrativas que contribuyen inevitablemente a la visibilidad y el prestigio del autor, según los modelos occidentales de construcción del canon;
- iii. su autoridad literaria o capital cultural – en forma de textos y reconocimiento público – existe predominantemente en Cuba y no en los centros de formación del canon internacional.

Aunque algunos estudiosos agudos como Hernández-Reguant han llamado la atención hacia la cada vez más compleja y a menudo competitiva red de relaciones nacionales e internacionales procurada por los artistas e intelectuales cubanos en los noventa, su perspectiva sigue siendo bastante parcializada, al subrayar, como hace, que el capital nacional (revolucionario) de los intelectuales cubanos ha sido reconocido y apreciado en el extranjero, pero no mencionar que ese capital simbólico también ha sido vilipendiado fuera de Cuba y que el movimiento entre los capitales nacional e internacional ha sido inexorablemente desigual: “Los intelectuales cubanos – como los artistas visuales antes – tuvieron que negociar su entrada en diversos círculos intelectuales a la vez que aceptaban la ideología y la jerarquía revolucionarias, porque era precisamente su estatus oficial en la isla lo que los dotaba de un capital cultural en el extranjero” (Hernández-Reguant, 2009b: 6).

Aunque esas desigualdades y las premisas que las han subterido y, a la vez, han sido regeneradas por ellas, han sido durante varias décadas el tema de los académicos dedicados a los estudios poscoloniales y de subalternidad, solo en fecha reciente han comenzado a ser exploradas en lo que toca a la literatura. Si bien la obra pionera de Pascale Casanova, *The World Republic of Letters*, publicada en su versión en inglés en 2004, aborda solo brevemente el contexto latinoamericano, develó muchos de los mecanismos y las estrategias mediante los cuales logran su entrada al mundo autónomo de la literatura las naciones periféricas y sus literaturas,

con lo que, con el tiempo, se construye una geografía literaria global que oscurece las desigualdades del comercio y la competencia entre las naciones. Gracias a las intervenciones de intermediarios cosmopolitas y políglotas (Casanova, 2004: 21), que están ellos mismos “ingenuamente comprometidos con una concepción pura, deshistorizada, desnacionalizada y despolitizada de la literatura” (Casanova, 2004: 23), se le confiere reconocimiento literario –condición literaria— a escritores individuales y, por extensión, a sus naciones. Mediante procesos de repetición y enseñanza, a esas literaturas nacionales o a esos textos que satisfacen los requerimientos de los centros sobre la condición literaria – pura y autónoma – se les concede acceso al sistema literario global y se les integra en él. El canon resultante solo refleja la formulación que hacen los centros de la literatura como “un reino de creación pura, el mejor de los mundos posibles, donde reina la universalidad mediante la libertad y la igualdad” (Casanova, 2004: 12), pero se trata de una realidad posibilitada por una compleja red de mecanismos destinados a conferir estatus literario. Si bien la comprensión de los mecanismos que “hacen” literatura fuera de Cuba sería una importante contribución a la impugnación de los paradigmas externos dominantes relativos a la literatura y el escritor en Cuba, de lo que nos ocuparemos aquí es de explorar cómo nace la literatura en la isla.

Otra dimensión clave bastante excluida del corpus de obras sobre la literatura cubana en la Revolución es el conocimiento de los mecanismos mediante los cuales se produce la literatura en Cuba. Los estudios pioneros de Pamela Smorkaloff sobre el mundo editorial cubano (1987, 1997) hicieron una valiosísima contribución a la comprensión de esos procesos; no obstante, dado su interés fundamental por las instituciones y los datos cuantitativos, esos estudios inevitablemente dejaron a un lado la cuestión de los escritores como un todo. Si bien el mito del genio individual (y, paradójicamente, universal) está muy extendido, también existe una tradición de abordaje de la literatura centrado en el contexto. La seminal sociología de la literatura de Robert Escarpit, publicada originalmente en los cincuenta, reconocía que todo intento por develar los mecanismos mediante los cuales el texto escrito se convierte en literatura es, a la vez, indispensable y polémico, al plantearle un desafío, según los autores de la Introducción, al “marco de referencia clásico del hombre y su obra” (Escarpit, 1971: 6). Como se podrá apreciar en capítulos subsiguientes, la

autonomía de la obra literaria, la pureza y la originalidad singular del artista, la jerarquía que valora el mérito estético por encima de otros tipos de mérito (y el discurso literario por encima de otros discursos socioculturales) son todas construcciones que reproducen el tema clave de la individualidad en la producción literaria, en Cuba o en cualquier otro lugar, y que se resiste a los intentos de develar los procesos, las estructuras y los mecanismos que subtienden las prácticas culturales que componen la producción literaria. La temprana defensa realizada por Escarpit de esta necesaria sociología de la literatura ha evolucionado en muchas direcciones en las décadas más recientes.

La disciplina que estudia la historia del libro, en particular, ha realizado enormes contribuciones a nuestra comprensión de cómo nace la literatura, cómo se establecen los valores asociados a ella mediante las interacciones de un conjunto de elementos ideológicos, prácticos, sociales y económicos. John Brewer ubicó los orígenes del valor literario individual en el siglo XVIII, cuando, como resultado del naciente debate entre el dinero y el arte —nuevas concepciones sobre la propiedad intelectual (la etapa temprana de la mercantilización de la literatura) versus concepciones liberales del arte (el arte como capacidad de distraer y educar)— el texto literario comenzó a asociarse con el autor individual. La originalidad y la novedad como indicadores del verdadero autor “subrayaban la especial relación que el escritor sostenía con su texto. Si una obra era original, también era singular, la consecuencia distintiva de la imaginación de un escritor” (Brewer, 2002: 246).

Siguiendo a Escarpit y a otros, entonces, resulta posible elaborar un acercamiento que “no corra el riesgo de destruir la validez interna de las obras de arte al distorsionarlas, a saber, el estudio de todo el medio en el que se produce la creación, la distribución y el consumo literarios” (Escarpit, 1971: 7). Dicho acercamiento — que reconoce el contexto extratextual de la producción literaria, pero no asume que todos los textos están estrictamente determinados por él — requeriría examinar un conjunto de factores: primero, todos los procesos que componen el “circuito” literario, lo que Robert Darnton describe como “el circuito de comunicaciones que va del autor al editor (si el librero no asume ese rol), el impresor, el transportista, el librero y el lector” (Darnton, 2002: 11);

segundo, todas las instituciones responsables de hacer fluir ese circuito, esto es, las instituciones que facilitan la escritura, la edición, la promoción y la lectura de literatura; tercero, todas las presiones que operan: sociales, económicas, éticas, y no solo políticas.

Por último, y este es quizás el elemento más complejo, este acercamiento nos exigiría examinar el libro como objeto, pero también como actividad o evento posibilitado por cada acto de lectura, en el viaje del autor al lector. Como expresara D. F. McKenzie: “El libro como objeto físico fabricado por artesanos – como todos sabemos – de hecho vive con los juicios humanos de sus hacedores. Ni siquiera está “terminado” hasta que es leído. Y como es leído re-creativamente de diferentes maneras por personas diferentes y en momentos diferentes, su supuesta objetividad, su simple condición de objeto físico es, en realidad, una ilusión” (McKenzie, 2002: 190).

Estas dimensiones implican necesariamente subrayar el contexto más general en el que funciona la actividad literaria. Si bien lo que asumen muchos de los estudios relacionados antes es que el contexto más amplio consiste en una concepción específica de “el Estado”, para la mayoría de los escritores la experiencia real de la Revolución no es solo “el Estado”, sino también la aparición de nuevas oportunidades, el impacto del cambio social (ambas cosas, por supuesto, suponen a la vez promoción y regulación) y experiencias como la de la Campaña de Alfabetización de 1961 y posteriores programas de lectura y educación. De hecho, una de las zonas más omisas en el abordaje de la literatura y la Revolución es la relacionada, precisamente, con las implicaciones para la actividad literaria de la Campaña de Alfabetización, aunque es obvio en las *Palabras a los intelectuales* de Castro, pronunciadas cuando la campaña –que se realizó en un año— se encontraba en pleno desarrollo, que ambas cosas estaban obviamente relacionadas en la teoría y la práctica, y, por tanto, lo estarían en la adopción de una política cultural. Esa temprana articulación de política y lógica – el hecho de que se construía rápidamente una masa de lectores – sugiere que la Campaña debe haber sido fundamental para la futura actividad de la literatura, fuera en términos de expectativas de los escritores, fuera en los de actitudes de las autoridades, capacidades y actitudes de los lectores, políticas editoriales, etc.

Además, muchas de las interpretaciones convencionales señaladas antes no solo han tenido como base los cánones de facto surgidos de los desbalances en la consagración y la mercantilización entre centro y periferia, sino que, además, han preferido evaluar la literatura cubana a partir de paradigmas externos tanto del arte como de la política, lo que ha oscurecido o ignorado la singularidad de la experiencia cubana. Incluso los más agudos de los estudiosos recientes han tendido a seguir modelos de resistencia que pueden resultar aplicables a ciertos elementos del contexto cubano, pero que no son, de ninguna manera, universalmente ciertos. Asumen así una oposición ingénita entre el Estado y el ciudadano, entre lo colectivo y lo individual, que no siempre resulta adecuada. Al aplicar esos paradigmas – como las concepciones de la “mente cautiva”, la resistencia cultural ante la represión política, la globalización, las características transnacionales comunes – a menudo pasan por alto lo que es obvio en Cuba, a saber, que la trayectoria, las raíces, el nacionalismo y la sobrevivencia de la Revolución y la participación en ella, apuntan todos a la singularidad de la actividad literaria en la isla.

Aquí nos topamos con algo curioso: si bien la ciencia política, los estudios sociales y la historia aceptan ahora a menudo la idea del “excepcionalismo” cubano (Hoffmann y Whitehead, 2007), los acercamientos de los estudios culturales a la Cuba revolucionaria han tendido a no compartir esa opinión y han preferido, por el contrario, aplicar modelos de expresión cultural y de organización individual y colectiva que enfatizan el peso y el impacto del Estado como el principal actor en la regulación de la actividad literaria mediante recompensas y castigos. De ahí que la actividad cultural en general, y la literaria en particular, sea un campo al que se considera en grave peligro de una intervención no democrática, si no represiva, del Estado. Y si bien los estudiosos externos han expuesto con entusiasmo los basamentos ideológicos de la literatura en el sistema socialista, la contraparte natural de este modelo – los textos literarios como mercancía en el capitalismo – aparecen mágicamente libres de ideología. De modo similar, aunque con el útil empleo de la obra de Stuart Hall, Pierre Bourdieu y otros dedicada al examen de la producción cultural como una actividad social capaz de generar una agencia individual y grupal (en especial cuando se aplica al complejo terreno surgido en el Período Especial), muchos observadores externos han sido incapaces de reconocer la agencia y la

autonomía individuales y grupales a menos que estén asociadas con los negocios y el comercio. Hernández-Reguant, por ejemplo, afirma que el volumen que editara sobre Cuba en el Período Especial “seguiría el rastro de la agencia de diversos actores sociales enfrentados tanto a las restricciones de la burocracia socialista como a las posibilidades abiertas por las nuevas partes comerciales interesadas y los destinatarios extranjeros” (Hernández-Reguant, 2009b: 13).

Por nuestra parte, sin embargo, sostenemos que si bien la interacción de conceptos externos – de la literatura, el escritor, el Estado – puede salvaguardar, para bien, contra los riesgos de ver la vida literaria cubana en la Revolución como un experimento sociocultural utópico autosuficiente, esas no deben ser las únicas interpretaciones que circulen. Por tanto, resulta importante develar y evaluar las diversas funciones de la literatura en el contexto cubano mismo, una exploración que pronto revela que la literatura en la Revolución es una práctica estética, pero también con niveles de funcionamiento e interpretación ideológico, político, social, económico y simbólico, y que funciona en los niveles individual y colectivo o social. De ahí que lo que a menudo se pasa por alto en las valoraciones externas es una visión más compleja de las relaciones entre lo individual y lo colectivo en el medio revolucionario cubano, donde el individuo no goza de una completa agencia ni se ve sometido a una completa sumisión a fuerzas institucionales o ideológicas, sino que participa en una negociación dinámica con lo colectivo. En este sentido, vale la pena recordar el contexto y los discursos más generales en que hay que ubicar esta relación individuo/colectivo, a saber, los procesos de construcción de la nación –que es en un nivel lo que ha sido la Revolución (Kapcia, 2000)— y las dicotomías y tensiones poscoloniales relativas a la adopción de modelos endógenos o exógenos. En otras palabras, incorporando todas las observaciones acerca de omisiones, nociones asumidas y desbalances antes mencionadas, este libro aboga por el estudio de la actividad literaria como cultura literaria, término que engloba el contexto más general de las políticas, las prácticas y los discursos sobre la literatura, recorre todo el período revolucionario, incluye tanto lo nacional como lo internacional – identificando elementos de coherencia, continuidad y contradicción a lo largo de cincuenta años de revolución – y explora el vasto conjunto y la complejidad de todos los mecanismos que han configurado la actividad literaria a partir de 1959.

Nuestra definición de “cultura literaria” se nutre, por tanto, de una amplia variedad de enfoques de los estudios culturales. En primer lugar, adopta una perspectiva que la considera no solo el producto de la práctica artística individual o de elites (Eagleton, 2000; Williams, 1981) o de la economía de la cultura (Du Gay y Pryke, 2002), sino también una práctica sociocultural cotidiana (De Certeau, 1984). Además, esa definición incorpora también el reciente interés en los estudios de política cultural (Bennett, 2008; Lewis y Miller, 2003) así como las corrientes de los estudios culturales contemporáneos que examinan las culturas de masas y populares (Du Gay, 1997; Hall, 1997).

En particular, la formulación de Paul Du Gay del concepto de “circuito de la cultura”, aunque tiene como base en buena medida los mecanismos orientados a la ganancia en un contexto capitalista, puede ayudar a elaborar un marco teórico inicial para el caso cubano. Su circuito incluye seis aspectos: producción, regulación, consumo, identidad, valores y representación. No obstante, como dos de esos elementos –identidad y valores – son casi imposibles de medir y ya cuentan con una literatura establecida que se centra en ellos (notablemente en los estudios de la ideología), el primer paso consiste en centrarse en los elementos que pueden verse ya, naturalmente y sin torcer definiciones o imponer ideas a priori, como procesos.

Dada la relevancia del modelo del circuito, ahora común en los estudios culturales, un segundo paso consiste en preguntarse cómo medir esos procesos culturales que forman parte integral de la actividad literaria; en otras palabras, ¿cómo evaluar los juicios realizados para llevar un texto del autor hasta el lector? Volviendo a McKenzie, el libro no es un objeto inerte, sino que “todos y cada uno participaron en un acto creativo, una decisión expresiva, en el seno de un contexto históricamente definible, al servicio de las intenciones de un autor, el bolsillo de un librero o la tácita comprensión del ‘texto’ por parte del lector” (McKenzie, 2002: 190). En términos del trabajo teórico que ha intentado dar cuenta de dónde y cómo se evalúa la actividad cultural (y quién lo hace), la obra de Bourdieu ha sido especialmente valiosa, tanto teórica como metodológicamente (Bourdieu, 1984, 1986, 1990). La contribución de Bourdieu a las humanidades y las ciencias sociales, y a una comprensión socializada de la cultura, es

demasiado vasta y exhaustiva para explorarla aquí en detalle. De ahí que lo que sigue es un breve resumen de la relevancia de su *oeuvre* para nuestro objeto de estudio.

Dada la visión convencional de la literatura como un campo de actividad sagrado o “encantado”, poseedor de una esencia inefable e indefinible, que tiene como base nociones de singularidad, originalidad y autonomía del escritor y su obra, la contribución central de Bourdieu ha sido la de revelar los mecanismos y las estrategias mediante los cuales el colectivo – sea la sociedad en general, sea una clase social, un grupo social dominante o un subgrupo más reducido – produce y reproduce las condiciones de su existencia; en otras palabras, explorar la práctica artística como una construcción social que emplea mecanismos de clasificación a fin de conceder aceptación, estatus, prestigio (o “distinción”, en palabras de Bourdieu). En especial su obra sobre el *habitus* o la relación internalizada con estructuras objetivas que le permiten al individuo o al grupo “arreglárselas” de manera práctica en el mundo social, ha sido de gran utilidad para explicar cómo interactúan productivamente (aunque, para Bourdieu, a menudo movidos por sus propios intereses) los individuos y los grupos sociales con el contexto más amplio en el que funcionan. En particular para el caso cubano, permite un enfoque más matizado – y realista – que no privilegia ni lo individual ni lo colectivo, ni el libre albedrío individual ni la coerción por parte de lo colectivo. Dadas las evaluaciones externas con frecuencia simplistas de los escritores y actores culturales cubanos que permanecen dentro del sistema – a los que considera cooptados, coaccionados, fruto de la ingeniería social o simplemente oportunistas – brinda una manera de entender cómo han coexistido el consenso y la continuidad con las crisis, el conflicto y las rupturas. Dicho simplemente, nos permite entender a esos individuos como individuos y también como sujetos sociales que participan en una actividad social.

De ahí que la formulación de un modelo relacional – que articula a individuos, grupos y sociedades enteras mediante contratos mayoritariamente consensuales con estructuras objetivas – ayuda a construir una comprensión más aguda de la actividad social y cultural, que trasciende los extremos de idealismo (motivación individual subjetiva) y materialismo (estructuras objetivas determinantes). Para Bourdieu,

entonces, lo micro/voluntarista y lo macro/determinista forman parte de un único movimiento conceptual, y la existencia social abarca lo social, lo cultural y lo económico. Pero su obra sobre el capital también sugiere otras ideas: gracias de nuevo a la relacionalidad, ha servido para explicar cómo se le confiere siempre legitimidad a una práctica cultural (cultural, política, social) en relación con otras prácticas, o incluso en oposición a ellas, esto es, mediante binarismos simbólicos como alto/bajo, estético/político. Los distintos tipos de capital (para Bourdieu son económico, social, cultural y simbólico) que se acumulan a lo largo de generaciones, y los mecanismos que se elaboran para concederlos (en forma del otorgamiento de credenciales educativas, admisión a organizaciones profesionales, adquisición de habilidades especializadas o creación de objetos que exigen habilidades o conocimientos especializados para ser interpretados y disfrutados) son todas estrategias para conferir una nueva autonomía de formas tradicionales de dependencia. En Cuba, la Campaña de Alfabetización y la masificación de la educación, la creación de una infraestructura editorial, la fundación de instituciones culturales, pueden, entonces, entenderse a partir de esta perspectiva como mecanismos de adquisición de capital y simultánea superación del subdesarrollo.

Pero para volver al caso de Cuba, es lógico que las perspectivas elaboradas en contextos externos a la experiencia cubana de revolución no siempre hayan explicado con éxito la naturaleza excepcional de esa realidad: por lo general no han visto la literatura como una práctica cultural y han preferido entenderla como una actividad de elites o minorías, o centrarse en formas culturales populares o de masas como la televisión, el cine y la música. Se han enfocado en contextos ideológicos y sociales que guardan pocas semejanzas con el caso cubano; a menudo han adoptado un acercamiento marxista amplio a la producción y la recepción culturales, específicamente mediante la utilización del concepto de industrias culturales elaborado por Adorno y la Escuela de Frankfurt. En resumen, han abordado universalmente las prácticas culturales y las mercancías culturales en el capitalismo, sobre todo las producidas mediante procesos de globalización y desplazamiento transnacional.

Un análisis más elaborado de la cultura literaria en la Revolución exige una significativa adaptación de las teorías culturales existentes y la

incorporación de la obra de teóricos de la cultura cubanos, a fin de explicar de manera más compleja su naturaleza excepcional y, por supuesto, trascender ideas asumidas, desbalances y expectativas de origen foráneo que solo resultan parcialmente relevantes para nuestro objeto de estudio. Ello es así porque la actividad literaria en la Revolución ha significado, en primer lugar, tanto la masificación como la democratización de una forma cultural que era previamente de elite o de “alta” cultura, en una sociedad no necesariamente orientada por ideas capitalistas, y en un medio bastante autosuficiente que, durante treinta años y por una diversidad de razones (tanto internas como externas) no experimentó un contacto sostenido con influencias externas; y a continuación, a partir de 1989, por el hecho de que la sociedad y la economía cubanas han experimentado los efectos de la globalización, pero solo de modo limitado.

Al reconocer estas condiciones excepcionales de desarrollo y evolución de una cultura literaria resulta esencial repensar nuestras perspectivas sobre una diversidad de elementos que componen dicha cultura, a fin de entender mejor cómo han interactuado y cómo se han nutrido unos a otros los individuos, los grupos, las instituciones, las prácticas y las políticas a lo largo del período revolucionario. El método de este libro, por tanto, consistirá en utilizar tres herramientas conceptuales que nos permitan trascender los enfoques normales: los conceptos de espacios y agentes; el concepto de un continuo de lo individual y lo colectivo, y de lo nacional y lo internacional; y el concepto de valor.

Espacios y agentes

El concepto de espacio ha sido ampliamente teorizado (Massey, 1994, 2005; Lefebvre, 1991; Harvey, 1990). No obstante, en vez de emprender una discusión teórica acerca de la relevancia de esas teorías para este caso, introducimos aquí el concepto de espacio como un instrumento metodológico que nos permite evitar ideas preconcebidas potencialmente engañosas sobre la cultura literaria y la participación. Espacio es aquí, entonces, un concepto amplio que abarca el espacio físico (la infraestructura física de la actividad literaria), espacios discursivos y textuales (revistas, agrupaciones conceptuales que persisten en el discurso sobre la vida literaria), espacios simbólicos (el sentido de pertenencia o identificación – o la falta de él – que proveen dichos espacios), pero también, por último, los espacios “sociales” mayores, quizás el más importante de los cuales sea “la Revolución” como un espacio que excluye y regula, pero, a la vez, incluye y posibilita.

Otro objetivo es trascender los acercamientos convencionales a la cultura que subrayan el peso del poder del Estado y de la institución (lo “oficial”) sobre el individuo (lo “no oficial”) y asumir, en cambio, una relación basada sobre la negociación y un consenso amplio, y un modelo diferente al de “Estado y sociedad civil”. En la mayoría de las perspectivas no cubanas sobre Cuba, se suele asumir que las “instituciones” se refieren al “problema” del “Estado”, al que invariablemente se considera una estructura monolítica de instituciones necesariamente restrictivas y burocráticas – como el CNC o la UNEAC – todas las cuales, en última instancia regulan (y, por tanto, también impiden) la expresión cultural. Si bien podría resultar tentador aplicar un modelo foucaultiano de este tipo para identificar a los “guardianes” – tanto individuales como institucionales – que son los mecanismos mediadores entre el ciudadano individual y el poder último (el Estado), dicho modelo no resulta adecuado por dos razones: primero, su interés en el impulso regulador y prohibitivo de estos mecanismos es excesivamente negativo; y, segundo, asume que el elemento que une el individuo y el Estado funciona exclusivamente a favor del Estado, para implementar políticas de arriba hacia abajo.

Un modelo más adecuado, entonces, consiste en considerar la relación entre el individuo y el Estado a lo largo de un continuo, de modo que los mecanismos que los vinculan y, de hecho, los extremos de ese eje, son dinámicos y móviles, no están solo en una situación de conflicto sino que negocian un conjunto de relaciones en dependencia de la ubicación de cada uno en el contexto mayor. En este esquema, el mecanismo mediador – convencionalmente, la noción de las instituciones formales auspiciadas por el Estado, que trabajan a favor de este – puede sustituirse por la idea de espacio, esto es, un contexto permisivo y cambiante en el que la actividad cultural o literaria no solo es regulada y prohibida, sino también permitida, e incluso estimulada y protegida.

De ahí que el uso del espacio como una herramienta conceptual nos permita trascender ideas preconcebidas potencialmente simplistas acerca de las estructuras de poder y su capacidad para determinar la vida sociocultural (o el Estado y la sociedad civil) incluso en un contexto altamente colectivista y politizado. Además, el concepto reconoce y aborda una realidad básica: la de que durante largos períodos de la trayectoria de la Revolución, las estructuras estatales eran, en realidad, embrionarias e indefinidas, dado que se encontraban en evolución. En los sesenta, esto se debía en parte al proceso mismo de revolución (que por definición cambiaba constantemente todo lo que tocaba) y en parte a políticas deliberadas, como el llamado “antinstitutionalismo”. En los noventa, ese mismo Estado se vio sujeto a los fuertes embates que siguieron a la demoledora crisis económica; el resultado fue un Estado considerablemente debilitado, lo que condujo al desarrollo de muchos nuevos espacios por debajo del nivel estatal nacional.

En tercer lugar, el “espacio” nos permite reconocer que, a partir de 1959, lo que realmente sucedió, empíricamente, fue el gradual y escalonado surgimiento de una pirámide invertida de espacios en el seno de “la Revolución”, consistente en varios espacios culturales por debajo del nivel nacional. Por ejemplo, el CNC no era el único mecanismo mediador, como a menudo se asume. En un lapso de pocos meses se sumaron rápidamente otras entidades además de la temprana Dirección de Cultura del MINED, como la BNJM, la Escuela de Artes y Letras, el ICAIC, la Imprenta Nacional, la Editorial (o Editora) Nacional, la Casa de las Américas, periódicos como *Revolución* y su suplemento cultural *Lunes de Revolución*

y las páginas culturales de *Noticias de Hoy*, del PSP, y proyectos editoriales como El Puente.

No obstante, estos espacios físicos y simbólicos no eran meros conductos para la transmisión efectiva de una política cultural de arriba hacia abajo; también funcionaban como agentes por propio derecho. El uso del término “agente” funciona aquí de dos maneras que resultan especialmente apropiadas. Primero, expresa la idea elaborada por los estudios culturales de una participación activa como actor y sujeto de la institución como tal o bajo la dirección y la influencia de un individuo, lo que invalida la concepción de un Estado monolítico en el que cada institución es una dependencia pasiva del “Estado” o el “Partido”, carente de autonomía y sin margen o vías para negociar o maniobrar. Segundo, y más interesante, brinda la posibilidad de invocar el término en su sentido más cotidiano de intermediario de algo (o alguien) que media entre actores o entre actores y el Estado. En otras palabras, cada uno de los “espacios” definidos no es, o no ha sido, solamente un guardián que configura lo que resulta política, social, culturalmente aceptable (aunque sin dudas este ha sido un papel importante en momentos específicos), sino que, en sentido más general, ha tenido la capacidad de actuar tanto en nombre de la “Revolución” como de los escritores, editores, promotores y lectores.

De ahí que siguiendo este uso dual del término “agente” podamos advertir el surgimiento de una estructura, o de un conjunto de redes, mediante las cuales cada espacio ha generado, a su vez, una serie de espacios por debajo de él, que hacen que el verdadero centro del interés no sea ni lo macro (colectivo, institucional, objetivo, conducido por el Estado, determinista) ni lo micro (individual, subjetivo, voluntarista), sino las complejas y heterogéneas relaciones entre los dos extremos del espectro.

El continuo ideológico

Los acercamientos convencionales a la cuestión de lo individual y lo colectivo en Cuba se han centrado, en buena medida, en los casos de oposición o conflicto entre ambos, y han subrayado los extremos de esta relación: el individuo aplastado por el peso de decisiones y discursos colectivos determinados por el Estado, o, por el contrario, el individuo que encuentra su voz y su subjetividad singulares a pesar de la existencia de un Estado monolítico e inflexible. Sin embargo, la noción de un continuo permite ubicar al individuo simultáneamente en varios puntos del eje – incluida la potencial contradicción –, modelo que resulta especialmente pertinente de varias maneras y para diversos agentes sociales. Por ejemplo, la mayoría de los escritores en Cuba no viven únicamente de su producción literaria, sino que la combinan con roles en la infraestructura cultural – como asesores, promotores, editores, investigadores vinculados a instituciones específicas – en la que ejercen una autonomía individual, pero también participan en la toma de decisiones y los consensos grupales. De igual manera, las políticas y los programas de la lectura han sido diseñados para estimular el disfrute de la literatura tanto en solitario como en colectivo; de ahí que si la lectura es en todas las culturas una actividad que se construye a la vez individual y socialmente, un modelo conceptual que incluya el dinamismo, la contradicción y la multiplicidad entre los elementos individuales y sociales de la subjetividad parezca el más ajustado al contexto revolucionario cubano. Por tanto, este modelo no solo resulta relevante para la actividad literaria. De hecho, podría plantearse que era y aún es, en esencia, la matriz a lo largo de la cual ha funcionado todo el posicionamiento ideológico en Cuba a partir de 1959, y, por ende, permite insertar en el marco conceptual diseñado para entender la cultura literaria un reconocimiento del contexto ideológico más amplio en el que ha surgido, se ha negociado y se ha practicado toda la cultura.

Las ventajas de ese continuo residen en tres áreas. Primero, subraya la continua necesidad de reconocer la importancia de la ideología en Cuba a partir de 1959 (y, por tanto, de no pensar que la ideología surgió solo tras el reconocimiento formal del socialismo en 1961, y posteriormente del comunismo y el marxismo-leninismo) a partir de tradiciones previas a esa fecha y de la experiencia colectivamente empoderadora de la Revolución

entre 1959 y 1961. Segundo, enfatiza el contexto social más amplio en el que se desarrolló toda la actividad cultural a partir de 1959 – su imperativo, propósito y motivaciones colectivos –, contexto que, como se ya se ha planteado, suelen ignorar los acercamientos convencionales al “escritor” o el “lector” visto como un individuo solitario. Tercero, nos recuerda que siempre ha existido un elemento de individualismo en toda actividad social de la Cuba revolucionaria (incluida la literatura): los individuos han buscado maneras de negociar un espacio, un sentido de pertenencia y una identidad en un medio que siempre ha subrayado lo colectivo. Una subcategoría de este continuo, que ha tenido una sostenida significación a lo largo de la trayectoria de la Revolución, es la tendencia de los escritores a identificarse con grupos reducidos, a menudo reunidos en torno a “espacios” o agentes (un local específico, una revista o un mentor individual), o incluso con generaciones históricas.

Lo importante aquí es que a partir de 1959 los individuos siempre se han ubicado a lo largo de ese continuo, y esa ubicación ha cambiado según el momento, la motivación, la presión o la actividad, y también según el énfasis prevaleciente en el colectivismo o el clima de colectivismo existente. Por ejemplo, en 1961, *Lunes* y el ICAIC actuaban en diferentes puntos de ese continuo, pero el ICAIC también estimuló el individualismo en algunas áreas y en ciertos momentos. De ahí que el ICAIC (que a menudo se considera la más “militante” y politizada o “heterónoma” de las primeras instituciones culturales) no fuera simplemente colectivista en el sentido de crear un clima que restringiera el individualismo, mientras que *Lunes* (al que se suele asociar con nociones de libertad creativa y autonomía) no fuera simplemente individualista, dado que el objetivo del grupo que hacía el suplemento era elevar el nivel cultural del colectivo al considerar que su deber revolucionario residía en el cumplimiento de esa tarea.

Pero ¿qué significa realmente “lo colectivo” en este caso? En un nivel puede considerarse que equivale a “la sociedad”, tanto las estructuras y procesos organizados y regulados de la gobernanza (teóricamente creados y operados en nombre de la sociedad) como las estructuras y procesos asociativos de patrones, responsabilidades, derechos y deberes sociales (a los que suele aplicarse el término vago de “sociedad civil”). El asunto

crucial, sin embargo, es saber cuán colectiva es esa entidad. La respuesta reside en parte en cuán legítima la consideran sus miembros; pero también puede residir en su evolución.

Esto nos lleva directamente a Cuba, donde es posible sostener que el sistema y la “sociedad” son especialmente colectivos debido a una evolución histórica muy particular. No hay dudas de que los patrones sociales y políticos a partir de enero de 1959 fueron activamente colectivistas (y enrumados hacia el colectivismo), militantemente desde fines de 1960, más desafiantemente después de abril de 1961 y más rígida y restrictivamente tras la imposición del estado de “plaza sitiada”. Esta experiencia excepcional (de transformación, movilización, emigración y aislamiento) puso en jaque a partir de entonces lo que se consideraran los patrones normales de negociación individuo-colectivo antes de 1959; entonces, la ubicación del individuo en el continuo había dependido de su estatus social y su capacidad económica (los pobres probablemente más “colectivizados” en su pobreza o sus patrones residenciales), y lo colectivo era más una cuestión de costumbres sociales (lo que resultaba aceptable y “normal”) y de un aparato estatal que regulaba mediante la coerción o el clientelismo. Pero a partir de 1961 las negociaciones en el continuo se hicieron cada vez más conflictivas entre lo individual y un colectivo en constante cambio.

En un nivel, este patrón cambiante no era diferente al de cualquier otra sociedad o sistema de gobierno; pero, en realidad, era muy distinto. La diferencia radicaba en la inusual combinación de características de Cuba. Ellas era, en esencia, su historia de poscolonialismo tardío y pospuesto, seguida por los dilemas, los traumas y las tensiones creados por un neocolonialismo más legalmente definido que el de la mayoría de las sociedades latinoamericanas y asegurado mediante patrones económicos; los retrasos resultantes de los procesos de construcción de la nación y, tras 1959, de reconstrucción de la nación, que se tornaron especialmente frenéticos y se vieron particularmente distorsionados por la singular posición geopolítica que ocupaba Cuba en la Guerra Fría; el proceso de transformación social en el seno de una economía esencialmente subdesarrollada, con todos los retos, inestabilidades, tensiones y crisis de identidad que ello creó; las particularidades de una dirección

reconociblemente socialista, siempre definida y redefinida según las presiones e influencias externas y los debates y las necesidades internos; toda la experiencia de “plaza sitiada” y lo que ella implicó para el debate, la identidad grupal y la pertenencia; y la pérdida continua de cientos de miles de personas, lo que privaba al colectivo restante de unas capacidades, un liderazgo intelectual y un respaldo social muy necesarios, y conducía a una constante redefinición del colectivo restante y a lo que se ha descrito como una “conciencia de exilio” (Espinosa Domínguez, 2008: 32). Es posible plantear que todo ello ha creado la idea de un colectivo consistente en una mentalidad compartida (que pertenece a todos los que han permanecido en la isla asediada), un arma unificadora (de defensa y redefinición) y una solución percibida (a la pérdida de capacidades y el aislamiento impuesto). Aquí resulta posible añadir otro elemento a la idea de la Revolución como una matriz de continuos: mientras que el primer continuo conecta al individuo con el colectivo, el segundo conecta lo nacional con lo internacional.

Aunque muchos acercamientos convencionales a la literatura cubana han subrayado la naturaleza aislada, autosuficiente y estridentemente nacionalista de la producción literaria bajo el represivo Estado socialista (uno de los pilares centrales de la descripción de la vida literaria como empobrecida, mediocre, altamente politizada), o lo contrario, esto es, la dependencia inicial de Cuba del bloque soviético, y después de 1990, de aliados o socios comerciales internacionales, la realidad es sin dudas más compleja. Señaladamente, la ubicación cultural y geográfica de Cuba, unida a su necesaria cercanía política y económica a otras naciones y continentes, su programa de internacionalismo y los intercambios ideológicos y culturales de ideas y personas que han generado esas iniciativas, apuntan a una relación compleja entre la nación y el mundo exterior.

En especial a partir de 1990, cuando la necesidad de empresas mixtas con socios internacionales se hizo urgente para garantizar la sobrevivencia de la Revolución (aunque los términos de esas alianzas transnacionales no siempre fueran claros o favorables a Cuba), y cuando la noción de una diáspora cubana se convirtió en algo más natural en círculos culturales e intelectuales, un modelo de la vida cultural cubana que seguía insistiendo en el (siempre erróneo) patrón dentro-fuera (y no en la relación correcta

dentro-contra) solo era capaz de revelar parte del cuadro. De hecho, un rasgo de la reevaluación realizada en Cuba a partir de 1990 fue un tardío reconocimiento de la necesidad de incluir la literatura de la diáspora en el canon aceptado (Espinosa Domínguez, 2008: 32). De igual modo, y como ha señalado Jacqueline Loss, un modelo que reduce el impacto de las corrientes internacionales de pensamiento y cultura a la mera imposición soviética sobre su dócil satélite caribeño no toma en cuenta las prácticas socioculturales transculturales y transnacionales que surgieron y se transformaron a lo largo de generaciones en un contexto poscolonial (Loss, 2009: 107).

¿Cuál es, entonces, la particular relevancia de este eje de la matriz para la cultura literaria? La identificación de un eje que conecta lo nacional con lo internacional nos permite examinar no solo los conflictos entre ambos en un nivel estructural o institucional, sino también los acuerdos y negociaciones entre ellos: una infraestructura de publicaciones orientada en lo fundamental hacia un público de lectores interno, que se ha visto obligada, a partir de 1990, a buscar acuerdos con editores e impresores no cubanos; el impacto de las nuevas tecnologías (aunque no ejerzan una influencia masiva), que les permiten a los cubanos escribir textos para el extranjero y leer textos procedentes del extranjero. Y lo que es quizás más importante, dada la poscolonialidad y el antimperialismo que subtienden la Revolución, este eje nos permite examinar cómo los individuos y las instituciones han tratado de negociar un delicado equilibrio entre la dependencia económica, la receptividad a corrientes internacionales, la fuerza omnipresente de las tendencias globalizadoras y una ideología de la Revolución construida sobre la base de la soberanía nacional. De ahí emerge el cuadro de cómo la cultura literaria cubana ha funcionado dentro y fuera de las fronteras de la isla, con períodos de mayor o menor diálogo con una diversidad de comunidades socioculturales, económicas, políticas e ideológicas: el bloque soviético, el Caribe, la América Latina, el Tercer Mundo y, más recientemente, la diáspora cubana y la Alternativa Bolivariana para las Américas (ALBA).

Valor

Volviendo al análisis del concepto de capital de Bourdieu (Bourdieu, 1986), ¿cuáles son las ventajas y las desventajas de utilizar un vocabulario proveniente de la vida económica, “la bolsa de valores literarios” (Casanova, 2004: 13), para el estudio de la actividad literaria de una nación socialista en Revolución? Donde menos útil resulta la obra de Bourdieu sobre el capital en el caso de la Cuba revolucionaria es en lo referido al concepto mismo de capital y sus tipos, porque en una sociedad socialista, donde la ganancia económica no es un objetivo principal de la mayoría de las actividades culturales auspiciadas por el Estado (al menos hasta 1989 y quizás hasta el día de hoy), la significación del capital social, cultural y simbólico sin duda toma precedencia sobre la del capital económico en los procesos de toma de decisiones. De hecho, los economistas podrían plantear que la falta de atención del liderazgo político al capital económico fue precisamente la razón de la crisis de 1990 y de las actuales reformas bajo la conducción de Raúl Castro. Además, la noción de interés personal y competencia inherente a la idea de capital o ganancia tampoco resulta adecuada para una sociedad donde se han estimulado los esfuerzos tendientes a un proyecto colectivo y se les ha valorado por encima del logro individual, y donde la validez moral y política y el beneficio social a menudo han sido más altamente valorados que los beneficios materiales, aunque los acontecimientos a partir de 1990 han reordenado y reorganizado muchos de esos elementos y le han dado una mayor prominencia al beneficio económico.

A pesar de estas pocas limitaciones para los propósitos de nuestro estudio, la inmensa contribución de Bourdieu a su basamento conceptual resulta incuestionable. El desarrollo de sus ideas por estudiosos más recientes ha sido igualmente central, como la obra de Arjun Appadurai (1986) con su formulación del concepto de “dominios de valor” y la de John Frow (1995) con su sostenida elaboración del concepto de “valor cultural” como marco teórico y metodológico mediante el cual se puede evaluar la práctica cultural en los múltiples puntos donde se recibe e interpreta. Resulta importante que la idea de una jerarquía de campos o dominios de valor puede matizar la categorización inicial de Bourdieu del capital, al poner de relieve la participación simultánea en varios tipos de valor de un actor o un

conjunto de actores o grupos sociales, y también al enfatizar que categorías sociales como la de clase son constructos y no esencias.

No obstante, la atención de Frow se centra claramente en las sociedades posmodernas, pluralistas, capitalistas e industrializadas, en las que “ya no resulta posible o útil entender la producción cultural en términos de una economía general de valor. Lo que en cierto sentido puede haber sido siempre el caso se ha tornado evidente ahora: diferentes grupos sociales emplean criterios de valor que pueden resultar incompatibles e irreconciliables” (Frow, 1995: 130). Para Frow, una posible estrategia para lidiar con esta economía transformada sería dar un paso que parece trascender el problema de la asignación de valor. “El paso supone decidir que en vez de participar en un discurso de valor que calcule el mérito relativo de este texto en comparación con aquel texto según un criterio de valor imposible, la tarea del crítico consista en analizar las relaciones sociales de valor mismas: analizar los discursos de valor, los marcos de asignación de valor socialmente ubicados a partir de los cuales los lectores generan juicios de valor” (Frow, 1995: 134). Pero todo intento de explicar el número infinito de momentos interpretativos y de los juicios de valor que ellos conllevan, y hacerlo de manera que se reconozcan las contradicciones internas en el seno de un agente de asignación de valor, o entre miembros del mismo grupo de asignación de valor, es una tarea compleja y quizás irrealizable. Frow sugería que, en vez de ello, se centrara la atención en los mecanismos mediadores institucionales categorizados según regímenes de valor, lo que podría dar cuenta tanto de la diversidad de valores como de la ausencia de una coincidencia simple o necesaria entre grupos sociales y la estructura de asignación de valor.

Siguiendo los “regímenes de valor” de Appadurai, entendidos como “un amplio conjunto de acuerdos relativos a lo que es deseable, a lo que supone un ‘intercambio de sacrificios’ razonable, y a quién se le permite ejercer qué tipo de demanda efectiva en cuáles circunstancias” (Appadurai, 1986: 4), Frow caracterizaba esos regímenes como espacios o dominios que permiten la construcción y la regulación de la equivalencia de valor y, de hecho, la mediación intercultural. De ahí que, de nuevo en palabras de Appadurai, el concepto

no implica que todo acto de intercambio mercantil presupone que se compartan culturalmente todas las ideas básicas, sino que el grado de coherencia del valor puede variar mucho de una situación a otra y de una mercancía a otra. Un régimen de valor, en este sentido, es consistente con un bajo o un alto grado de coincidencia entre los estándares de las partes que intervienen en un intercambio mercantil específico. Esos regímenes de valor dan cuenta del flujo constante de mercancías a través de las fronteras culturales, donde la cultura se entiende como un sistema de significados delimitado y localizado (Appadurai, 1986: 15).

¿Cómo nos ayuda entonces el análisis teórico y metodológico expuesto con nuestro objeto de estudio? El concepto de “regímenes de valor” posee ventajas particulares. Primero y más importante, nos permite distanciarnos de las implicaciones esencialmente comerciales del término “capital”, como se analizó antes. Mediante el uso del concepto de valor, tomado también de la economía, pero aplicable a una amplia gama de actividades humanas, aumenta la posibilidad de explorar de modo más perceptivo y complejo el mérito que se les concede a las prácticas y los productos literarios sin que se interpongan las oposiciones simplistas de “arte vs. dinero” o “arte vs. política” que han figurado de manera tan destacada en las perspectivas convencionales. De la misma manera en que los continuos descritos antes nos permiten identificar tensiones, contradicciones y consensos en la red de procesos que componen la cultura literaria, el marco inclusivo y comprensivo de los regímenes de valor nos permite medir el mérito de una actividad o un objeto literario desde la perspectiva del conjunto de los actores implicados en el proceso, o incluso según las diversas perspectivas que un agente, individual o institucional, pueda tener, y de modo tal que se incluyan las relaciones entre lo estético, lo social, lo político, lo ideológico y lo económico. Al final, si la cultura literaria nos conduce más allá del texto y el autor a un examen de los mecanismos, las redes, los espacios y los agentes, no es solo el autor quien le asigna mérito a su obra, sino también los numerosos individuos e instituciones que intervienen posteriormente en esa obra y le otorgan presencia física, significado y valor. Nos permite, en resumen, examinar la actividad literaria en términos de objetos, eventos y procesos, y en relación con los espacios físicos, simbólicos y discursivos del contexto mayor en el que habitan.

Como el propio Frow indicara, nos permite examinar discursos de valor, esto es, las maneras en que las actividades y los objetos literarios pueden tener simultáneamente el mismo mérito o diferentes tipos de mérito para los agentes (tanto individuales como institucionales) que participan en campos de actividad aparentemente disímiles. En vez de asumir que los intereses comerciales de la empresa editorial o el librero se contraponen a los intereses estéticos del artista o el editor, podemos explorar más detalladamente qué tipos de valor puede asignarle cada uno de estos agentes a un texto o una actividad literarios. En otras palabras, podemos explorar los puntos donde estos campos aparentemente disímiles negocian y cooperan mediante acuerdos entre varias partes (acuerdos sobre planes de publicación, el diseño de una novela, la fijación del precio de una novela, el establecimiento de sus características físicas), pero también donde hay un potencial de desacuerdo entre esos mismos agentes. Como expresara Frow, “el concepto de régimen expresa una de las tesis fundamentales del trabajo de los estudios culturales: que ningún objeto, texto o práctica cultural tiene un significado, un valor o una función intrínsecos o necesarios; y que el significado, el valor y la función son siempre efecto de relaciones y mecanismos de significación sociales específicos (y cambiantes, cambiables)” (Frow, 1995: 145).

Específicamente en el caso de la cultura literaria en la Cuba revolucionaria, este análisis transaccional, no esencialista e inclusivo que permite el concepto de regímenes de valor nos posibilita evaluar por qué la actividad literaria ha sido una constante del proceso revolucionario, apoyada, priorizada o mantenida incluso en momentos de crisis económica o política; igualmente, nos proporciona un marco para entender períodos de crisis culturales (como épocas de tipos de valor muy disímiles en los dominios político y estético, o en los dominios económico y estético) sin acudir a nociones simplistas de libertad de expresión versus censura, o arte puro versus arte comercial. Además, e incorporando la elaboración posterior de la idea de valor realizada por Frow para incluir las “escenas de valor” (Frow, 1995: 148), permite analizar tanto el consenso como el desacuerdo: “Los juicios de valor son siempre opciones realizadas en el seno de un régimen específico. Esto no quiere decir que el régimen determina qué juicio se hará, sino que especifica un conjunto dado de juicios posibles y un grupo particular de criterios apropiados; al establecer una agenda, también

excluye ciertos criterios y juicios como inapropiados o impensables. Por tanto, los regímenes incluyen el desacuerdo y especifican los términos en los cuales se puede producir. El desacuerdo también puede ocurrir en el espacio en que se solapan regímenes, o entre regímenes discrepantes y que no se intersecan; pero, en cierto sentido, el desacuerdo solo es realmente posible cuando se tiene algún acuerdo en común sobre las reglas de participación” (Frow, 1995: 150).

Cultura literaria: foco de atención preciso y métodos

Por último, ¿por qué el término “cultura literaria”? ¿Por qué no referirse a “cultura impresa” dado que hablamos de literatura (incluido el periodismo cultural) o, en términos aún más amplios, a “cultura textual” (lo que incorpora textos publicados no impresos como las ediciones realizadas a mano por Ediciones Vigía, en Matanzas, o las tristemente célebres plaquettes de inicios del Período Especial)? ¿Por qué no “cultura del libro”?

Primero, el centro del análisis aquí está resueltamente en los procesos, los mecanismos y las funciones de la actividad literaria (como presentaciones, premios y festivales del libro), muchos de los cuales no generan textos físicos concretos, aunque muy bien pueden contribuir a su producción. Dado que las perspectivas convencionales sobre la literatura en la Cuba revolucionaria se han centrado predominantemente en el autor individual y/o su corpus de textos o uno de sus textos, nuestro uso del término “cultura literaria” excluye deliberadamente el texto, al menos en términos del acercamiento convencional al análisis literario. No obstante, una exploración del libro como núcleo físico de estos procesos y funciones constituye el elemento central del capítulo 7.

Por tanto, exploramos la cultura literaria como procesos interconectados de producción, distribución, promoción/regulación y recepción en el seno de los procesos más amplios de democratización cultural ocurridos a partir de 1959. Otro elemento central de estos procesos de democratización y masificación es la cuestión del contexto social en el que tiene lugar la cultura literaria. Mientras que historiadores del libro como Walter Ong han llamado la atención sobre las tres revoluciones en la historia del libro –el paso de la oralidad a la letra escrita, la invención de la imprenta y la producción/el consumo masivo, y las recientes nuevas tecnologías que convierten a los consumidores en creadores (y los capacitan para cambiar psiquis y prácticas en los niveles individual y colectivo) (Ong, 2000)– otros estudiosos de ese campo, como Roger Chartier (1989), han señalado que no hay una lógica estática de la cultura impresa, que los textos deben interpretarse en espacios culturales cuyo carácter ayude a decidir qué cuenta como lectura apropiada. En otras palabras, el manejo básico del idioma y la escritura/lectura no son prácticas fijas con tipos de valor fijos, sino que

están insertos en contextos siempre cambiantes. En lo que toca a Cuba, la revolución textual más reciente – internet – ha desestabilizado aún más la credibilidad de esos valores fijos, y la cobertura de prensa asociada a internet sobre los problemas sociales y políticos es frecuente en la isla. No obstante, este libro le presta una atención similar a fenómenos tecnológicos menos publicitados relativos a la cultura literaria que han cambiado las psiquis y las prácticas – aunque sea solo de los habitantes de una pequeña isla caribeña antes subdesarrollada –, como la abolición del derecho de propiedad intelectual, la idea de la piratería, la creación de talleres literarios o, más recientemente, el efecto RISO (ver capítulo 5) y la multiplicación de los espacios de publicación en las provincias.

Como ha señalado Brewer, la pregunta esencial que subtiende la producción literaria desde el siglo XVIII ha sido la de cómo pagarle al escritor y lograr que al mismo tiempo sea respetable. La ecuación de vieja data del escritor, consistente en independencia financiera y escritura de calidad, o inversamente, de dependencia financiera del mercado y un arte de baja calidad, “que hace concesiones”, unida al fenómeno paralelo que ha hecho que a los libreros que conocen mejor el mercado la originalidad y la innovación les hayan traído prestigio, pero hayan implicado también riesgos financieros, significan que, durante varios siglos, tanto los autores como los libreros han caminado por una cuerda floja entre la recompensa financiera y el interés intelectual. En Cuba esa cuerda floja es todavía más complicada, porque a partir de 1959 las consideraciones financieras fueron sustituidas por expectativas y juicios basados sobre valores sociales y políticos. Una solución potencial en Cuba – la doble existencia de los escritores como trabajadores de la cultura – significó que, al menos desde finales de los setenta hasta fines de los ochenta, los escritores podían ser financieramente solventes y política/socialmente responsables y respetables, lo que los liberaba, en principio, de tener que “vender de puerta en puerta” sus obras literarias para ganarse la vida. Sin embargo, en ausencia de recompensas financieras significativas que simbolizaran el prestigio y el reconocimiento, estos provinieron de la aprobación de sus pares, lo que condujo a la aparición de comunidades autorizadas de colegas escritores, críticos y académicos que sostenían relaciones muy estrechas y poseían la capacidad de movilizar recursos, avalar a escritores y textos, y funcionar como agentes de asignación de valor. En este sentido, volviendo a la ríspida

caracterización que hace González Echevarría de las figuras culturales como “burócratas” y “comisarios”, en el caso de la Cuba revolucionaria, el acto de equilibrismo entre el arte y el dinero se ha visto interrumpido e influido por un conjunto más poderoso de juicios políticos y sociales, y las estructuras creadas para canalizar su participación los han convertido no solo en agentes y formuladoras de política, sino también en “chupatintas”.

Muchos de los conflictos, las tensiones y los roles múltiples de las figuras culturales se reflejan en los datos que sirvieron de fuente principal para los capítulos que siguen. Nuestros datos y métodos –alrededor de 130 entrevistas semiestructuradas con esos agentes, que cubren todo el período de la Revolución y, en muchos casos, expresan su experiencia y su posición en una diversidad de roles – constituyen, por tanto, un contrapunto a las memorias publicadas y los análisis textuales como fuente y como método. De manera similar, como muchos de esos individuos han sido centrales, desde sus roles públicos, en la formulación de políticas en torno a la literatura, sus comentarios se utilizan para corroborar las evidencias documentales y para añadir textura y detalles a los documentos de política publicados, lo que nos permite examinar de manera más plena los efectos (o los efectos percibidos) de políticas como la masificación de la impresión o la abolición del derecho de propiedad intelectual.

De ahí que examinemos la política por rutas convencionales (tesis y resoluciones, declaraciones públicas de las instituciones culturales fundamentales e informes solicitados por ellas) y que consideremos que muchas de las “declaraciones de posición” sobre la vida literaria realizadas por intelectuales, desde las *Palabras* de 1961 hasta artículos breves publicados en revistas culturales cubanas, introducciones a antologías y monografías, no solo han sido centrales para la teorización de la cultura a lo largo de cincuenta años, sino también instrumentales para reevaluar y reorientar la política cultural en lo relativo a la literatura. Por último, dado que nuestro interés fundamental aquí son los procesos que han posibilitado el desarrollo de la actividad literaria en la isla a partir de 1959, no hemos incluido la miríada de perspectivas diversas expresadas desde la diáspora cubana. Aunque reconocemos plenamente la importancia cultural, social y política para muchos estudiosos de crear marcos conceptuales más amplios e inclusivos, de lograr “desligar la nación del territorio” (Hernández-

Reguant, 2009a: 72), nuestra motivación y nuestros objetivos consisten en explorar cómo los procesos, espacios, agentes y tipos de valor se han entendido y construido, y cómo han evolucionado *en la isla*.

Capítulo 3.

1959-1961: El primer florecimiento de la Revolución

Por tanto, fue contra este telón de fondo, unido al contexto mayor de una política cultural que surgía, pero aún era embrionaria, que se produjo el acercamiento de la Revolución a la literatura, en parte consciente y en parte empíricamente. Uno de los puntos más importantes a señalar aquí es que fuera siguiendo una política deliberada o mediante tanteos, no era tanto “el Estado” el que determinaba la dirección de la nueva literatura, porque dicho Estado solo surgió lentamente y experimentaba transformaciones constantes, ya que era configurado y reconfigurado por todas las presiones nacidas de un cambio social rápido y profundo, a lo que se sumaba la relativa escasez de cuadros capaces de emitir decretos, imponer su aceptación y configurar un nuevo Estado revolucionario.

Sin embargo, aunque no existía una estrategia consciente, ya eran evidentes algunos parámetros: en parte habían sido establecidos por el contexto previo a 1959 (en especial la importancia de la literatura en la psiquis nacional y en cualquier proyecto de construcción de la nación, así como el empeño tradicional de popularizar la cultura), y en parte se evidenciaban en las primeras declaraciones de los rebeldes. De ahí que, como en todos los demás aspectos de la Revolución, la forma que debía adoptar “una literatura revolucionaria” no era de ningún modo cuestión de una “Revolución sin mapas” (Zeitlin, 1970:117), excepto en los detalles. No obstante, fue precisamente a propósito de esos detalles que comenzaron las discusiones, porque el mundo literario de 1959 reflejaba la fluidez y todas las incertidumbres y tensiones del proceso revolucionario; si la forma que adoptarían una sociedad, un sistema político y una economía nuevos estaba abierta a debate en el marco de parámetros definidos, entonces lo mismo se aplicaba a una nueva cultura y, en su seno, a una nueva literatura. Dada la naturaleza fragmentada de la cultura literaria cubana previa a 1959 y la ausencia de toda una generación literaria hasta 1959, la cuestión no resultaba sorprendente. Añádase que el ímpetu de cambios y redefiniciones desatado por la victoria revolucionaria –que condenaba al fracaso todo

intento de definir la totalidad del proceso— creó su lógica y su dinámica propias en esta esfera, como en otras, y por tanto, el deseo de establecer (a menudo de manera empírica) sus propios criterios emergentes, lo que incrementaba las incertidumbres, las tensiones y la potencial fragmentación, pero también —peligrosamente para algunos — haciendo que esos primeros debates muy pronto resultaran menos relevantes o mucho más enconados.

¿Cuáles era los parámetros? El más importante era la decisión de los rebeldes, desde que se encontraban en la Sierra, de priorizar la educación y la alfabetización, una política que no podía menos que afectar la literatura de modo más directo que a cualquier otro género cultural, dado que priorizaba la palabra escrita. De ahí que la designación de Guevara como Director de Cultura del Ejército Rebelde (y, por tanto, el primero de la Revolución) resultara especialmente significativa, ya que como había sido en buena medida responsable de los intentos de los rebeldes por alfabetizar a los campesinos de la Sierra, era dable asumir que compartía esa priorización tácita.

Este, por tanto, fue el contexto de la explosión básicamente espontánea de actividad literaria que se hizo visible inmediatamente después de la victoria, engendrada fundamentalmente por el entusiasmo de escritores que hasta ese momento no habían podido publicar en Cuba —y que ahora se apresuraban a producir lo que acumularan antes— o que vivían y escribían en el extranjero y ahora habían regresado a Cuba para contribuir con la nueva Revolución y recibir sus beneficios [\[AAM\]](#) [\[CL\]](#); [\[PAF\]](#) [\[LO\]](#).

Lo que surgió en términos de una estrategia revolucionaria para la nueva literatura y de una nueva cultura literaria fue, por tanto, una mezcla de organización y espontaneidad. La primera pronto adoptó la forma de decisiones emanadas del nuevo MINED, dirigido por Hart desde el 23 de enero de 1959 y destino del 20% del presupuesto nacional desde junio de 1959 (Cantón Navarro y Duarte Hurtado, 2006a: 36). Como se vio en el capítulo 1, esas decisiones incluían la creación de nuevas instituciones culturales destinadas a proporcionar la infraestructura o el estímulo para un renacimiento cultural; dos de ellas (el ICAIC y la Casa de las Américas) fueron visiblemente activas, autónomas y políticamente significativas desde el comienzo.

El ICAIC, por supuesto, tenía un impacto relativamente pequeño en la literatura (excepto en 1961, en el notorio episodio de *PM*); la Casa, sin embargo, tenía una relevancia mayor, dado que su fundación fue en parte una respuesta al “boom” literario que ya comenzaba en la América Latina, y también por el prestigio concedido a sus premios literarios a partir de octubre de 1959. De ahí que su estrategia (desde julio de 1959, cuando comenzó a funcionar) de hacer a Cuba y la América Latina más conscientes la una de la otra tuvo su base inicial en la literatura. Pero pronto se hizo evidente que Casa, como institución, y después su rápidamente exitosa revista eponímica, tenían una significación que trascendía con mucho la literatura, y que se desarrollarían hasta convertirse en un espacio institucional e intelectual que incluyera diversos géneros y formas culturales. Además, como el centro de su interés llegaría a ser, decididamente, la América Latina, tal vez más que Cuba, nunca les ofreció a los escritores cubanos las mismas oportunidades que otros lugares cuyo centro de atención era nacional; de hecho, algunos se quejaban de que como Casa tendía a solicitar contribuciones específicas, la revista solo reflejaba ocasionalmente a los más establecidos de los escritores existentes. No obstante, como ha observado Pogolotti, debido al grado en que la Revolución puso a los intelectuales cubanos en el centro de muchos debates y acontecimientos intelectuales y políticos (sobre definiciones del arte, descolonización cultural, nuevos movimientos artísticos, la cuestión de la cultura popular) y ante la sostenida estrategia estadounidense de impugnar mediante sus propias publicaciones la hegemonía intelectual de la izquierda latinoamericana, Casa convirtió a esos intelectuales cubanos en protagonistas continentales de todo ese fermento (Pogolotti, 2006: xx); de hecho, fue fundamentalmente ese papel el que le dio a Casa su primacía al interior de Cuba, al proporcionarles a los intelectuales y artistas que surgían una significación que trascendía con mucho las fronteras de la isla.

Pero las primeras decisiones del MINED también incluyeron la creación de una institución de relevancia más directa para la literatura – la Imprenta Nacional (fundada en fecha tan temprana como marzo de 1959, coincidiendo con el ICAIC) – y la reanimación y el desarrollo de la BNJM (y con ella, de una red de bibliotecas públicas). Inicialmente, sin embargo, ambas instituciones fueron más una expresión de buenas intenciones carentes de recursos (dirigidas por figuras muy establecidas, notablemente

Lezama en la Imprenta) que entidades capaces de marcar una diferencia inmediata.

Dada la responsabilidad de imprimir todos los libros de texto y todos los libros del MINED “que contribuyan a la educación y la cultura del pueblo” (Smorkaloff, 1997: 84), la Imprenta carecía inicialmente del equipamiento y la infraestructura que le permitiera ser otra cosa que una organización teórica; de ahí que, a través del naciente Departamento de Literatura y Publicaciones del CNC, Lezama se viera obligado, a seleccionar libros para enviar a imprentas privadas con el fin de hacer tiradas de entre 1000 y 2000 ejemplares para distribuir gratuitamente (Smorkaloff, 1997: 85). Se trataba fundamentalmente de las pequeñas imprentas existentes antes de 1959, como Lex o La Tertulia. No obstante, fue la Imprenta la que realizó la publicación típicamente ambiciosa de *Don Quijote* (ver infra).

En marzo de 1960 se había hecho de los talleres de impresión necesarios – las prensas rotativas ociosas de los periódicos *El Excelsior* y *El País*, ya clausurados (Smorkaloff, 1997: 85; Rodríguez, 2001: 67) – y pudo entonces comenzar su cruzada para convertirse en “el pilar fundamental de la publicación cubana” (Smorkaloff, 1997: 78). La naturaleza rudimentaria de sus operaciones pronto la llevó a ser subsumida por la Editorial Nacional, una organización autónoma que respondía directamente al Consejo de Ministros. Pero como su desarrollo era lento, su lugar fue ocupado, hasta cierto punto, por las imprentas existentes y algunas imprentas pequeñas de nueva creación que aprovecharon el nuevo contexto e intentaron responder al súbito entusiasmo por la lectura y la escritura; por tanto, aunque “lo organizado” parecía estar a la cabeza, el protagonista de la nueva literatura fue durante un tiempo, en realidad “lo espontáneo”.

La BNJM fue un poco más afortunada, en el sentido de que, al menos, poseía una instalación recientemente inaugurada – construida con el propósito de ser su sede – en la recién rebautizada Plaza de la Revolución, a la que se había mudado hacía poco desde el Real Castillo de la Fuerza, en La Habana Vieja, y a partir de la cual podía implementar una estrategia coherente. El hecho de que resultara coherente se debió, en última instancia, a la energía y la visión de una persona: el 5 de enero de 1959, el Movimiento 26 de Julio tomó la Biblioteca y nombró interventora a Maruja

Iglesias, pero poco después María Teresa Freyre de Andrade se convirtió en la primera directora de la Revolución (Fernández Robaina, 2001: 63). Bajo su conducción se realizó una reorganización de envergadura y se puso en práctica una estrategia completamente novedosa. Lo cierto era que esa estrategia tenía raíces históricas en una conferencia impartida por Freyre en 1940 (en el Ateneo habanero) titulada “Hacia la biblioteca popular”, lo que hacía que su nombramiento fuera lógico y la estrategia inevitable (Acosta, 1988: 5).

La estrategia tenía varios objetivos. El primero era revertir el deterioro de los fondos de los años previos (que habían sufrido debido al desvío del financiamiento hacia la construcción del nuevo edificio), mediante el “rescate” de recursos cubanos que se habían perdido; este objetivo (que resulta interesante que era reflejo de un tema recurrente de las discusiones sobre la cultura en los primeros años e incluso después) significaba que la Biblioteca se apropiara de los libros de los cubanos que se habían marchado del país (Acosta, 1998: 64). Pero también (bajo Pogolotti y haciendo uso de un nuevo impuesto sobre el azúcar para ese fin) de la compra sistemática de libros en las librerías cubanas para volver a llenar los estantes [GP] y de persuadir al gobierno de que les exigiera a todos los que publicaban que depositaran en la Biblioteca copias de los libros que produjeran en lo adelante. El segundo objetivo era abrir Cuba a la literatura mundial y lograr un conocimiento mayor del mundo exterior mediante la adquisición de cuantos recursos no cubanos resultara posible (con el mismo impuesto sobre el azúcar) [GP]. El tercer objetivo era convertir la BNJM en un espacio significativo de toda la actividad cultural, más allá de la literatura; de hecho, eso fue el inicio de lo que se convertiría en una característica constante de la institución: la utilización de un espacio en la institución dedicado a auspiciar conferencias, exposiciones de arte, conciertos musicales, etc. (Acosta, 1998: 67; Medina, 2001: 10). Por último, como parte importante de la visión de Freyre en los años cuarenta, comenzaron los intentos de generar una red de bibliotecas públicas con préstamos de libros, para ampliar el acceso a los libros, que incluyó por un tiempo a la propia BNJM, con la Biblioteca Circulante de Adultos (Acosta, 1998: 65). De esta manera, la totalidad de la institución confirmaba dos hechos básicos acerca de la estrategia cultural que surgía: que las bibliotecas eran fundamentales para el conjunto de la cultura y que la lectura aún no gozaba

de la prioridad que tendría posteriormente. Los efectos de ese esfuerzo fueron impresionantes, con una asistencia a la Biblioteca que pasó de 24 508 visitas en 1959 a 156 768 en 1960 (Acosta, 1998: 69); no obstante, casi seguramente como resultado de la pérdida de una proporción sustancial del público lector tradicional conformado por la clase media que se marchaba del país, las cifras descendieron hasta que se emprendió un nuevo esfuerzo en 1964 para estimular a los nuevos lectores a acercarse a la institución (Acosta, 1998: 69). Ese esfuerzo ponía en evidencia una cuestión de importancia: si bien la lectura figuraba de manera prominente en la visión de Freyre acerca de las bibliotecas cubanas, todavía no estaba claramente definida como una prioridad de la dirigencia de la Revolución.

Por más impresionantes y bienintencionadas que estas dos empresas centradas en la literatura puedan haber sido, el hecho es que incidieron solo lentamente en la cultura literaria a escala masiva, lo que se debía a tres factores: la escasez de recursos, la escala de la tarea a emprender para corregir los efectos del descuido previo y el estado embrionario de toda la infraestructura cultural más allá del puñado de prestigiosas instituciones iniciales. Por tanto, ello les dejaba el campo abierto a otros actores para que llenaran por un tiempo el vacío, lo que de nuevo era una mezcla de organización y espontaneidad.

Esta última se manifestó mediante una inmediata explosión de entusiasmo entre los autores y los activistas de la cultura, ansiosos por aprovechar el sentimiento de oportunidad y libertad creado por el fin del antiguo régimen y la euforia del triunfo revolucionario. No solo fue que muchos escritores regresaron de su autoexilio, sino que los que habían permanecido en Cuba también sentían que existía una nueva atmósfera que les permitía expresarse, y la vida cultural en la isla “adquirió una vitalidad, un dinamismo, una energía que no tenía” [\[AAM\]](#). Como expresara en 1970 el propio Lezama, el grandioso patriarca de las letras cubanas, supuestamente apolítico, en *La cantidad hechizada*:

La Revolución cubana significa que todos los conjuros negativos han sido decapitados. El anillo caído en el estanque, como en las antiguas mitologías, ha sido reencontrado. Comenzamos a vivir nuestros hechizos y el reinado de la imagen se entreabre en un tiempo absoluto.

Cuando el pueblo está habitado por una imagen viviente, el estado alcanza su figura (Abreu Arcia 2007:31).

Los organismos estatales pertinentes reflejaron esa euforia y esas expectativas tratando de responder con ambiciosos esfuerzos de publicación. El más conocido fue el de la recién equipada Imprenta Nacional, que produjo y distribuyó en 1960 100 000 ejemplares de *Don Quijote* en cuatro volúmenes, papel barato e impreso en rotativas (Smorkaloff, 1979: 102) Rodríguez, 2001: 67). Se vendió en kioscos, junto a los periódicos, al precio de veinticinco centavos el volumen (Fornet, 1997: 29). En buena medida la intención era hacer una contundente declaración acerca de las ambiciones culturales de la Revolución y el lugar central que ocupaba en ella la cultura, se afirma que con un texto icónico elegido por el propio Fidel Castro. Pero siguieron otras iniciativas, como la publicación en el periódico, a manera de folletín, de *El rojo y el negro* de Stendhal en 1960, lo que mostraba que varias publicaciones periódicas sentían el imperativo no planificado de difundir la cultura de todos los tipos en el pueblo cubano [FMH].

Aunque estas iniciativas se llevaban a la práctica formalmente a través de agencias estatales, de hecho reflejaban el dinamismo y la imaginación de individuos que, ansiosos de aprovechar las ventajas de la libertad para educar culturalmente a los cubanos, eran capaces de labrarse un espacio en las muchas brechas de la naciente infraestructura. De ahí, por ejemplo, que *Lunes de Revolución*, en conjunto con agencias más directamente estatales fundaran en 1960 una pequeña editorial, Ediciones R, que en vez de llevarles la literatura mundial a los cubanos, se centrara en la producción de obras nuevas o inéditas de escritores cubanos, en especial los que acababan de regresar al país y ya comenzaban a constituir la “primera promoción” de la Revolución. No es casual que el primer libro de esta editora fuera *Cuba ZDA*, un testimonio sobre la reciente reforma agraria del periodista y novelista Lisandro Otero, al que pronto siguió *Huracán sobre el azúcar*; pero fue el tercer libro, publicado en 1960, un volumen de poesía, el que inició la labor por la que sería más recordada Ediciones R: introducir a los lectores cubanos a la nueva literatura de Cuba [FMH].

Con un espíritu similar, empezaron a nacer nuevas revistas y a resurgir otras que ya existían: cerraban la brecha y se convertían en medios para publicar buena parte de la creatividad acumulada, con lo que prometían revivir la antigua tradición de una cultura literaria basada sobre una intensa actividad revisteril: “esa dinámica siempre abierta hacia la pluralidad de receptores donde el libro... no suele llegar con la prontitud o impacto del periódico o la revista” (Zurbano, 1997: 5). Una de ellas fue *Pueblo y Cultura*, de la Dirección de Cultura, cuyo propósito explícito era popularizar el arte [\[LC\]](#), pero la mayor contribución a esta naciente cultura de revistas fue, sin duda alguna, la de *Lunes de Revolución*.

Como ya hemos visto, *Lunes* nació de la iniciativa de dos antiguos miembros de Nuestro Tiempo: Franqui (un exradical que tras abandonar el PSP en los cuarenta había seguido un camino más liberal, incluso anticomunista, y se había convertido en editor de *Revolución* en la Sierra en 1957) y Cabrera Infante, crítico de cine y editor de *Carteles*. Con una posición política comprometida con el principio de la revolución, algo a la izquierda del centro, Franqui y Cabrera Infante concibieron un periódico que fuera el paralelo cultural del Movimiento 26 de Julio. La idea era aprovechar la ausencia de *Revolución* los lunes (práctica de todos los periódicos cubanos) para producir un suplemento – de ahí el título de *Lunes* – que fuera la contraparte cultural de la revolución política que emergía rápidamente.

La composición y el carácter del grupo de *Lunes*, aunque fluido a lo largo de sus dos años, pronto se hizo evidente. Basado fundamentalmente sobre los sentimientos y el tenor de *Ciclón*, reunía a varios de los jóvenes artistas que comenzaban a estar activos. A Pablo Armando Fernández lo contactaron inicialmente en Nueva York (Luis, 2003: 22); tras una estancia en Oriente, se trasladó a La Habana para convertirse en el subdirector del suplemento, apoyando a Cabrera Infante quien, durante las prolongadas ausencias de Franqui (que realizaba otras tareas en ese período) funcionaba en la práctica como su director. Tony Évora (Cabrera Infante, 2003: 141), Pogolotti, Roberto Branly, Piñera y Rine Leal (Luis, 2003: 155-6) eran otros de los miembros del equipo de *Lunes*. En resumen, era una reunión de los más brillantes talentos de la generación siguiente a la de *Orígenes*, que juntaba a *Nuestro Tiempo*, *Ciclón* y muchos de los escritores autoexiliados,

sobre todo cuando se añaden a esa lista los numerosos artistas y escritores que, aunque no estaban en la plantilla de la revista, tendían a reunirse a su alrededor regularmente para formar una agrupación definibles, entre los que se encontraban Arrufat, Fausto Canel, Humberto Arenal, Luis Agüero, José Baragaño, Severo Sarduy, Jaime Sarusky, Fonet y Desnoes (Padilla, 1989: 239).

Aunque el grupo nunca compartió una posición política clara (más allá de un apoyo entusiasta a la joven Revolución), la revista sí tenía objetivos claros, tanto artísticos como políticos. Uno de los más evidentes era imitar la labor de la *Revista de Occidente* en la década de 1920, o de L'Express (Luis, 2003:22-3) actualizando a los cubanos al ponerlos en contacto con las últimas tendencias artísticas extranjeras e introduciendo a Cuba en las corrientes estéticas más influyentes (Luis, 2003: 10), y hacerlo mostrándose tan abierta y ecléctica como fuera posible. La edición inaugural del suplemento (23 de marzo de 1959) lo dejó en claro en cuatro párrafos que declaraban que su propósito era crear una “Revolución en el Arte y la Literatura” (la idea original del título del suplemento) expresiva de “la hora de nuestra generación”, que libre de las ataduras de figuras que habían pasado a la historia podía ahora salir de los márgenes y volver a formar parte de la vida nacional, explícitamente con su obra (Luis, 2003: 23). Este énfasis en su identidad generacional tenía otro propósito explícito: distinguirse clara e incluso vehementemente, de *Orígenes*. De hecho, *Orígenes* y todo lo que representaba se convirtió en blanco de los ataques de *Lunes* junto a todos los males previos a 1959; al rechazar lo que percibía como su hermetismo, su escapismo e incluso su catolicismo, *Lunes* buscaba un compromiso (Luis, 2003: 169).

El éxito y la importancia de la revista fueron incuestionables. Como expresara William Luis: “El boom latinoamericano no se hubiera dado sin la Revolución cubana y el impacto de *Lunes*” (Luis, 2003: 11). La revista salió todas las semanas durante treinta y dos meses (con números especiales adicionales) y creció de las doce páginas originales hasta alcanzar cuarenta y ocho. Llegó a publicar entre 200 000 y 250 000 ejemplares (Cabrera Infante, 2003: 142), más que el *New York Review of Books* o cualquier otra revista cultural latinoamericana (Luis, 2003: 21). Además, dada la naturaleza de la circulación en Cuba, esas cifras significan que casi sin duda

llegó regularmente al menos a medio millón de cubanos [\[AAM\]](#) y dejó muy atrás a todos sus rivales como el *Hoy Domingo* del PSP, dirigido por Manuel Díaz Martínez y Jamís (Luis, 2003: 160) o la sección “Arte y Literatura” del *Diario Libre*, que tuvo una corta vida.

Las ambiciones de la revista y del grupo tampoco parecían tener fronteras: su labor artística imaginativa y deliberadamente de vanguardia era un reflejo del alcance de su estrategia (modernizar culturalmente toda la gama de las actividades artísticas), así que a fines de 1960, aprovechando que Revolución controlaba la televisión cubana, iniciaron su propio programa televisivo, *Lunes en Televisión*, que dirigían Rodríguez Peña, Sergio Nicolás, Humberto Arenal (Cabrera Infante, 2003: 143) y Pablo Armando Fernández (Luis, 2003: 161). Se transmitía durante 30 minutos los lunes por la noche, y su contenido tendía a ser algo ad hoc, relacionado con el número de la revista salido esa mañana y confiado en moldear los gustos culturales del público cubano y su conocimiento de las tendencias artísticas. Más allá de su programa, *Lunes* también influyó sobre la cultura televisiva con el montaje de obras de Tennessee Williams, Chejov, Piñera e Ionescu (Luis, 2003: 27). Además, contaba con una compañía de grabación, Sonido Erre, y, por supuesto, con la editorial Ediciones R.

El equipo de televisión fue también el origen del notorio experimento filmico de *Lunes*. En las Navidades de 1960, Orlando Jiménez Leal (el camarógrafo de *Lunes en Televisión*) y Sabá Cabrera Infante filmaron *PM*, un corto documental sobre celebraciones de negros cubanos en las que figuraban en primer plano el alcohol, las drogas y la sensualidad. En una oposición deliberada al estilo neorrealista cada vez más hegemónico en el ICAIC (y específicamente a *Cuba baila*, de Tomás Gutiérrez Alea) y su tendencia a producir documentales históricos serios y un poco propagandísticos (Cabrera Infante, 2003: 150), el filme financiado por *Lunes* tendía a adoptar un abordaje de *free cinema*, con una cámara que grababa lo que observaba, sin juicios o comentarios explícitos. Cuando se exhibió en *Lunes en Televisión* se convirtió en un éxito inmediato entre los miembros del grupo de *Lunes*, quienes se empeñaron después en exhibirlo nacionalmente, primero a través del Rex, la única sala de cine que seguía siendo privada. Pero ya para ese entonces la distribución cinematográfica estaba a cargo de la Comisión Revisora de Películas (también llamada

Comisión de Estudio y Clasificación de Películas), vinculada al ICAIC y presidida por Mario Rodríguez Alemán (Luis, 2003: 50), que se negó a permitir la exhibición del filme. *Lunes* se dio rápidamente a la tarea de organizar la firma de una carta de protesta por unos 200 intelectuales (entre ellos los ya políticamente influyentes Fernández Retamar y Otero), en la que se solicitaba una reunión con Fidel Castro para discutir lo que temían que era un caso de franca censura. Mientras tanto, los medios comenzaron a debatir y reseñar el filme; el director Néstor Almendros y el escritor Luis Agüero, en especial, la alabaron en una *Bohemia* de junio de 1961.

Fue en junio cuando se celebró la reunión solicitada; pero no, como parece haber sido la intención —que un pequeño grupo que se reuniera a solas con Castro (Luis, 2003: 190)—, sino que se celebraron tres reuniones sucesivas con un gran número de asistentes en la BNJM el 16, el 23 y el 30 de junio, a las que se invitó a decenas de escritores y artistas y a las que asistieron Castro, el Presidente Osvaldo Dorticós, Hart, el Canciller Raúl Roa, el importante dirigente del PSP Carlos Rafael Rodríguez, Guillén, Carpentier y algunos miembros destacados del PSP, como el geógrafo Antonio Núñez Jiménez (Otero, 1999a: 80), Alfredo Guevara, García Buchaca y Vicentina Antuña (quien era en ese momento presidenta del recién fundado CNC) (Padilla, 1989: 60). En la primera reunión (de la que Franqui se ausentó), Piñera fue el primero en hablar para expresar sus temores de una “cultura dirigida” (Otero, 1999a: 81); le contestó el propio Castro, después de lo cual otros intervinieron, entre ellos Ricardo Porro, Baragaño, Padilla, Violeta Casals, Natalio Galán, Hugo Consuegra, Mario Parajón, César Leante, Carlos Rafael Rodríguez y Gutiérrez Alea (Otero 1999a: 81). Ese mismo patrón se repitió en la segunda y la tercera reuniones, y esta última terminó con el discurso resumen de Castro, *Palabras*, con sus frases definitorias y repetidas seguridades, en el marco de los claros parámetros que ahora se veía que operaban para toda expresión cultural. Para *Lunes*, lo que siguió fue su cierre algunos meses más tarde, tras la publicación del número del 6 de noviembre; oficialmente, *Lunes* y *Hoy Domingo*, del PSP, (publicación esta última que suelen olvidar los comentaristas del caso) fueron sustituidos por la recién creada *Gaceta de Cuba* de la UNEAC. De ahí que el juicio que se suele hacer acerca del caso es que *Lunes*, paladín de la libre expresión, fue cerrado por la censura y reemplazado por un órgano controlado y dirigido por el Estado.

Pero ¿qué era lo que estaba detrás del caso y su desenlace? Los protagonistas principales entre las “víctimas”, en especial lo que después optaron por el autoexilio, siempre han sido muy claros. Para Franqui, Cabrera Infante y Padilla (quien aunque no participaba directamente en la confección de la revista se vio después directamente afectado por lo que consideraba las secuelas del caso), el “affaire *Lunes*” nació de diferencias ideológicas, maquinaciones políticas y animosidades personales. Franqui y Cabrera sin dudas lo achacaban todo a esto último, y consideraban que esas animosidades se remontaban a la época en que, después de ser fundadores de *Nuestro Tiempo* (Luis, 2003: 176) se marcharon del grupo porque consideraban que había sido copado por los comunistas (2003: 48); de ahí que, según ellos, esa enemistad y la oposición al subsiguiente anticomunismo de Franqui llevaron a Alfredo Guevara y el ICAIC, supuestamente también controlado por gente del PSP (2003: 49) a darle rienda suelta a su irritación cuando *PM* les dio la oportunidad. Según esta lectura, Guevara resulta el villano de la película (Padilla, 1989: 58), sobre todo porque se afirma que le disgustaba que *Lunes* incursionara en un territorio (la producción filmica) que había marcado como propio. Pero detrás de Guevara (continúa esta interpretación) había varios miembros del PSP, o personas cercanas al partido, que sirvieron al propósito del PSP de cerrar *Lunes*, notablemente Antuña, tachada por Cabrera Infante de “títere comunista” (Cabrera Infante, 2003: 148) y Otero (Cabrera Infante, 2003: 146-9).

El asunto es, obviamente, algo más complejo de lo que apuntan esas explicaciones. Eso no quiere decir que las animosidades personales no desempeñaran un papel: claramente lo hicieron y seguirían haciéndolo en todos los debates producidos al interior del muy pequeño y a menudo estrecho mundo de la comunidad intelectual cubana. Tampoco quiere decir que el PSP no sospechara de lo que *Lunes* representaba: la posición típica que adoptaron los más vociferantes sobre temas culturales en el seno del Partido (como García Buchaca o Portuondo) hacía explícita su preferencia por las que podrían llamarse definiciones ortodoxas del realismo, la cultura popular o el arte políticamente comprometido, y veían con desdén lo que percibían en algunos intelectuales como una actitud irresponsable hacia sus deberes culturales o posiciones antisoviéticas.

Sin embargo, en vez de entender el affaire en términos de definiciones comunistas y libre expresión cultural, resulta más útil identificar procesos y tendencias más profundos que hacían casi inevitable el episodio. El primero era que la política cubana y el rumbo de la Revolución habían experimentado un desplazamiento radical entre la primera y la última ediciones de *Lunes* – tanto entre los dirigentes como entre la población en general –, hasta tal punto que el radicalismo heterodoxo, poco estructurado e independiente que caracterizara la publicación en marzo de 1959 (tan representativo del momento) era simplemente menos aceptable y relevante en junio de 1961. De ahí que cuando Luis la definiera como “una revista liberal con un amplio contenido cultural, pero antimperialista y comprometida con la Revolución” (Luis, 2003: 36), admitiera que esa visión de la revolución se mantuvo esencialmente igual entre 1959 y 1961, mientras que la de los dirigentes políticos y muchos cubanos había cambiado de manera fundamental. Las actitudes sobre el papel de los intelectuales también habían cambiado: de la mezcla temprana de agnosticismo sobre el tema y tolerancia a una clase tradicionalmente respetada, ya en 1961 se había pasado a demandar un compromiso más serio y responsable. Si bien Franqui podía argumentar que la gente de *Lunes* luchaba a favor de la Revolución (una definición un tanto exagerada de sus actos en 1957-58 o 1961), la realidad es que la revolución por la que “luchaban” era distinta de la surgida ya a mediados de 1961. Entre otras cosas, había tenido lugar el momento definitorio de Playa Girón (un verdadero parte aguas en términos de claridad política acerca del propósito y la naturaleza de la Revolución, y acerca de la oposición), y el proceso igualmente definitorio de la Campaña de Alfabetización estaba en pleno desarrollo; en esas circunstancias, continuar con las mismas actitudes sobre la cultura y el papel de los intelectuales en el nuevo proceso resultaba anacrónico. *Lunes* era la manifestación de una interpretación específica en un tiempo específico, una revista de un momento; hacia mediados de 1961, ese momento había pasado. Como escribiera en 1960 el Che Guevara en su contribución en otros sentidos laudatoria a la edición del primer aniversario: “Otras veces padece unos intelectualismos fuera de la realidad cubana” (Luis, 2003: 36). Había llegado para todos el momento de las definiciones políticas, y la elite intelectual no era una excepción, como admitiera Pablo Armando Fernández posteriormente: “Era el momento propicio para definirse políticamente” (Luis, 2003: 169). De hecho, uno de los errores de

los líderes del grupo fue asumir que la política de la revista podían definirla solo los intelectuales y los artistas con exclusión de los políticos no artistas (Luis, 2003: 166).

Por tanto, resulta posible plantear que era obvio que ya en 1961 el grupo había perdido rumbo y coherencia. En 1959 no había mucho que lo uniera, más allá de la edad de sus miembros (y muchos explicitaban que el experimento había sido una manifestación generacional que los distinguía de la generación de *Orígenes* de esa manera, como en otras); en 1961 ello resultaba insuficiente como cemento de un grupo siempre políticamente heterogéneo. Una vez que comenzaron los ataques contra *Orígenes*, e incluso se tornaron personales en un caso (Cabrera Infante, 2003: 147), incluso ese factor unificador desapareció, entre otras cosas porque algunos de los miembros tempranos del grupo (Fernández Retamar, Jamís, Pedro de Oraá y Fernández) habían formado parte de la embrionaria generación joven de *Orígenes* (Luis, 2003: 167; [\[RFR\]](#)).

Otra razón del affaire puede haber sido el hecho de que el contenido y el tenor de *PM* no fueron un simple un pretexto para las críticas del ICAIC, sino que estaban seriamente fuera de contacto con las actitudes en evolución del proceso revolucionario. Porque bien puede haber sido que el hecho de que los miembros del grupo de *Lunes* fueran blancos influyó sobre su acercamiento colectivo a la cultura y la revolución, lo que hacía de *PM* un anacronismo en 1961: el filme presentaba una visión tradicional, exótica, típica de los años veinte de los cubanos negros (como un submundo erótico y sensual de la sociedad), que no guardaba sincronía con la realidad de liberación social que experimentaba ya la mayoría de los negros, y que se hacía eco del descubrimiento muy anterior que hicieron desde París algunos artistas cubanos de una Cuba “otra”, exótica, como si fueran europeos y no cubanos (Kapcia, 2005: 80). De hecho, ello puede haber tenido que ver con su interés compartido por los modelos europeos de cultura; en el “exilio” (que la mayoría de ellos había vivido) puede que fueran solitarios, pero siempre eran esencialmente capaces de ser asimilados, en tanto blancos, de maneras que los cubanos negros nunca lo hubieran sido, y al igual que los artistas e intelectuales cubanos de los primeros años de la República con su inclinación por un hispanismo cultural, se consideraran pertenecientes a una comunidad cultural conducida por europeos. De ahí que su incapacidad para

darse cuenta de la escala y la envergadura de la revolución cultural más general que ocurría fuera de *Lunes* se debiera en parte a que la mayoría de los beneficiarios de la revolución educacional y la democratización cultural (como en todo cambio social) tenían más probabilidades de ser negros, porque eran pobres.

En realidad esa era otra razón adicional que subyacía el affaire: mientras que el grupo de *Lunes* seguía definiendo la “revolución cultural” en los mismos términos estéticos que en el 1959, habían comenzado los procesos de democratización cultural, lo que empezaba a cambiar las actitudes acerca del papel y el propósito de la cultura. De hecho, el otro énfasis importante de las *Palabras* de Castro (que suelen obviar los comentaristas) era en este proceso y las nuevas ideas sobre los instructores de arte. Por tanto, la posición de *Lunes* tenía algo de torre de marfil; adentro continuaba todo tipo de debates acerca del arte, mientras que afuera se desarrollaba una verdadera revolución social en la cultura que un observador describió como “totalmente admirable” (Foreign Office, 1961: 11).

En realidad el episodio de *Lunes* tuvo tanto que ver con el hecho de que la revista estuviera en el centro de debates más amplios como con batallas políticas. En términos estrechos, uno de esos debates se centraba en la naturaleza y el propósito deseados del cine en la Cuba revolucionaria. El debate trascendió la personalidad y las posibles ambiciones de Guevara, el director del ICAIC, y se involucraron en él los cineastas radicales que ya habían comenzado a discutir en *Nuestro Tiempo*. Mientras que Luis (siguiendo a Franqui y Cabrera Infante) consideraba que los debates sobre el cine eran un sucedáneo de batallas políticas no expresas (Luis, 2003: 46-8), también es posible que fuera exactamente lo contrario: batallas aparentemente políticas podían ser la manifestación o la forma que adoptaban un conjunto de diferencias más profundas acerca de la función del cine en la nueva Cuba y cómo debía cumplirla. El hecho de que esos debates se prolongaran hasta avanzados los años sesenta y de que se dieran esencialmente entre el ICAIC y lo que se podría denominarse la posición del PSP tiende a socavar la idea de que el affaire *Lunes* se produjera básicamente porque el ICAIC implementaba el programa del PSP.

Pero en 1961 comenzaba un debate más amplio sobre el papel de la cultura, y del artista y el intelectual. Este debate cristalizaría dramáticamente en los congresos culturales de 1968 y 1971, pero ya se preparaba el terreno en esos primeros años. De ahí que la posición de *Lunes* (que abogaba esencialmente por una definición sartreana del intelectual como conciencia crítica de la sociedad y por una visión liberal de la libertad artística) pronto se viera superada por otros argumentos que consideraban que el arte tenía un papel más formativo, y el artista un papel más responsable; como admitiera Fernández (Luis, 2003: 171) y expresara Fonet, lo primero que advirtieron los intelectuales fue su propia ignorancia (Fonet, 1971: 35).

Todo ello, por supuesto, hizo que la atención se centrara en la revolución cultural más amplia y en la cuestión de la democratización y la popularización. Esa ambición – que compartían, en principio, el naciente Estado, *Lunes* y el PSP, por más que difirieran acerca de qué significaba y cómo alcanzarla – adoptó diversas formas. Algunas veces tomó la forma de actividades como el cine móvil, talleres de teatro o talleres literarios, organizados por personas entusiastas del aparato cultural, con la bendición oficial pero poco apoyo oficial o infraestructura; en otros momentos, se trató de proyectos de base nacidos de las iniciativas de grupos o comunidades locales. Lo que todos compartían era el deseo de asumir uno de los principios subyacentes de la cubanía – el papel fundamental de la educación en todo proyecto de construcción nacional – y, por tanto, de difundir los beneficios de la educación tan amplia y rápidamente como fuera posible. Además de construir o abrir las puertas de nuevas escuelas (Jolly, 1964: 222), en julio de 1959 se redujo en un 25% el precio de los libros de texto (Cantón Navarro y Duarte Hurtado, 2006a: 38) y más tarde un 35%.

Ese esfuerzo se extendió también a la educación superior; en 1959-60 a quienes habían participado en la insurrección y a cientos de trabajadores se les dio la oportunidad de ingresar a la universidad mediante un nuevo sistema de becas gubernamentales [\[SA\]](#), y en 1960 se anunció que la Universidad de La Habana aceptaría a 3 500 estudiantes más, mientras que 15 000 recibían una educación preuniversitaria para posibilitarles que siguieran a ese primer contingente (Foreign Office, 1961: 10; Rodríguez, 1984: 35). En marzo de 1960 se comenzó a transmitir por la televisión y la

radio una nueva Universidad Popular para apoyar esa iniciativa e incluir en ella a más cubanos.

Entonces, en 1961 vino la Campaña de Alfabetización, la iniciativa que más cambió las condiciones, las oportunidades – y también las responsabilidades – vinculadas con la literatura. El impacto político y social de la Campaña fue, como hemos visto, enorme; era inevitable que también tuviera un profundo impacto en la naciente cultura literaria: no solo creó de la noche a la mañana una masa potencial de lectores para todo lo que pudiera crear el talento literario establecido y emergente de Cuba [\[RFR\]](#), lo que tenía todo tipo de implicaciones para la ya tensa capacidad productiva de la industria cubana de publicaciones, sino que puso en jaque de modo fundamental las ideas que habían servido a base a las estrategias culturales experimentales o en evolución de los dos primeros años. Sobre lo primero, el experimento de *Don Quijote* ya había demostrado las posibilidades de hacer y distribuir tiradas masivas baratas destinadas al público lector existente; ahora había que resolver las necesidades específicas de miles de nuevos lectores, además de las demandas que crecerían inevitablemente, dado que se enfatizaban de continuo las virtudes de la lectura. En cuanto al segundo punto, los debates existentes que habían dado al traste con entidades como *Lunes*, ahora se radicalizaron más, ya que las diferentes interpretaciones de la democratización cultural se enfrentaban a un nuevo público real y retador.

Sin embargo, unos de los aspectos fundamentales acerca de todos esos fenómenos culturales de los dos primeros años era que todos habían nacido en el contexto de un Estado embrionario que negociaba con diversos individuos, grupos o nuevas instituciones –o que era representado por ellos— todos los cuales gozaban de una autonomía inusual mientras el nuevo Estado se armaba, construía sus estructuras funcionariales y determinaba sus políticas. De hecho, ninguno de los dos tipos de actividad cultural – los proyectos empresas más espontáneos (como *Lunes*) o los más organizados (como las estructuras e iniciativas de democratización cultural) – estaba necesariamente dirigido o planificado de manera coherente por algo llamado “el Estado”; en realidad, los primeros eran hijos de iniciativas individuales o de pequeños grupos (que llenaban el vacío dejado por la debilidad del nuevo Estado), mientras que los segundos se producían

gracias a un conjunto de iniciativas, algunas de las cuales se generaban localmente y otras eran estimuladas por dirigentes o activistas políticos.

Un efecto curioso de este contexto fluido era que se exageraba el poder de individuos clave o se les dotaba realmente de más influencia e incluso autonomía de lo que era dable esperar normalmente. Lo que los hacía “clave” podía ser cualquier número de circunstancias o talentos: acceso privilegiado a instituciones importantes o a miembros de la vanguardia política, por lo general gracias a amistades previas a 1959 (era el caso de Alfredo Guevara, por ejemplo); particular dinamismo y energía (personas como Franqui o Cabrera Infante); un grado de confianza e influencia concedido a quienes habían permanecido en Cuba (en vez de buscar soluciones fuera de la isla) —como el grupo de *Nuestro Tiempo*—y especialmente haber contribuido de algún modo con la insurrección [\[RFR\]](#) [\[LO\]](#). La relación de esos individuos, por tanto, contaba su propia historia de compromiso, accidentes o relaciones existentes: Aguirre (miembro del PSP, pero evidentemente significativa en la Escuela de Letras); Arrufat (editor jefe de Casa entre 1960 y 1965); Branly (antiguo miembro de *Nuestro Tiempo* y organizador clave del Primer Encuentro Nacional de Poetas y del Primer Congreso Nacional de Escritores y Artistas en 1960); Carpentier (vicepresidente del CNC y posteriormente director de la nueva Editorial Nacional); Guillén (designado miembro del Consejo Nacional de Educación y después de 1961 presidente de la UNEAC) y Otero (editor jefe de Revolución en 1960-61). Sería posible añadir al escritor Arenal, más bien desestimado, pero representativo: tras regresar a Cuba en agosto de 1959 trabajó en el ICAIC como documentalista y guionista de la monumental *Historias de la Revolución*, de Gutiérrez Alea; más tarde trabajó con Padilla en un programa de televisión semanal sobre el teatro; después se trasladó al teatro durante siete años y siguió escribiendo cuentos, pero a la vez fundó la primera escuela de instructores de artes: una trayectoria personal que era reflejo de la explosión cultural que se produjo en esos primeros años [\[HA\]](#).

Igualmente, ese contexto creó las circunstancias ideales para que grupos clave desarrollaran una considerable autonomía. El más obvio fue *Lunes*, pero el grupo de cineastas procedentes de *Nuestro Tiempo* que fundó el ICAIC era esencialmente un grupo similar, y El Puente desempeñaría un papel análogo pocos años después.

Lo esencial de estos primeros años, entonces, es que era la carencia de una autoridad central y de mecanismos para garantizar el consentimiento, y no su presencia o su peso lo que les permitió a esos diferentes “espacios” y agentes (institucionales o con un grupo como base, dirigidos directamente por el Estado o fruto de iniciativas individuales) considerable libertad para funcionar, definir, ponerse a la cabeza y, por tanto, cerrar la brecha que dejaba el Estado naciente. En este significativo aspecto, por ende, la experiencia temprana de desarrollo cultural de la Revolución fue precisamente lo opuesto a lo esperado (por aquellos cuyo paradigma previo de relaciones entre el Estado y la cultura en el socialismo tenía como base la Unión Soviética o la Europa Oriental posterior a 1948, y por quienes temían ese sistema) o a lo que a menudo se ha planteado que era el caso de Cuba durante esos primeros años: no era la existencia de un Estado centralizador lo que determinaba el desarrollo cultural, sino la ausencia de esa entidad.

Pero en 1961 se estaban tornando más claras las señales de que un Estado más fuerte y una mayor presión centralizadora podían estar a las puertas con el desplazamiento hacia el socialismo y un modelo de funcionamiento político similar al del bloque socialista, pero también con las primeras señales de la mentalidad de plaza sitiada (debido al embargo y la invasión) y con las familiares presiones y tendencias de la construcción nacional descolonizadora que comenzaban a hacerse evidentes. De ahí que en el mundo cultural no resultara una sorpresa que hubiera surgido el CNC en 1960 (en sustitución de la Dirección de Cultura del MINED) y que comenzara a tratar de imponerle el mismo patrón a todas las manifestaciones culturales (en especial dado el influyente liderazgo político en el seno de ese organismo) ni que se creara la UNEAC en 1961. En lo relativo a la literatura, la naturaleza del CNC resultaba relevante, porque, como hemos visto, hasta que la nueva Imprenta Nacional no comenzó a funcionar a plena capacidad, con recursos adecuados, fue el Departamento de Literatura y Publicaciones del CNC el responsable de las publicaciones.

También comenzaban a aparecer señales de que las concepciones aceptadas sobre el valor de la literatura podían estar cambiando, o al menos que se encontraban sujetas a una presión mayor para que cambiaran. Porque si bien aquellos cuyas ideas sobre el papel estético de la literatura se habían

desarrollado en Europa o la América del Norte (especialmente el grupo de *Lunes* y algunos escritores de edad más avanzada) seguían considerando su valor en términos del prestigio internacional y de acuerdo a normas convencionales, otros (en especial los asociados con el ICAIC, el PSP y el Movimiento 26 de Julio) se sentían cada vez más atraídos por la idea de que su valor podía residir en otra cosa, a saber, la democratización y la masificación sociales, culturales y educacionales, y en la socialización de la cultura. Esto significaba que cambiaban también las concepciones del artista y el intelectual, a veces intencionalmente, pero también debido al dinamismo de los acontecimientos y los procesos; por ejemplo, la Campaña de Alfabetización estaba a punto de obligar a los escritores cubanos a enfrentarse a un público cuyas expectativas resultaban desconocidas y para las cuales muchos en el mundo literario no estaban necesariamente listos (Benedetti, 1971: 8-9). De ahí que mientras algunos abogaban por derechos y libertades, otros reconocían que estas también suponían nuevas responsabilidades (Fornet, 1971: 35; Luis, 2003: 171); mientras algunos se centraban en la creación literaria, otros lo hacían en los beneficios de distribuir libros gratuitamente o a precios módicos, y en la importancia fundamental de lograr que la literatura estuviera al alcance de todos [\[FMH\]](#).

Por tanto, todos los debates que caracterizaron esos años —acerca de la naturaleza y el propósito del arte, lo bueno y lo malo del realismo socialista, etc.— fueron en lo esencial debates acerca del valor de la literatura, con el valor estético en una esquina y el valor social y político en la esquina opuesta. Incluso las discusiones sobre la necesidad de contar con críticos de alta calidad tenían como base la idea de que era necesario proteger, perseguir y explicar el valor social de la literatura. En otras palabras, ahora todo se centraba en la autodefinición en términos individuales o colectivos. Porque, en cierto sentido, lo que distinguía a *Lunes* del eje *Nuestro Tiempo-ICAIC* era que se ubicaban en posiciones diferentes de un espectro que ya comenzaba a desarrollarse en el seno del proceso, a saber, el continuo individual-colectivo (o individualista-colectivista). Para muchos de los miembros de *Lunes*, y a pesar de las ideas compartidas que pueda haber manifestado el grupo, este estaba esencialmente a favor del artista individual, que apoyaba el proceso político o incluso participaba en él, pero se mantenía aparte; de ahí que si bien no estaban en el extremo individualista del continuo (dado que le daban la bienvenida a la

Revolución, apoyaban la mayoría de sus iniciativas, si no todas, y sin duda creían en difundir la cultura entre “las masas”) seguían pensando en términos del artista y no del público. Por otro lado, la perspectiva del ICAIC consistía esencialmente en centrarse en esas “masas” y hacer un cine (y una música y un arte) que satisficiera el deseo de la Revolución de integrarlas y educarlas.

Lo que todo esto significa es que el llamado “affaire de *Lunes*” no debe entenderse necesariamente como una demostración de la imposibilidad de la libertad cultural en un Estado cada vez más comunista, sino que en el marco de lo que era en esencia un proceso de construcción de la nación impaciente y radicalizado, el período 1959-61 fue testigo, sobre todo en el mundo de la literatura (y particularmente en las páginas de *Lunes*), del despliegue de actitudes, enfoques culturales y gustos estéticos previos a 1959. Por tanto, mientras que ya estaba en marcha una revolución cultural genuina en términos de democratización de la cultura, la Campaña de Alfabetización y el cine, en la literatura dicha revolución solo comenzó en realidad después de 1961, y no, como argumentara o confiara el grupo de *Lunes*, antes de ese año. En ese sentido, por tanto, la literatura esencialmente le dio alcance al cine en su comprensión de lo que significaba realmente —o debía significar— una revolución cultural en el seno de una revolución social y política en constante evolución, y solo lo logró cuando se hizo evidente cuáles eran o podían ser las implicaciones de la Campaña de Alfabetización. Desde ese punto de vista, la afirmación de *Lunes* de que era el paralelo cultural de la vanguardia política, y su idea tácita de que era el árbitro de la revolución cultural, fueron siempre posiciones debatibles y pronto anacrónicas, y fueron rebasadas no tanto por las maquinaciones de políticos y comunistas, sino por los cambios sociales que tenían lugar en la cultura, ella reflejaba y eran su resultado. Por tanto, 1961 constituye claramente el fin de una fase y el inicio de otra, pero no, como se suele sugerir, porque *Lunes* se cerrara y la UNEAC se convirtiera en el árbitro, sino porque la primera fase —de incertidumbre y entusiasmo sin un foco preciso — terminó con el fin de la Campaña de Alfabetización. Como ello coincidió con la ruptura de toda relación con los Estados Unidos y el inicio del aislamiento, así como con la conmoción y la euforia de Playa Girón, la Campaña alcanzó una significación que pocos anticipaban, pero

que configuraría el pensamiento cubano sobre la literatura durante las décadas por venir.

Capítulo 4.

1961-1989: Los años de radicalización y consolidación

Como ya se planteó en el capítulo 3, la mayoría de los historiadores de la cultura durante la Revolución cubana consideran que 1961 constituyó un punto de giro, debido al affaire de *PM, Lunes* y el CNC, y se centran, por tanto, en la regulación y las *Palabras* de Castro. Pero sea cual fuere la importancia que se le atribuyan a las reuniones previas a las *Palabras*, la mayoría de los cubanos no fueron conscientes de ellas y los medios de comunicación de la época no dieron ninguna indicación de las prolongadas conversaciones al máximo nivel sobre el futuro de la expresión cultural en Cuba; la única pista provino de la posposición sin explicaciones (para el 18 de agosto) del Primer Congreso de Escritores y Artistas Cubanos, que debía haberse celebrado el 26 de junio en el Centro Gallego.

La razón es que, en la escala de prioridades, esas conversaciones eran menos relevantes que otros asuntos culturales, el más obvio de los cuales eran el sentimiento de plaza sitiada y el defensismo que siguió a Playa Girón; resulta revelador que el titular de *Revolución* del 12 de junio vinculara explícitamente la revolución cultural más comprensiva con las destructivas acciones contrarrevolucionarias durante Girón y después: “La Revolución alfabetiza: el imperialismo destruye”, con el tajante “La batalla de la cultura” (*Revolución*, 1961c: 1).

El lema del Primer Congreso era “Defender la Revolución es defender la cultura” (*Revolución*, 1961d: 2). La sintaxis resulta interesante, porque no sugiere que el deber de la cultura debía ser la defensa de la Revolución, sino lo contrario.

Un segundo asunto de importancia era qué significaba ahora “cultura”. Porque con la Campaña de Alfabetización en marcha, es obvio que “cultura” se refería menos ahora a las preocupaciones de la minoría intelectual y más a la revolución cultural y educacional más general. Añádase que la nacionalización de todas las escuelas privadas convertía la

educación en parte del patrimonio nacional cultural, que debía defenderse en bien de todos; porque la Campaña formaba parte de una revolución y una democratización educacionales más amplias, como demostraban las becas ofrecidas a los alfabetizadores. No obstante, las escaseces (de fondos, de personal) y las demandas de la Campaña implicaron que solo en 1967 la matrícula escolar alcanzara los niveles de 1956 [\[FMH\]](#), y la escasez de maestros en las escuelas y las universidades (causada por la emigración) supuso varios años de adaptaciones ad hoc con voluntarios o personal joven que no había acabado su capacitación [\[RV\]](#) [\[MDO\]](#).

De ahí que, como se vio en el capítulo anterior, el “parte aguas” convencional de 1961 (supuestamente entre la libertad y el control estatal) pudiera entenderse más bien como el fin de una definición individualista de la revolución cultural y el inicio de una definición colectivista, que ya surgía empíricamente y era legitimada por la Campaña, y que desplazaba el centro de la atención literaria y de las prioridades de los escritores a los lectores. Este cambio se produjo en paralelo a la naciente democratización de la cultura: entre marzo y septiembre de 1961, la nueva Escuela de Instructores de Arte graduó a mil alumnos (*Revolución*, 1961f: 6) y otras iniciativas, como las brigadas de cine [\[GRR\]](#), ya estaban en marcha.

Como ya se ha visto, la Campaña afectó profundamente a quienes participaron en ella: se convirtieron en los seguidores más ardientes de la Revolución. Pero también implicó una veneración de la educación y la palabra escrita que vinculó inextricablemente la cultura, la educación y la liberación social. No obstante, el cambio más inmediato para la literatura fue el enorme incremento de los lectores potenciales, lo que transformó el contexto de la lectura y la escritura [\[GRR\]](#) y supuso oportunidades y responsabilidades. Porque no se trataba simplemente de más consumidores en una economía de mercado, sino de un público lector en una sociedad subdesarrollada en revolución y sometida a un asedio (con escaseces crecientes), todo lo cual implicaba una nueva urgencia en lo relativo a cantidad y disponibilidad, prioridades y orientación, así como un claro consenso en la discusión de si ello implicaba un aumento de los niveles hasta una concepción predeterminada de la “buena literatura” o una masificación de la producción. Muchos estaban agudamente conscientes de esta nueva responsabilidad [\[JLM1\]](#), pero a otros les tomó más tiempo

avenirse a ella; de hecho, la cuestión de *Lunes* fue menos un caso de censura que de una adhesión anacrónica a enfoques que cada vez tenían menos sentido. Mientras alfabetizaban, portaban armas o cortaban caña (como todos los demás cubanos), los escritores tenían ahora el deber especial de mediar entre su obra y el público como “maestro, divulgador y funcionario cultural” (Fornet, 1971: 34).

Esa combinación de incertidumbre y entusiasmo caracterizó los acercamientos iniciales a ese deber; resulta revelador que el pragmatismo dio origen a la primera estrategia oficial, aunque ad hoc, de piratería. Comenzó en 1965, en respuesta a la creciente demanda de textos para las universidades; en 1959-61 Cuba todavía importaba libros de textos, especialmente a través de una editora española que le vendía al MINED libros producidos en los Estados Unidos y traducidos al español. Pero a partir de 1962 las presiones estadounidenses dieron al traste con ese comercio, y con el masivo incremento de la matrícula y un currículo universitario nacido de la reforma, se comenzó a producir un déficit importante que generaba quejas entre los estudiantes (Rodríguez, 2001: 68). El 7 de diciembre de 1965, el propio Fidel Castro se dirigió al Departamento de Filosofía de la Universidad de La Habana – posiblemente atraído por sus heterodoxas objeciones a los “manuales” soviéticos de filosofía y sus debates con el Presidente Dorticós acerca del marxismo [RRG] – y les pidió a su director, Rolando Rodríguez, y a su segundo, Fernando Martínez Heredia, que identificaran libros de texto que se necesitaban [FMH]. Pronto identificaron 200 libros (Rodríguez, 2001: 69), pero Castro les sugirió que seleccionaran 500 [RRG].

Dos personas fueron a España con miles de dólares para comprar dos ejemplares de cada libro, que fueron enviados al Departamento en barcos cubanos [FMH] y reproducidos sistemáticamente, con la colaboración del ministro de la industria ligera Joel Domenech, en la Empresa Consolidada de Artes Gráficas que dirigía Gustavo Arango [RRG] [FMH]. De manera típicamente ad hoc y con un gesto típicamente militante llamaron al proceso “fusilamiento” (con lo que oblicuamente lo hacían guerrillero). En la práctica, Cuba había abolido las leyes sobre la propiedad intelectual en la isla (aunque la abolición no se formalizó hasta 1967) [AF], una decisión nacida de la necesidad –de romper un embargo que, para decirlo con

palabras de Castro, mataba a los cubanos de hambre y de ignorancia [\[RRG\]](#) — y de los principios: el derecho de Cuba a desafiar el monopolio del conocimiento que detentaba el imperialismo. Los libros se distribuían gratis en una “edición revolucionaria”. Cada uno incluía un volante que decía:

Este libro tiene un gran valor. Por eso se te entrega gratuitamente. Vale por el trabajo acumulado que significan los conocimientos que encierra; por las horas de esfuerzos invertidas en confeccionarlo; porque sintetiza un paso de avance en la lucha del hombre por ser tal. Su mayor valor estará dado, sin embargo, por el uso que tú hagas de él. Porque estamos seguros de ese uso, y por su gran valor, se te entrega gratuitamente (Rodríguez 2001: 70).

Este desafío típico al capitalismo también era una reafirmación del nuevo valor del libro, dado por su uso y no necesariamente por su calidad. El conjunto de la operación ya tenía un nombre: Ediciones Revolucionarias.

La estrategia continuó con una colaboración pasiva del exterior. Primero, Madrid aprobó créditos con un bajo interés (de hasta US\$2 millones) para comprar los libros, lo que cementó a largo plazo el respeto cubano por una España que en todos los demás sentidos le resultaba políticamente ajena. Después, la International Book Association de Ginebra exigió que se pusiera fin a la reproducción ilegal de la enciclopedia Larousse. Rodríguez le escribió a Larousse, y a partir de ese momento la asociación se hizo de la vista gorda [\[RRG\]](#).

La idea de la piratería pasó entonces al mundo literario, de manos sobre todo de Fonet, Desnoes y Herminio Almendros. En 1962, Almendros, que se desempeñaba como director de publicaciones de la Editorial Nacional, se llevó a Fonet y Desnoes de la Editorial del MINED (en la que habían publicado literatura desde 1961) con el propósito específico de reproducir lo mejor de la literatura. Carpentier y Luis Suardíaz, que era el director general de literatura del CNC (Codina, 2003: 98-102) se mostraron aquiescentes: a partir de 1963, la Editorial había publicado las *Obras completas* de Martí en veintiocho tomos, y su Biblioteca del Pueblo había puesto la literatura a disposición de una nueva generación [\[NC\]](#). De ahí que ahora le otorgaran a Fonet y Desnoes un amplio espacio para que eligieran

su propio “canon” (que incluía a Proust, Joyce y Kafka), que se apartaba del circunspecto canon previo de la editorial, compuesto en lo fundamental por clásicos del siglo XIX. Después de Ediciones Revolucionarias, tenían carta blanca para seguir sus huellas con textos literarios, y la piratería literaria adquirió intensidad; viajaron al extranjero y reunieron lo que consideraban la mejor literatura, y después de traducirla cuando fue necesario, la reprodujeron y la vendieron a bajos precios en tiradas de 10 000 ejemplares (la norma era de 50 000-100 000 [\[AF\]](#)). De nuevo en franca violación del derecho de propiedad intelectual internacional y conscientes de su responsabilidad con la nación y todos los nuevos lectores – Almendros calificó la iniciativa de “patrimonio de todos los niños y jóvenes de Cuba” (Espinosa, 2008: 22-9) – imprimieron lo que creían que necesitaban los lectores cubanos [\[AF\]](#).

Pero este empeño de educar a los jóvenes lectores cubanos también suponía que las autoridades tenían la responsabilidad de proporcionarles a los escritores facilidades materiales, oportunidades y protección. Porque si el período 1959-61 había sido testigo de un interés bastante individualista en la producción, ahora este se desplazó hacia responsabilidades más colectivas: el individuo y el colectivo más reducido que era la comunidad literaria. Este imperativo condujo a la creación de la UNEAC, el vehículo formal de protección colectiva y espacio compartido de los intelectuales (Codina, 2003: 78-87). Por supuesto, si bien la protección también podía significar restricción, tenía ventajas, en especial una nueva seguridad económica para los escritores, ahora libres de preocupaciones sobre la supervivencia económica, dado que lo colectivo (el Estado) los empleaba en el aparato que surgía. De ahí que, aunque la abolición de la propiedad intelectual se extendió al derecho de autor, no fueran muchos los afectados.

Hay que añadir que ahora los escritores se sentían estimulados por los numerosos premios literarios creados, que eran una legitimación por parte de lo colectivo de la contribución que realizaban. Los premios que incluían la publicación de la obra también promovieron la creación de una infraestructura de publicaciones que trascendía la Editorial Nacional. El primero (en octubre de 1959) fue el premio Casa de las Américas, seguido en 1961 por varios premios del CNC; en 1965 comenzaron los premios de la UNEAC (en las categorías de novela, cuento, teatro, poesía, ensayo y

biografía), a lo que se añadió en 1967 el premio David para escritores jóvenes y (en 1978) premios en las categorías de literatura infantil y testimonio. En 1969, la Dirección Política de las Fuerzas Armadas Revolucionarias sumó su Premio 26 de Julio, cuyas categorías cubrían todos los géneros (novela, cuento, teatro, poesía, testimonio, investigación, ensayo, biografía, música y artes plásticas) y estipulaba que las obras presentadas debían “reflejar en su contenido un estímulo a la conciencia y actitud revolucionaria de nuestro pueblo” (ILL, 1980: 226). Por su parte, el Ministerio del Interior creó en los años ochenta un premio para la ficción detectivesca (ILL, 1980: 227). Por último, las universidades concedían premios más específicos (sobre todo el Premio 13 de Marzo de la Universidad de La Habana) que incluían un premio interuniversitario, y se crearon premios de las organizaciones de masas, la UJC y la Unión de Periodistas de Cuba. De ahí que incluso antes de la “inflación de los premios” ocurrida en los noventa, los escritores cubanos tuvieran más estímulos para escribir, publicar y ser recompensados por su obra, dado que algunos premios concedían hasta 1 000 pesos [JTS].

Estos premios crearon más espacios para los escritores; no obstante, a medida que crecía lenta e irregularmente el aparato estatal, también este creaba un número creciente de espacios, a menudo limitados en su alcance, pero por lo general permisivos y protectores. Como ya hemos visto, el ICAIC y Casa siempre brindaron protección y apoyo a todos los géneros [FR], la última en especial a través de sus centros de investigación: el Centro de Estudios del Caribe y el Centro de Investigaciones Literarias [AAT]. Incluso la UNEAC ofrecía espacios a través de las asociaciones que la constituían: espacios físicos, publicaciones y pequeños grupos nucleados en torno a individuos clave [RLA] [MSM] [JLM1]. Otro influyente espacio de apoyo (en términos de habilidades) era la habanera Escuela de Artes y Letras posterior a 1962; mientras que la FEU dirigía su propio Frente de Cultura que ya en 1966 organizaba talleres [RRC], existe un consenso general de que el claustro y la atmósfera de la Escuela ejercieron una influencia particular en el desarrollo de los escritores, en ocasiones mediante el currículo (con su creciente concentración en la literatura hispánica y cubana), en otras a través del impacto del claustro, que incluía a profesores jóvenes como Fernández Retamar y Adelaida de Juan [MSM] [GRR] [RRC] y,

por último, mediante publicaciones de tiradas reducidas (como *Alma Máter*) y premios [\[JLM1\]](#).

Algunos individuos clave ofrecían espacios adicionales mediante su tutoría, su prestigio o su autoridad, que les otorgaban una autonomía similar a la del ICAIC y Casa, lo que le daba continuidad a la larga tradición cubana de los mentores literarios (Kapcia, 2005: 43). Además de los ya citados, algunos de esos mentores eran Camila Henríquez Ureña y Ezequiel Vieta, mientras que César López y Juan Arcocha también ofrecían orientación [\[MY\]](#), y figuras como Pogolotti eran importantes para otros; pero su rol a menudo se derivaba de sus cargos de editores (como Carpentier [\[SC\]](#)) o funcionarios del CNC (como Carlos Lechuga, quien reemplazó a Antuña en 1965, u Otero, vicepresidente desde fecha temprana). Sin duda abundaban los espacios en las nuevas estructuras y por sus costados, mientras que el nuevo Estado seguía fluctuante, con grupos que se disputaban la autoridad. De ahí que también se pudiera encontrar protección, apoyo e identificación en instituciones menos formales. De hecho, ese fue el contexto del papel desempeñado por las autodefinidas “generaciones”: la cultura literaria posterior a 1961 se caracterizó por una necesidad de especificidad generacional tanto como las manifestaciones previas, aunque ahora con una urgencia material menor. Esa necesidad provenía de dos fuentes diferentes: la percepción de que la Revolución había sido hecha por y para jóvenes y a ellos les pertenecía (lo que les permitía a los jóvenes escritores enfatizar su juventud y el hecho de ser la primera generación revolucionaria) [\[MSM\]](#) [\[GRR\]](#) y los temores de esos escritores más jóvenes derivados de que la nueva vanguardia cultural estaba compuesta por escritores establecidos de más edad y por los de la “primera promoción” (Simo, 2006: 377; Abreu Arcia, 2007: 70). En 1967, esa percepción de su diferencia llevó a un grupo universitario a emitir un manifiesto: “Nos pronunciamos”.

Pero esa autodefinición no dejaba de ser problemática ante la creciente presión de enfatizar la colectividad y no la diferencia; Portuondo, por ejemplo, consideraba que hablar de generaciones resultaba irrelevante (Portuondo, 1979: 22). Por tanto, a medida que surgían escritores un poco más jóvenes, se les designó la “segunda promoción” (“en el seno de la Revolución”), lo que subrayaba su pertenencia y no una identidad distintiva. Ello resultó más problemático en el caso de un nuevo grupo que

se reunía por separado (haciéndose eco de la tradición de las tertulias literarias), publicaba por separado y sostenía ideas explícitamente distintas: el grupo y la iniciativa editorial El Puente. Su aparición después de *Lunes* no hizo sino aumentar el nerviosismo, sobre todo porque contradecía los argumentos de uno de los lados de los debates tempranos.

Ediciones El Puente fue fundada en 1961 por los poetas José Mario y Gerardo Fullea León, y por la cuentista Ana María Simo; los dos últimos serían coeditores hasta 1963 y 1964 respectivamente, fecha en que que Simo finalmente se disgustó con Mario; el grupo no compartía ideas estéticas o posiciones ideológicas claras, sino que simplemente se consideraba la primera expresión literaria de su generación (Simo, 2006: 370). Esa heterogeneidad lo ayudó a sobrevivir, pero impidió su cohesión, y fue el blanco de críticas del usualmente poco convencional Piñera:

Uno se levanta todas las mañanas diciéndose que ya no puede más con esos artistas, con esas pláticas, con esas exclamaciones, con uno mismo; que basta ya de Arte, de Belleza, de Rigor, de Seriedad; que no hay tal predestinación, tal éxtasis, tal destino... que somos francmasones del arte, ¡qué horror!: yo te muestro y tú me muestras, y todos se muestran; que la meta está próxima, que llegaremos, ¡cómo no!, ¡no faltaba más! (Abreu Arcia, 2007: 71).

Finalmente, se produjeron diferencias en torno al papel de Mario y el tema del liderazgo colectivo o individual (Simo, 2006: 371; [\[GRR\]](#)); ello produjo renuncias y una nueva junta editorial dirigida por Mario, cuya sexualidad también atraía críticas y condujo a que algunos tildaran al grupo de disoluto (Simo, 2006: 373). La posición deliberadamente apolítica del grupo también se consideraba inapropiada. No obstante, El Puente siempre estuvo bajo la protección de la UNEAC [\[FMH\]](#), incluidas sus publicaciones, impresas con viejas máquinas y materiales reunidos al azar, con tiradas de 2 000 ejemplares cuya distribución estaba inicialmente a cargo de voluntarios (Abreu Arcia, 2007: 69) y más tarde pasó al Ministerio de Comercio Interior (Simo, 2006: 374); en 1964 pasó a ser responsabilidad de la Editorial Nacional (Simo, 2006: 375). El vínculo con la UNEAC también condujo a que les pidieran que crearan la organización cultural de jóvenes que se había propuesto, las Brigadas Hermanos Saíz (que tomaban su

nombre de dos mártires de la insurrección); aunque se negaron, redactaron los estatutos, y la primera edición del periódico de las Brigadas proponía la celebración de un taller literario de la organización (basado sobre el teatro ambulante de Lorca) (Abreu Arcia, 2007: 374-5). Así que, aun con todos sus problemas, El Puente no era una torre de marfil y formaba obviamente parte de las estructuras formales.

En última instancia, estaba condenado por su disensión interna, su inmadurez y falta de responsabilidad, su demora en formalizar más claramente su posición (como un espacio para jóvenes artistas con posiciones estilísticas compartidas) y, finalmente, por el furor que causó la visita en enero de 1965 del poeta beat estadounidense Allen Ginsburg, cuyas conducta y sexualidad desembozada se convirtieron en un pretexto para quienes consideraban que El Puente era una amenaza. En 1965, cuando la UNEAC les retiró su protección, la Editorial Nacional dejó de imprimir sus obras (Abreu Arcia, 2007: 373-6). No obstante, el vacío que El Puente había identificado (un espacio para los escritores más jóvenes) fue retomado de inmediato (en 1966) por el nuevo suplemento cultural del periódico de la UJC *Juventud Rebelde: El Caimán Barbudo*. En su primer número el suplemento abría con un manifiesto de condena a El Puente por hacer caso omiso del contexto más general, lo que desató un enconado debate político y personal entre Jesús Díaz y Simo (Pogolotti, 2006: 367-90; Abreu Arcia, 2007: 81-2), aunque el *Caimán* resultó tan centrado generacionalmente como su predecesor.

El tono estridente del *Caimán* pronto armonizó con otras tendencias emergentes. La primera fue el proceso de democratización literaria en los talleres literarios, paralelo al movimiento de instructores de arte y de aficionados, que había excluido la literatura de su esfera de acción, lo que implicaba que el arte de la escritura no podía enseñarse, presumiblemente porque requería alguna cualidad especial. De ahí que el surgimiento no planificado de talleres le ponía fin implícitamente a esa exclusión, dada la lógica creciente de colectivismo, que se desplazaba de un ambiente colectivo para la lectura hacia un ambiente colectivo para la escritura creativa. No obstante, los talleres todavía se centraban menos en la escritura que en la creación de un ambiente para la apreciación de la literatura, de “un ambiente de diálogo en torno a la literatura y también de promoción de

la lectura” [\[RRC\]](#); solo la Universidad se ufana de tener entre 1962 y 1965 un taller centrado en los escritores [\[MY\]](#). Tal vez un obstáculo para la creación de talleres centrados en los escritores en esa etapa temprana fuera la percepción de que los probables beneficiarios provendrían de la clase media.

Un segundo proceso discernible fue la sostenida ampliación del énfasis en lo colectivo, que se extendía a una comunidad mayor de la que Cuba ahora estaba en la vanguardia y con la que los escritores cubanos tenían responsabilidades; no se trataba del mundo socialista, sino del Tercer Mundo. Como se ha visto, Casa ya había anunciado que Cuba pertenecía a la América Latina y conducido a los intelectuales cubanos a considerarse parte de la ciudad letrada de Rama:

La dinámica entre lo nacional y lo latinoamericano, para quién se escribe, América como comunidad imaginada por los sujetos letrados, la inquietud sobre el valor social de la obra literaria, las tensiones entre las representaciones autónomas y heterónomas, entre realismo y antirrealismo, son los dilemas y las disyuntivas que enfrentan los productores de ambos campos a la hora de asumir el reto de escribir tanto la novela de la Revolución Cubana, como la Gran anhelada novela latinoamericana (Abreu Arcia, 2007: 90; las cursivas son del original).

Ahora se estimulaba a los escritores a mirar al Tercer Mundo, a combatir junto a sus intelectuales contra el imperialismo y en pro de la descolonización cultural:

La descolonización cultural es un producto inevitable de esa toma de conciencia. Al descubrir nuestra realidad y con ella la ineficacia de los instrumentos teóricos que habíamos incorporado precipitadamente en el curso de lecturas y viajes, comprendemos lo que no somos, lo que ya no compartimos con los intelectuales del mundo industrializado (Fornet, 1971: 36).

Pero curiosamente, este internacionalismo tenía trazas de nacionalismo cultural; en 1961, el Congreso previo a la creación de la UNEAC había subrayado el rescate y la conservación de las tradiciones culturales y el

folklore (*Revolución*, 1961e: 5), e incluso las autoridades culturales del PSP abogaban por el retorno a tradiciones populares (a menudo rurales). García Buchaca, por ejemplo, se había pronunciado por la reivindicación del pasado cultural y el folklore (*Revolución*, 1961f: 6). De ahí que todos los debates tempranos reflejaran esas preocupaciones por “lo auténtico”.

Un tercer proceso visible se derivaba directamente de ese colectivismo y ese nacionalismo cultural: la conciencia de que si se estimulaba a los escritores a pensar en las necesidades colectivas y a los lectores a leer más, lo colectivo tenía la responsabilidad de garantizar cierta regulación de una producción que hasta ese momento había sido ad hoc, al reconocer que la condición de plaza sitiada, las escaseces y la importancia de la lectura exigían una racionalización para asegurar que llegaran a manos de los nuevos lectores ejemplares suficientes de los libros “adecuados”, en vez de dejar el asunto librado a los desvaríos del mercado o los antojos personales.

No hay duda de que en los primeros años se había producido una proliferación no planificada de la actividad de publicación [\[FMH\]](#), lo que demostraba la incertidumbre acerca de lo que debía producirse. El consenso inicial era “ponerse al día”, como confirma Fonet:

simple y sencillamente, de “ponernos al día”. Creíamos que la Revolución representaba – en el aspecto editorial, también – el impulso necesario para salir del atraso y proyectarnos al futuro, así que llegamos a la arrogante e ingenua conclusión de que bastaba leer a los autores de la vanguardia del siglo XX para ser cultos y, sobre todo, “modernos” (Espinosa, 2008: 26).

Pero con el incremento de las escaseces se produjeron una revisión de las prioridades y una centralización inevitables, que ya había intentado el CNC, cuyo fracaso había demostrado su debilidad y no su fuerza [\[FMH\]](#). No obstante, ya en 1966 el propio Fidel Castro consideraba que la centralización era esencial (Rodríguez, 2001: 71) y se dieron los primeros pasos para la creación de un único Instituto del Libro (IL).²

Ello resultaba especialmente importante porque que la atención se desplazaba hacia los lectores: “Yo creo que eso fue una época formadora de

lectores, no de escritores, los escritores, yo creo que se forman en su soledad, y en sus lecturas” [RRC]. Sin duda, una serie de programas reforzaba los efectos de la Campaña. Su objetivo era elevar los niveles generales y afinar el gusto de los recién alfabetizados, con el fin de crear lectores revolucionarios más activos [FMH].

La racionalización se extendió también a los roles en el campo de la publicación, como el de editor, casi inexistente antes de 1959 dado que la mayoría de las imprentas eran privadas o estaban orientadas hacia el mundo de los negocios [DGS]. Los librereros – que batallaban con una oferta y una demanda muy acrecidas pero, a la vez, con confusas advertencias acerca de sus responsabilidades para con los lectores y lo colectivo – también fueron objeto de atención. Aumentó el número y la variedad de las librerías: algunas eran especializadas, otras generales [RM] [AF] [FMH]. A la vez, se subsidiaron los precios para garantizar el acceso a los libros, y a partir de 1966, todas las librerías pasaron a estar bajo el control del Estado para garantizar la coordinación [RRG], dado que los bajos precios habían hecho quebrar a los librereros más comerciales, con lo que quedaron unas cuantas librerías dirigidas por el Estado que vendían libros nuevos y una serie de comercios de libros de uso, fundamentalmente privados [RRG].

Este nuevo centro de interés tuvo otros efectos curiosos, como un nuevo énfasis en el periodismo, que ahora tenía un nuevo papel que desempeñar en la cultura literaria que surgía: la de constituirse en un medio privilegiado para educar a los recién alfabetizados. En 1959-60, el periodismo había gozado de un prestigio considerable: era una herencia del período previo, dado que los periodistas habían sido un elemento fundamental para difundir informaciones sobre la insurrección, y sus exponentes más cultos habían perpetuado la tradición hispánica de los comentarios eruditos, reconocida por el prestigioso Premio Justo de Lara [IMR]. Pero ahora el prestigio provenía del lugar que ocupaba el periodista en una sociedad que accedía a las letras, como instrumento didáctico vocacional que explicaba el mundo y los pasmosos cambios que tenían lugar [IMR]. De ahí que muchos futuros escritores perfeccionaran sus habilidades mediante la práctica del periodismo [GRR] [MY], y antes de que existiera una Facultad de Periodismo – ubicada primero en Ciencias Políticas y después en Comunicación Social

— era la prestigiosa Escuela de Artes y Letras la que albergaba los estudios de periodismo [\[ASC\]](#).

Otro factor importante fue la consolidación del aprovisionamiento de las bibliotecas, en el que la BNJM desempeñó un papel fundamental después de su reorientación en 1967, cuando, con Otero como vicepresidente del CNC, el inexperto Aurelio Alonso, que contaba entonces con veintisiete años, se convirtió en su director en un momento de significativo desorden del personal. Alonso continuó el programa de expansión y diversificación: creó Radio Biblioteca Nacional (Fernández Robaina, 2001: 72), reactivó las bibliotecas provinciales (Fernández Robaina, 2001: 75) y terminó la construcción de la biblioteca de Marianao (Fernández Robaina, 2001: 77-8), que más tarde se conocería como el lugar donde se enviara a trabajar a un Arrufat marginado [\[AAM\]](#) y donde acudiera a leer Alberto Guerra [\[AGN\]](#).

A continuación, Sidroc Ramos (1967-73) se encargó de proseguir el desarrollo de una red nacional de bibliotecas (Fernández Robaina, 2001: 82). Ramos había sido director de educación del Ejército Rebelde y después rector de la Universidad Central: el hecho de que también careciera de una especialización en su nueva responsabilidad parece indicar que la subordinación de la política cultural a la educación, ocurrida a partir de 1971, comenzó en realidad algunos años antes, en abril de 1967, cuando el CNC se integró al MINED (Fernández Robaina, 2001: 83). Pero aunque Ramos recordaría más adelante que el CNC estaba influido por Martí (Fernández Robaina, 2001: 81-3) y no por los soviéticos, solo fue en 1971 que esa instancia se hizo de un control más firme de la BNJM, lo que condujo a la renuncia de Ramos (Fernández Robaina, 2001: 84).

No obstante, incluso durante el quinquenio gris, la BNJM, dirigida por Suardíaz (1973-76), mantuvo la firme orientación de hacer accesibles los libros mediante el sistema de bibliotecas. El origen de Suardíaz es, de nuevo, revelador: fue director provincial de cultura en Camagüey y posteriormente se convirtió en director de publicaciones del CNC, cargo que incluía la responsabilidad de estimular los círculos de lectura y los círculos de literatura, para lo cual se empeñó en distribuir a todas las bibliotecas entre 500 y 1 000 ejemplares de los libros publicados. Ya en la BNJM, trató de convertir las bibliotecas públicas en “bibliotecas escuelas”

(Fernández Robaina, 2001: 90), enfatizando la necesidad de que los bibliotecarios contaran con una capacitación adecuada.

En otras palabras, a lo largo de los años “más grises”, la BNJM mantuvo el objetivo de socializar la literatura por la vía del espacio de la biblioteca pública, y la institucionalización resultante se debió más a la necesidad de expandirse más allá de La Habana que a la de centralizar u homogeneizar.

Otro efecto observable fue la asignación de un papel especial para la crítica – el de guardián –, menos por razones de censura que para garantizar la calidad. Pero a ese papel le correspondía una nueva ética: mientras que antes de 1959 el término “crítico” abarcaba a quienes hacían reseñas de libros y a los ensayistas cultos, ahora tenía un sentido más preciso de orientación: se trataba de garantizar que los mejores materiales estuvieran al alcance de los nuevos lectores. Esa orientación asumía muchas formas, por ejemplo, un prólogo explicativo [RRC], o disquisiciones más generales, ya no sobre textos específicos [RFR], en la línea de la tradición ensayística. Por supuesto, esto implicaba que los escritores tuvieran adecuados conocimientos estéticos y políticos, lo que preocupaba tanto a propios como a ajenos; en 1968 Benedetti observaba que la práctica del ensayo era comparativamente débil en Cuba (Benedetti, 1971: 26). No obstante, la cuestión de la conciencia política era fundamental, y no resulta sorprendente que Portuondo subrayara los deberes y el rigor exigidos al “nuevo crítico”, comenzando por la perenne necesidad de autocrítica:

Mantener, sin perjuicio de esta absoluta libertad de ensayo y de búsqueda, de creación, y precisamente como acicate a la misma, una constante actitud criticista, favoreciendo la labor de los críticos y sometiendo esta misma al crisol de la más severa autocrítica... en las que pueda y deba participar el verdadero protagonista de la Revolución y sujeto, en definitiva, de la nueva expresión estética: el pueblo.
(Portuondo, 1963: 60).

Por supuesto, la debilidad que se apreciaba en la crítica era en parte reflejo de la velocidad de los cambios sociales. Como admitiera un crítico [SC], su generación sabía poco de teoría literaria y de la literatura cubana del pasado y el presente; de ahí que se comenzara a dar impulso a la apreciación de la

buena literatura cubana, que ahora se estudiaba en las instituciones educacionales, los centros de investigación y los medios. Un hecho significativo fue, sin duda, la creación en 1965 del Instituto de Literatura y Lingüística (ILL), dirigido por Portuondo, con el fin expreso de preservar y estudiar la literatura cubana (y el español de Cuba).

Este aumento sostenido de una regulación bienintencionada tenía un costado negativo: la posibilidad de un incremento de las presiones para que se cumpliera lo normado. Para algunos eso significó una sensación de marginación, dado que surgieron nuevas jerarquías entre los escritores. Algunos de los que habían vivido en el extranjero antes o después de 1959 (como agregados culturales o periodistas) se sintieron particularmente blanco de las sospechas, porque se temía que hubieran entrado en contacto con ideas, ejemplos y modelos peligrosos, o porque no habían compartido las luchas colectivas de Playa Girón, octubre de 1962 y el asedio. Muchos de ellos permanecieron leales, aunque conscientes de los peligros y la posibilidad de ser utilizados; para decirlo con palabras de García Márquez, “Los intelectuales no sirven para nada excepto cuando sirven para algo” [\[CL\]](#). Pero todos se sentían desorientados e incluso marginados cuando regresaron a mediados de los sesenta: “Una de las dificultades en cualquier sociedad son los obstáculos que a diario enfrentamos que se llaman envidia, celos, resentimientos, competencia, y algo terrible que es la falsedad” [\[PAF\]](#). Pero los que se sentían más blanco de las sospechas eran los educados antes de 1959, debido a su origen relativamente privilegiado, lo que, por definición, incluía a la mayoría de los escritores activos antes de 1959 o poco después [\[RMR\]](#) [\[CL\]](#) [\[AAM\]](#) [\[HA\]](#). La juventud no era todavía el problema en que después se convertiría (por las preocupaciones acerca de la música rock y los estilos de vida hippie); por el contrario, ser joven (siempre que se tuviera compromiso político) no era un impedimento para desempeñar papeles de importancia: “Nuestra adolescencia, nuestra juventud fue muy diferente de otros muchachos de otras partes del mundo” [\[RGZ\]](#).

Esos temores acerca de una jerarquía generacional se extendían a los de una posible jerarquía de formas literarias generada por los premios o las decisiones de publicación. Los escritores de más edad sentían presiones para que adoptaran el realismo socialista [\[EDL\]](#) [\[PAF\]](#), pero los más jóvenes se sentían atraídos en esa dirección [\[VLL\]](#), sobre todo si les ofrecía la

oportunidad de expresar la inmediatez de sus experiencias [SC]. Si bien esto se tradujo en la “literatura de la violencia” [JTS], algo le debió a la ortodoxia. Mientras tanto, algunas autoridades consideraban a ciertos escritores de más edad o pertenecientes a la “primera promoción” culpables de una mezcla de homosexualidad e irresponsabilidad artística. Si bien lo primero no era per se motivo de acoso (Arrufat fue el director de *Casa de las Américas* durante seis años) a pesar de los prejuicios de algunos exguerrilleros [GRR], la combinación de ambos elementos era causa suficiente para ejercer presiones o suspender una publicación, aunque ello se convertiría en un problema de mayores dimensiones después de 1971 [AAM].

Más allá de cualquier preferencia ideológica por un estilo o un contenido específicos, la cuestión de las jerarquías se derivaba de la doble realidad del asedio y las escaseces, que llevaba a una necesaria revisión de las prioridades. Porque ya a mediados de los sesenta, el valor que se atribuía consensualmente a la literatura (en el seno de una sociedad revolucionaria, una economía subdesarrollada y un país sitiado) experimentó un cambio sutil: ahora se consideraba que la literatura contribuía al conocimiento cultural y a “crear a un ser humano, lograr valores en un ser humano, abrir los horizontes de un ser humano, y a la formación misma del individuo” [RRC]. Por tanto, la cultura literaria debía centrarse en el deber colectivo de crear el hombre nuevo y la sociedad nueva, lo que cambiaba todos los criterios previos para juzgar el valor de un texto, un escritor o un estilo, y para evaluar la efectividad y el valor económico de la infraestructura relacionada con el libro: las oportunidades para la creación, las instalaciones dedicadas a la producción, el alcance y los modos de difusión, y la orientación para la recepción. En 1967 ya eran evidentes los contornos de la futura cultura literaria: se habían sentado las bases para la consolidación sostenida (si bien rara vez coherente o consistente) de un nuevo valor de la literatura.

De igual manera, ya se habían creado muchos de los espacios (físicos, textuales, imaginados o generacionales) constitutivos de la nueva cultura literaria. Algunos disponían de autoridad y eran inclusivos (UNEAC, ICAIC, Casa), otros eran más fugaces, aunque influyentes (El Puente). También estaba en vías de construcción la infraestructura espacial para la pertenencia de los escritores y el acceso de los lectores a sus productos.

Además, con un Estado aún en proceso de formación (a lo que ayudaba el “antiinstitucionalismo” de 1963-68 y el asedio), esos espacios a menudo eran fluidos y ambiguos. El Puente podía gozar de la protección de la UNEAC, pero el CNC ya mostraba el deseo de confinar ciertos aspectos de la expresión, aunque aún carecía de un gran poder. Por tanto, los espacios eran en ocasiones antagónicos y divergentes —“un espacio de luchas” (Abreu Arcia, 2007: 70)— y carecían de una estrategia general para garantizar el consentimiento. Si bien los espacios que controlaba el CNC obligaban a cierto consentimiento, otros espacios eran permisivos y les permitían a los individuos y a los grupos mostrarse dinámicos e influirse unos a otros.

No obstante, ya en 1967 el continuo subyacente entre lo individual y lo colectivo, que se desarrollaba a toda velocidad desde 1959, se había inclinado decisivamente a favor de lo colectivo, con lo que cambiaron las ideas acerca de lo aceptable y lo normal. Los espacios tornaron más colectivos que individuales. Dadas la diversidad, la complejidad y la proliferación de espacios, las jerarquías que determinaban su nivel de aceptación y una creciente institucionalización, la atención convencional al escritor individual resultaba muy omisa, y es necesario que exploremos la escritura como parte de los mecanismos y tendencias más amplios de la cultura literaria. Por ello esta sección examina los actores, eventos y procesos significativos de un período turbulento y problemático de la cultura literaria cubana, debido a lo que es consensualmente el quinquenio gris de 1971-76 – aunque no enteramente centrado en él – (aún se debate en Cuba si fue solo de cinco años y meramente gris. César López, por ejemplo, aboga por el término “decenio negro” (Castellanos, 1998: 29).)

El IL se fundó el 25 de abril de 1967 (el día en que el CNC pasó al MINED) y se estructuró dos días después con Rolando Rodríguez como director durante el período 1967-81. Su objetivo era centralizar la publicación (excepto la de UNEAC y Casa) y establecer una red nacional de distribución a través de librerías administradas por el Estado. De ahí que, al igual que la BNJM, su ímpetu no provenía de un deseo de estandarizar la cultura literaria o controlar el contenido político, sino, por el contrario, de la intención de mejorar los procesos de la cultura textual para fines educativos y culturales. De hecho, Rodríguez lo describió posteriormente como una

institución firmemente centrada en los procesos paralelos e interdependientes de la escritura y la lectura en el contexto del poscolonialismo y el desarrollo nacional: “[P]romoción de un lector, libros para desarrollar una cultura elevada en sus más diversos terrenos y muy accesibles en su precio, tiradas abundantes, puerta ancha para la edición de las obras de los escritores cubanos de antes y ahora, y una política descolonizadora en la literatura” (Rodríguez, 2001: 71).

La aparente autonomía de Rodríguez quizás se entienda mejor no como politización, sino como la consonancia de la visión compartida por actores políticos y culturales clave y la correspondencia del valor entre los dominios de la política y la cultura; el desarrollo social unificaba los objetivos educacionales, culturales y políticos (ahora revolucionarios) de la nación. El IL recibió un gran apoyo del Ministerio de Educación dirigido por Llanusa (1967-77), casi con seguridad porque se trataba de una iniciativa personal de Castro, como expresara Rodríguez: “porque donde está Fidel metido no se mete nadie. Muy importante. Yo tenía una sombra verde detrás que me protegía y no era fácil meterse conmigo (risa). No tenía a nadie en contra” [\[RRG\]](#). No obstante, también se debía a que en el terreno de la publicación era más fácil lograr una visión común entre los sectores culturales, sociales, educativos y políticos que en los demás elementos de la cultura literaria.

La expansión rápida y sostenida del alcance del IL durante el período de Rodríguez fue notable: publicó 15,9 millones de ejemplares solo en 1967-68. En 1968, el proceso marchaba a toda máquina, lo que se evidenció sobre todo en la inusual decisión de producir 20 000 ejemplares de *La piedra lunar*, de Wilkie Collins, que aparentemente se escogió porque era más accesible que *Don Quijote* (la tirada se agotó en una semana (Benedetti, 1971: 8)), y también en la legendaria *Colección Huracán*, la ambiciosa serie de clásicos del mundo reproducidos en grandes tiradas de 50 000-70 000 ejemplares de forma rudimentaria (a menudo en papel periódico) y vendidos a un precio que oscilaba entre veinticinco y cuarenta centavos el ejemplar. La disponibilidad de papel – con frecuencia identificada como el principal obstáculo para publicar después de 1990 – estaba sujeta a los vaivenes de las rutas de suministro: Rodríguez ha descrito que conseguía el papel de diversas fuentes, incluidas Argelia y

Finlandia, pero también que en ocasiones la disponibilidad excedía las capacidades de impresión. Pero el énfasis estaba, claramente, en hacer accesibles los libros, a despecho de la calidad del papel, en respuesta al incremento masivo de la demanda y la inexistencia de un canon coherente de obras extranjeras o cubanas. Por tanto, los intentos de evaluar los deseos y las necesidades de los lectores eran escasos, dado que todos los textos se consideraban necesarios, y en ese contexto, series y colecciones específicas desempeñaban un papel vital, tanto práctica como simbólicamente [RRG].

Huracán nació de una visita a la imprenta El Crisol (ubicada en Carlos III) que, aunque contaba con los equipos y el personal necesarios, estaba inactiva. A partir de las lecciones del episodio del *Quijote* acerca de la demanda casi ilimitada de textos, *Huracán* comenzó reimprimiendo libros cuyas ediciones anteriores estaban agotadas, como los de Biblioteca del Pueblo. Pronto comenzó a publicar una amplia variedad de obras que no estaban disponibles, entre las cuales se encontraban 100 000 ejemplares del *Diario de Máximo Gómez*, todos los cuales se vendieron rápidamente. A pesar de su ambiciosa esfera de actividad y su popularidad, *Huracán* solía mezclar el pragmatismo con la inventiva: como carecían de suficientes linotipistas, los de Crisol copiaban el texto directamente de ediciones anteriores [RRG]. Esa versatilidad les permitió publicar una amplia variedad de títulos con tiradas promedio de 50 000 ejemplares (y un precio de venta de alrededor de veinte centavos), aunque algunas tiradas alcanzaron los 250 000 ejemplares (*Cien años de soledad*, de García Márquez) o incluso los 400 000 (una traducción de *La condición humana*, de Malraux) (Rodríguez, 2001: 75). En 1967, Cuba producía unos dieciséis millones de libros al año, casi tres libros por cada cubano; en 1967-74, la tirada promedio se duplicó de 20 000 a 40 000 ejemplares, lo que parece indicar, de nuevo, que el espacio textual de la cultura literaria experimentó un auge a partir de esa institucionalización (Más Zabala 2000: 49).

Fornet le añade otra dimensión a esta experiencia, al calificar a *Huracán* de respuesta radical en gran escala a la demanda de textos literarios, en la que la cantidad se sobreponía a toda preocupación por la calidad física del libro como objeto: “*Huracán* eran libros pésimamente editados, en un papel espantoso que se te deshacía en las manos pero que te tiraban cincuenta, sesenta mil ejemplares y valían veinticinco centavos, treinta centavos,

cuarenta centavos en la calle” [\[AF\]](#). La esfera de actividad de *Huracán* también daba espacio para la solución de las aspiraciones a una publicación literaria más especializada:

A nosotros *Huracán* nos daba un gran, una gran tranquilidad. ¿Por qué? Porque no teníamos que tener la preocupación de estar publicando al Galdós, ni de estar publicando al Dickens. ¿Tú sabes? Ya nosotros queríamos otra cosa... ir más allá, entonces eso lo podíamos hacer porque digamos, el consumo masivo de literatura estaba garantizado por *Huracán* [\[AF\]](#).

De hecho, el análisis realizado por Smorkaloff de la esfera de actuación del Instituto subrayaba que el sostenido intento de “organizar en un sistema más o menos orgánico los diversos componentes de la industria editorial” para resolver y adecuar el crecimiento estuvo acompañado por un intento paralelo de estructurar una nueva diversidad de “series” o “grupos” organizados por género, contenido o disciplina, “responsables de la edición, producción y distribución de textos literarios, científicos y educacionales”. Ellos eran Arte y Literatura (literatura cubana y extranjera), Ciencia y Técnica, Ciencias Sociales, Orbe, Gente Nueva, Pueblo y Educación (libros de textos), Ámbito y Ediciones de Arte, todos precursores de las estructuras especializadas que creó el MINCULT en 1976 (Smorkaloff, 1997: 116-17). Según Smorkaloff, el IL también abordó el tema de la distribución y propuso la creación de una librería en cada provincia (1997: 116); de hecho, la meta más ambiciosa era la de crear una librería en cada municipio. La expansión, la diversificación y la especialización experimentadas a partir de 1959 le dieron impulso a la infraestructura de librerías en términos de cantidad y diversidad, y libreros más especializados dirigían librerías como la de Reina o Centenario, en El Vedado.

Este crecimiento de la infraestructura posibilitó la expansión y la evolución de la producción y la recepción literarias, pero implicó un grado de regulación. Por intermedio de sus premios y departamentos, el CNC estimulaba activamente la producción y la circulación de literatura, pero también intentaba establecer normas y parámetros. De nuevo, entonces, los escritores cuya introducción a la cultura literaria tuvo lugar en esa época percibieron la cuestión de la regulación y la promoción de maneras

diversas, complejas y en ocasiones contradictorias: experimentaban los efectos de los proyectos tempranos de los sesenta y las maneras en las que coexistían la ruptura y la continuidad. De ahí que el debate aún en curso entre diferentes visiones de la cultura literaria revolucionaria, vistos en el marco de los cambiantes contextos nacional e internacional, brinde un revelador trasfondo para entender la “crisis” de 1968-76.

Los recuerdos de los individuos que llegaron a la adultez como estudiantes, escritores, participantes y trabajadores de la cultura a fines de los sesenta brindan una perspectiva fresca sobre ese período [\[NAG\]](#) [\[AAL\]](#). Un escritor que alcanzó la fama solo en los noventa, pero que experimentó la cultura literaria en la Universidad de La Habana, aunque solo de manera informal, a fines de los sesenta, es Nancy Alonso, quien identificó el año 1967 (cuando comenzó sus estudios) como un momento en el que el interés prioritario en el desarrollo, el progreso y la modernidad tuvo implicaciones significativas para los aspirantes a escritores y provocó, como en su caso, una respuesta de sacrificio intelectual y profesional del individuo en pro del bienestar colectivo:

A pesar de mis inclinaciones literarias, nunca se me ocurrió escribir y cuando llegó el momento de escoger una carrera [...] yo me decidí por las ciencias biológicas por un sentido de... digamos del deber en ese momento. Es decir, había un llamado que el futuro era de las ciencias y que había que desarrollar el país, y toda esa historia, ¿no?, y yo tenía ese sentido del deber y lo volvería a tener – el de contribuir y desarrollar el país [\[NAG\]](#).

A pesar de su respuesta a ese “llamado”, Alonso pudo participar en la cultura literaria más informal que caracterizaba entonces la vida estudiantil, y esas experiencias tempranas configuraron su subsiguiente autodefinición, aunque pasarían muchas décadas antes de que satisficiera sus aspiraciones literarias.

La atmósfera de debate, exploración, experimentación, ruptura y constante reinención fue crucial también para el posterior desarrollo de muchos que, debido a su juventud o su falta de acceso, se acercaban por primera vez a la cultura literaria. La coexistencia de una amplia variedad de culturas

juveniles, que incorporaban y fusionaban tendencias nacionales e internacionales, y de ideologías liberales y más radicales, se evidencia también en los recuerdos de escritores de la época, en los que el concepto clave es el de “discusiones” (Codina, 2003: 70-1) Marilyn Bobes, por ejemplo, se refirió a los aspectos más restrictivos de la regulación de la cultura juvenil en la época, ubicándolos en el seno de prácticas más generales de cuestionamiento y reinención radicales: “Entonces todo era proyecto, ruptura, borrón y cuenta nueva. Teníamos una despiadada facilidad para el olvido y una candorosa energía para las ilusiones” (Codina, 2003: 145-51).

Pero un matiz más militante de la vida cotidiana, incluida la cultura literaria, claramente ganaba fuerzas en la “plaza sitiada”. La escritora y crítica Basilia Papastamatú, nacida en la Argentina, describe acertadamente la consonancia de esos discursos y sistemas de valor con movimientos radicales de Europa y la América Latina. Basilia conoció a Julio Cortázar y a algunos escritores cubanos (incluidos Sarduy y Fernández Retamar) en París a mediados de los sesenta, y motivada por los eventos que tenían lugar allí y en Buenos Aires, atendió a las sugerencias de Cortázar de que visitara Cuba, inicialmente como parte del jurado de Casa de las Américas. Su llegada en 1968 coincidió con el comienzo del caso Padilla, y su reacción demuestra que la existencia de marcos de experiencia previos en el espacio o el tiempo resultaban vitales para evaluar esos momentos de tensión cultural y política: “Pero ¿qué pasa? Yo que había vivido tantas coyunturas en Francia y en Argentina, uno sabe que las cosas van, vienen, se desarrollan, no puedes cambiar de lugar y de país porque pasa tal fenómeno. En mi país estaba peor porque había una dictadura militar (risa)” [BP]. Aunque sufrió algunos efectos del caso (dejó la escritura experimental y comenzó a ejercer el periodismo cultural durante el quinquenio) no lo describió como un momento de crisis, sino como una serie de “coyunturas que pasan” que al cabo del tiempo se disiparon; pero coincidió con muchos estudiosos cubanos en que los observadores extranjeros han tendido a congelar esas coyunturas en el tiempo y a verlas como representativas de toda la Revolución [BP].

A pesar de las polémicas y las tensiones que afloraron con el caso, otra comprensión del desarrollo nacional a través de la cultura (que consideraba

que la cultura literaria era central para la integración social) siguió prosperando a fines de los sesenta, junto con otras ideas y valores más habaneros. Los recuerdos de Emilio Comas Paret brindan un contrapunto iluminador a una visión de la cultura literaria dominada por La Habana. Procedente de una familia humilde de pescadores de Caibarién, Villa Clara, Comas Paret solo comenzó a escribir en 1969, después de trabajar en el campo de la ingeniería del petróleo en el período 1963-68 como técnico medio. Comenzó su carrera universitaria dando clases en la Facultad de Pedagogía de la Universidad Central mientras estudiaba Historia, y más tarde se convirtió en dirigente del Partido y la CTC. Se definió claramente no un como estudiante de letras, sino como un escritor autodidacto que había aprendido el oficio gracias a la ayuda de mentores (incluido Rodríguez Feo) y a la lectura:

Lo que he hecho es leer mucho. Cuando yo me decidí a escribir... Primero yo me puse a leer... y después, cuando empecé a escribir, me puse a leer a todos los grandes narradores que me caían por delante, es decir, a Quiroga, a Onelio Jorge Cardoso, a Guy de Maupassant, después como sí, a los grandes americanos, a Faulkner, a Salinger, a Hemingway que me influyó muchísimo en mí [\[ECP\]](#).

A continuación, leyó a los clásicos del realismo ruso, todo lo cual amplió su visión literaria, como lo hizo también el movimiento de talleres literarios, al que se sumó en 1975 y en cuyo primer Encuentro Nacional ganó el primer premio con un cuento [\[ECP\]](#).

Resulta claro, entonces, que lejos de ser un proceso continuado de restricción que condujo inexorablemente al gris monolítico de los setenta, este período fue testigo de una persistente proliferación de espacios que, sin embargo, también crearon en parte las condiciones para la posterior atmósfera de suspicacia. En la UNEAC, por ejemplo, alrededor de 1969 proliferaron orgánicamente los subgrupos (incluidos los que pronto se convertirían en la Brigada Hermanos Saíz) motivados por una necesidad individual/personal y colectiva/social de identidad grupal, como lo hiciera un proyecto anterior en el que un grupo de jóvenes fundó su propia versión espontánea del *Caimán Barbudo* [\[NC\]](#).

De ahí que debamos cuestionar qué entendemos por “institucionalización” durante este período: los espacios institucionales formales como el ICAIC, la UNEAC, Casa, el CNC y el IL no fueron creados para prescribir la práctica cultural, sino que validaron el surgimiento de grupos y espacios paralelos – que a menudo unían las esferas tradicionalmente separadas de la cultura y la política – que les permitían a los individuos elaborar sus contribuciones. Quizás la clave para entender cómo podían coexistir estos dos fenómenos – y, por tanto, tal vez para entender que no todos experimentaron el quinquenio de manera uniforme – reside en el valor que se les atribuía a las actividades literarias, y el hecho de que la cultura literaria era capaz de abarcar diversos tipos de valor. No obstante, a los acostumbrados a la vida cultural habanera previa a 1959, la transformación social les creaba conflictos y tensiones. Fornet ha explicado cómo la idea que se tenía de la Revolución dependía tanto de la ubicación (el espacio físico y las cualidades simbólicas que se le atribuían) como de otros factores; haciéndose eco de la desorientación de Sergio, el protagonista de clase media urbana de la película *Memorias del subdesarrollo* (1968) de Gutiérrez Alea, Fornet describía el año 1968 en La Habana como un momento en que los puntos de referencia “normales” se habían perdido: “con la prematura desaparición de los pequeños negocios privados, perdió los puntos de referencia que le daban a ciertos barrios sus señas de identidad” (Espinosa, 2008: 25).

Con estos procesos radicales en lo relativo a los objetivos y la escala de la publicación de literatura no debe subestimarse la cuestión de la propiedad intelectual, cuya abolición formal se declaró durante la Tricontinental de 1966 (Rodríguez, 2001: 77) y se reiteró más explícitamente durante el Seminario Preparatorio (25 de octubre al 2 de noviembre de 1967) del Congreso Cultural de La Habana, celebrado en enero de 1968. Ese congreso – que reunió a más de 400 participantes y 100 periodistas en el Hotel Habana Libre (Cantón Navarro y Duarte Hurtado, 2006a: 185) – se produjo en un contexto caótico y conflictivo de debates y luchas por posiciones entre individuos, espacios y fuerzas, unidas solo en su acuerdo con el proyecto de construcción de la nación y la necesidad que tenía ese proyecto de una concepción compleja de la cultura. Su lema –“Colonialismo y neocolonialismo en el desarrollo cultural de los pueblos”— hacía explícita la centralidad de los temas a debatir; la cuestión de cómo lograrlo, sin

embargo, seguía siendo problemática. Portuondo diría más tarde que los intelectuales cubanos que surgían se habían sentido “seducidos” por el número de invitados extranjeros que, aunque en ocasiones eran verdaderamente revolucionarios, con frecuencia todavía estaban maculados por el neocolonialismo e intentaban enseñarles a los cubanos “cómo había que conducir la Revolución en el terreno estético y en el terreno cultural” (Portuondo, 1979: 45), con lo que descarriaban a los cubanos más jóvenes y los conducían al hipercriticismo (de Cuba) y a modelos culturales exógenos. Si bien es posible entender esta interpretación como una justificación del caso Padilla, en especial porque este habló del Congreso de 1971, citó in extenso su declaración final y alabó sus virtudes, la evidencia sugiere que operaba un complejo conjunto de fuerzas.

Un grupo particularmente activo, nucleado en torno al *Caimán* –que en 1967 se había autonomizado de *Juventud Rebelde* (*Granma* 1967: 4)— encontró una plataforma inmediata en el Congreso, al considerar que el proyecto legitimaba su reclamo generacional, lo ubicaba en la escena literaria latinoamericana y lo diferenciaba de la generación “contaminada” que los precedía gracias a su contacto más estrecho con las letras y con la masa creciente de lectores (jóvenes). La confianza generada por ese sentimiento de prerrogativas generacionales encontró su primer escenario público en el Congreso, que cristalizó un momento de inestabilidad y radicalismo políticos, cuando la discrepancia entre los dominios de valor en el seno de la cultura literaria – que existía desde 1959, pero ahora era más perceptible debido a la evolución interna y las circunstancias externas – salió al foro.

Abreu Arcia considera que los miembros medulares del grupo del *Caimán* fueron centrales en los debates de 1968, lo que era una consecuencia natural de la radicalización previa de la estética, las prácticas escriturales y los proyectos sociopolítico e intelectual. No obstante, interpretó el período como “Un segmento de tiempo en el que las pugnas y escaramuzas entre autónomos y heterónomos por el usufructo del capital simbólico estimulan nuevas ambiciones, voluntad de protagonismo, resentimientos, ajustes de cuenta” (Abreu Arcia, 2007: 102). Además, señaló que esos grupos afirmaban su legitimidad priorizando la acción y la política por encima de la palabra escrita y la representación, y, más específicamente (en la esfera

de la cultura literaria), privilegiando la utilidad social y política del arte por encima de sus cualidades estéticas, y presionando al “sujeto letrado” para que se convirtiera antes que todo en “ideólogo” (Abreu Arcia, 2007: 107). Abreu llamó la atención sobre las nuevas discusiones ideológicas, que reflejaban una dimensión continental de la mentalidad de plaza sitiada que influiría en la vida literaria e intelectual cubana. Cuando Ángel Rama alertó en un artículo publicado en *Casa de las Américas* en noviembre-diciembre de 1967, sobre la existencia de un complot imperialista implementado por el gobierno de los Estados Unidos (y centrado en *Casa*) para socavar el movimiento intelectual latinoamericano (Abreu Arcia, 2007: 122), las preocupaciones y frustraciones políticas del *Caimán* parecieron menos indicativas de un foco de atención local y provinciano, y más amplias en su naturaleza de lo que se imaginaba.

No obstante, con el centro de la atención ya establecido, su posición quizás reflejaba sencillamente el hecho de que la “segunda generación” experimentaba una nueva realidad, ya que sus miembros habían sido socializados para participar en ella como agentes, proceso que se complicaba por una serie de dominios de valor que se acumulaban continuamente, cada uno con sus propios espacios y actores. De ahí que en vez de entender las tensiones que condujeron al quinquenio como un duelo entre la literatura y la política, las podamos entender como el inevitable subproducto de la proliferación y la evolución natural de grupos, ideas, generaciones y espacios contra un trasfondo cada vez más defensivo. Portuondo específicamente calificó al *Caimán* como un ejemplo del falso generacionalismo que había criticado antes: “El problema nuestro no es medir las diferencias generacionales por razones cronológicas sino por razones de tipo ideológico” (Portuondo 1979: 39-40). Además, si se tiene en cuenta la noción del continuo individual/colectivo, ¿no podría entenderse el desplazamiento de posiciones a veces contradictorio de individuos y grupos como el posicionamiento dinámico a lo largo de ese continuo tanto a nivel nacional e internacional o continental, y no primariamente como oportunismo o interés estratégico en un escenario nacional (o de parte de los heterónomos y los autónomos, para decirlo con palabras de Abreu Arcia)? La evidencia parece sugerir, como señalara Arturo Arango en su respuesta a Abreu, que las generaciones más recientes de escritores e intelectuales eran el producto natural de la urgencia por participar

activamente en la Revolución que caracterizara los eufóricos y caóticos inicios de los sesenta (Arango, 2009: 56-9). De hecho, hacia fines de esa década existían abundantes evidencias del potencial de “nuevas” cohortes que podían hacer una contribución a la cultura literaria, precisamente porque habían sido educadas y socializadas por esa cultura. Esto parecería indicar que los debates de 1968 no solo eran expresivos de luchas internas por el poder, sino también del “ambiente creativo” y la necesidad de participar en los escenarios local, nacional y continental, que era un elemento central de la autodefinición de los noveles escritores [\[AAB\]](#).

Esta trayectoria nos lleva ahora al período más sensible de la cultura literaria cubana, que se inició en 1971 con el Congreso de Educación y Cultura y terminó con la creación del MINCULT en 1976. Este quinquenio se suele ver como el punto donde los campos de la cultura y la política entraron en conflicto directo, lo que tuvo un efecto particular en algunos géneros (la literatura, el teatro, la música popular). Aunque abogamos por un enfoque más complejo, nuestro objetivo no es minimizar la gravedad del período individual o colectivamente, ni decir que el control excesivo de la producción cultural fuera justificable o necesario. De hecho, como ha quedado ampliamente evidenciado en recientes reevaluaciones del período, durante los Encuentros de 2007, las consecuencias personales e intelectuales para muchos, aunque de largo alcance y sumamente dañinas, fueron ocultadas y les resultaban desconocidas a los cubanos más jóvenes (Kumaraswami, 2009b). El Encuentro inicial y las sesiones subsiguientes celebradas en 2007, el espacio creado por la transmisión televisiva de un programa (*Impronta*) aparentemente favorable a la figura altamente polémica de Luis Pavón Tamayo, director del CNC entre 1971 y 1976, y la “guerra de los correos” que se desató a continuación han permitido que muchas narrativas de marginación política y personal hayan salido a la luz pública por primera vez en más de treinta años. A medida que se reevaluaba el período quedaba en claro también que la sensibilidad hacia quienes habían sufrido era la consideración suprema en un proceso de autoexamen y reevaluación como el que se llevaba a cabo: de hecho, un debate reciente entre Arango y Abreu Arcia publicado en la *Gaceta de Cuba* (Arango, 2009: 59) subrayaba el hecho de que dado que muchos protagonistas aún vivían, el respeto hacia los que habían sido afectados era la preocupación fundamental.

Es importante enfatizar, sin embargo, que a la vez que significó retos insuperables y angustias para algunos, también les brindó oportunidades y libertades a otros. Y lo que es más significativo: continuaron y se desarrollaron muchos proyectos y políticas colectivistas de la década anterior y, por tanto, en buena medida puede considerársele una consolidación de estructuras, espacios y mecanismos destinados a acrecentar el desarrollo nacional y la descolonización cultural. De igual manera, aunque sería difícil sostener que las figuras más marginadas ejercieron una agencia significativa durante el quinquenio, las entrevistas realizadas para este estudio arrojan amplias evidencias de que hubo una diversidad de respuestas a “la mala hora” (Abreu Arcia, 2007: 155). Quizás como un gesto de desafío a los espacios represivos más públicos, los espacios locales privados se convirtieron en importantes asientos de agencia, colaboración y práctica literaria. Pero resulta importante señalar que también resultan discernibles espacios para la práctica de la cultura literaria en la estructura institucional (la Universidad de La Habana, la red de talleres, la Brigada Hermanos Saíz, los centros de trabajo).

Aun así, nada representa de modo más dramático el momento en que dos regímenes de valor – el valor político y el valor estético – entraron en conflicto directo que el notorio y muy comentado Primer Congreso de Educación y Cultura. Significativamente, la “cultura” se añadió en el último momento a lo que antes iba a ser un evento dedicado a la educación, posiblemente en respuesta a la carta del día anterior, firmada por varios intelectuales europeos y latinoamericanos, en la que protestaban por el arresto de Padilla (Abreu Arcia, 2007: 138). Tuvo lugar entre el 23 y el 30 de abril de 1971, la declaración se hizo pública el primero de mayo y el MINED publicó sus *Memorias*. El cambio del nombre a última hora hacía explícita la yuxtaposición conceptual de la cultura y la educación, que se reflejó con claridad en el discurso inaugural, en el que el veterano del Movimiento 26 de Julio y ministro, Belarmino Castilla, afirmó que la educación rechazaba “las expresiones de reblandecimiento y corrupción” presumiblemente presentes en la expresión cultural, y que la educación y la cultura formaban “un todo homogéneo” (Abreu Arcia, 2007: 140).

La Comisión Organizadora se había creado el 14 de diciembre de 1970, y se habían celebrado congresos regionales (4-7 de marzo) y provinciales (15-19

de marzo). Al Congreso final, celebrado en el Teatro Radiocentro (más tarde cine Yara) asistieron unos 1 700 delegados; lo presidió Fidel Castro. Varias organizaciones enviaron representantes: el MINED, los CDR, la UJC, la CTC, la ANAP e incluso el Ministerio de Relaciones Exteriores. Pero, ominosamente, “las instituciones y organizaciones culturales constituyen una minoría, apenas visible” (Abreu Arcia, 2007: 138). La más representada era el ICAIC, que envió a varias figuras importantes y exhibió dos ciclos de cine paralelos al Congreso en el cine La Rampa. Pavón asistió en representación de *Verde Olivo*, pero a pesar de la presencia de intelectuales en representación de sus instituciones (incluida Casa) no hubo una presencia formal de *Unión*, la *Gaceta de Cuba* o, lo que es más importante, el *Caimán*, para no hablar de la UNEAC (Abreu Arcia, 2007: 139). El 27 de marzo, coincidiendo con la autocrítica de Padilla en la UNEAC, la comisión que debatió sobre la cultura (Comisión 6-B) celebró su conflictiva sesión plenaria, a la que asistió Castro (Abreu Arcia, 2007: 140).

El contenido de la declaración formal del Congreso ha sido analizado en detalle, y se le ha dado un énfasis especial, con razón, al discurso relativo a la eliminación de los elementos corruptos y perniciosos sobre la base de la sexualidad, la clase, las creencias religiosas, la participación, la contaminación por haber residido en el extranjero, etc. [\[MY\]](#) [\[CL\]](#) [\[AAM\]](#) [\[PAF\]](#) [\[RGZ\]](#). También se le ha prestado mucha atención a los efectos y consecuencias del Congreso para la vida cultural: la insularización de la cultura cubana; una dependencia acrítica de modelos soviéticos, incluido el realismo socialista; y la oposición entre el escritor o el artista individual y un Estado monolítico y todopoderoso. No obstante, algunos aspectos del tono de la Declaración y del momento en que se produjo desafían las explicaciones fáciles e invitan a realizar lecturas paralelas o suplementarias: notablemente, el compromiso continuado con la soberanía nacional y la masificación cultural. Quizás lo más importante es que la aglutinación de cultura y educación y la afirmación aparentemente guerrillera de que “El arte es un arma de la revolución” (“Los intelectuales extranjeros” 1971: 150) pueden entenderse como evidencia de una respuesta particularmente anticolonial a los acontecimientos culturales y políticos del momento, que ya había sido formulada por el grupo del *Caimán* en el Congreso de 1968 y en 1971 ganaban fuerza entre los intelectuales latinoamericanos.

En ese contexto, la problemática cuestión de cómo definir al intelectual revolucionario, elocuentemente argumentada por Fernández Retamar en su ensayo *Calibán* (Fernández Retamar, 1980; Abreu Arcia, 2007: 143-54) adquirió la mayor importancia. Publicado pocos meses después del Congreso, en el número 68 de *Casa de las Américas* (septiembre-octubre de 1971), arrojó una luz diferente sobre el “caso”, al describir la tentación (bajo la considerable influencia del “boom” que recién surgía) para los intelectuales latinoamericanos de dejarse “seducir” por paradigmas europeos del intelectual, los riesgos que entrañaban esos paradigmas para el proyecto de descolonización cultural, y las poderosas fuerzas ideológicas y de mercado que estaban en juego, que, después de crear el “boom” latinoamericano, ahora amenazaban con caracterizar como subdesarrollados a los escritores que se negaban a seguir el paradigma. En este sentido, a las oposiciones en juego en 1961 relativas a la reformulación de la concepción del intelectual (y, por extensión, de la cultura literaria), se superpuso en 1968-71 una nueva agenda de carácter continental cuyo núcleo era el desarrollo. A pesar de la marginación y la regulación de los escritores individuales durante este período, la posición poscolonial adoptada mayoritariamente fue un elemento sobredeterminante de comunidad y legitimidad.

Pero 1971 sí representó la aparición de claras rupturas con el pasado revolucionario previo: las fuerzas encabezadas por Pavón salieron del Congreso dirigiendo un CNC transformado, privado en buena medida de la vanguardia cultural de los sesenta (a la que ya no se consideraba políticamente confiable), con las únicas excepciones de ciertas figuras prestigiosas de Casa de las Américas y el ICAIC.

El análisis de los recuerdos de quienes experimentaron de primera mano los peores efectos del quinquenio respalda el criterio de que este fue un período complejo y contradictorio, y muestra que incluso en un contexto de marginación y prescripción, algunos espacios periféricos a la esfera de influencia del CNC, o externos a ella, se tornaron cada vez más importantes. Para decirlo con palabras de Alejandro Álvarez: “Pero fue un momento que se puede llamar hasta tenebroso en la cultura cubana, a partir del Consejo Nacional de Cultura y las barbaridades que hizo, por una parte, y las cosas buenas que se hicieron, por otra” [\[AAB\]](#).

El principal instrumento que se utilizó para marginar a los considerados “conflictivos” fue no publicarlos [MY] [AAM] [PAF] [GRR] [RGZ] [EHL] en ocasiones durante diez o quince años. Según Reynaldo González, esas decisiones a menudo eran abruptas e inesperadas: “Yo caí en la redada de muchísimos escritores cubanos que estuvieron sin publicar. Yo fui el primero que publicó de los marginados... O sea, yo estuve desde el año 68 hasta el 78 sin publicar” [RGZ]. A otros se les impedía la participación cultural [CL] [AAM] [EHL], se les retiraron los pasaportes, fueron “purgados” de la UNEAC o “castigados” asignándoles empleos manuales o alejados de la vista pública [EHL] [AAM]. Algunos encontraron espacios como traductores, impresores e investigadores, en los que al menos podían mantener cierto nivel de participación en la vida intelectual y cultural [CL] [AAM], mientras que a otros les siguieron pagando sus salarios: “No me publicaban, pero me pagaban un sueldo. De modo que yo podía ir, y me daban unos cheques e iba a un banco y cobraba el dinero que correspondía a mi sueldo. Lo cual te hace pensar que tú eres un mantenido, y te crea más soberbia” [RGZ].

Un tema frecuente de todos los entrevistados era su compromiso indeclinable con el proyecto revolucionario, un continuado sentimiento de pertenencia y la capacidad para darse cuenta de que se trataba, en palabras de Alfredo Prieto, de un período de “luces y sombras” [AP] en el que, a pesar de los sufrimientos soportados por muchos, los logros en un nivel colectivo eran cuantiosos. Como expresara González: “Y yo decidí quedarme en Cuba, y bueno, que se vayan ellos. Este es mi país, no me voy a ir. Y no es por convicciones políticas ni mucho menos, no me da la gana, es mi país... Entonces, cada cual respondió a eso como pudo y supo. Todo el mundo tuvo un poco de razón, como pasa en las tragedias, ¿no?” [RGZ]. Crucial para seguir creyendo fue el apoyo que les ofrecieron pequeñas comunidades de intelectuales y redes fuera de Cuba, al ofrecerles a los individuos más prestigiosos la posibilidad de publicar [CL] [PAF]. Pero en lo fundamental, la tarea de brindar apoyo y aliento les correspondió a personalidades culturales residentes en Cuba [CL] [MY] [PAF] [GRR]. De hecho, la marginación se convirtió sin proponérselo en un vehículo de aglutinación de escritores e intelectuales, especialmente los más jóvenes, atraídos más naturalmente por la cultura “underground”. Aún más interesante resulta que figuras que

siguieron siendo institucionalmente prominentes después de 1971 también brindaron su apoyo. Como expresara López:

Ahora bien, si oficialmente dejamos de existir, y muchos ni siquiera venían a la casa, otros –de los grandes señores de la cultura cubana– siempre no se alejaron [sic], siempre se mantuvieron cerca de nosotros, a veces telefónicamente. Eso es importante para entender qué es lo que está pasando en Cuba. Que aunque hubo actitudes miserables por parte de algunos dirigentes culturales, políticos –entre lo cultural está lo político– hubo también personas que nos respetaron... Toda esa gente nos alentaron explícita o implícitamente a seguir trabajando por la cultura, por nuestro país, por la patria [\[CL\]](#).

Especialmente reveladora fue la manera en que se crearon y utilizaron espacios físicos y simbólicos en el proceso de “reeducación” de individuos supuestamente desviados o decadentes. Dos de los más conmovedores y detallados recuentos del proceso de parametración (término que se utilizaba para describir la imposición de límites o controles estrictos) fueron los de Heras León y Arrufat, quienes rememoraron su remoción de la vida intelectual pública hacia los espacios privados y ocultos de una acería y el sótano de la biblioteca municipal de Marianao respectivamente. No solo resulta reveladora la naturaleza ancilar y rutinaria de su trabajo, sino también la manera en que ese espacio asumió múltiples funciones para muchos. Para quienes se dedicaban a parametrar, el sótano de la biblioteca o el ruido de la acería generaban, sin duda, las condiciones físicas de la marginación y el silenciamiento. Pero tanto Arrufat como Heras León respondieron a los momentos de privacidad y aislamiento que les proporcionaba la marginación continuando con su escritura o, en el caso de Heras León (expulsado de su puesto en la universidad), “educando” a los trabajadores siderúrgicos. En última instancia, Arrufat también veía la naturaleza compleja y multifacética de este período como una base para un debate sostenido y potente: “una lucha impresionante entre personas dogmáticas y personas que no lo son, personas flexibles, inteligentes, y personas que realmente no lo eran” [\[AAM\]](#), y la resignación a su suerte provino en parte de la idea de que se supone que los escritores critiquen y cuestionen al Estado, que, a su vez, ejerce inevitablemente cierto nivel de control:

Siempre tuve la idea de que a los escritores les ocurren esas cosas y que los escritores siempre tienen una especie de diferendo con el Estado aunque puedan participar, como en mi caso, de los principios generales del Estado en el cual viven, pero al mismo tiempo tienen una serie de diferencias con la ejecución y la puesta en práctica de esos principios [\[AAM\]](#).

Pero Heras León consideraba que él y los miembros de su generación emergente habían sido los más afectados por la parametración, que había truncado irreparablemente su contribución literaria en un momento en que podrían haberse comparado con los celebrados jóvenes escritores latinoamericanos del “boom”: “Nosotros somos una generación frustrada. Yo tengo seis, siete, ocho libros publicados, y debería tener seis, siete novelas publicadas” [\[EHL\]](#).

Igualmente revelador de una relación más compleja entre el Estado, los individuos y los grupos fue la manera en que los espacios podían experimentarse a la vez como dogmáticos o permisivos, en dependencia de la arena política o cultural en un momento dado, y del estatus de los individuos que ocupaban posiciones de liderazgo. Hablando de *Pensamiento Crítico*, Aurelio Alonso describió la sobrevivencia y la acrecentada importancia de los espacios a partir de 1971:

Yo creo que en Cuba nunca se pudo implantar un realismo socialista completo, porque hubo espacios en que esa visión nunca tuvo alcance, ¿no? Nunca pudo apoderarse, por ejemplo, del ICAIC, del cine. Nunca pudo apoderarse porque había un intelectual de una, de mucho peso ahí dentro, conduciendo eso, con criterios muy propios y distantes del realismo socialista, que era Alfredo Guevara [\[AAT\]](#).

Todavía más reveladora es su descripción de la manera en que *Pensamiento Crítico* “regulaba” los materiales ortodoxos de procedencia soviética, a fin de mantenerse fiel a una tradición nacional o incluso continental más radical y heterogénea, y su explicación de los “problemas” que ello les causaba a los miembros del equipo editorial:

Bueno, *Pensamiento Crítico* fue hija de esa apertura y disgustó mucho a los soviéticos en aquella época.... Nosotros nunca... y, además, nos mandaban siempre las... los boletines del *Novosti*, para que publicáramos algo. Nosotros nunca publicamos... nunca... hay que decir que nos esforzamos porque queríamos publicar algo, pero nunca sentimos que había algo que valiera la pena (risa), que pudiéramos aceptarlo en el marco teórico y ejercimos la censura nosotros ahí dentro [\[AAT\]](#).

En ese sentido, las acusaciones contemporáneas y posteriores de oportunismo y autoposicionamiento estratégico individuales podrían entenderse igualmente como esfuerzos para contribuir de diversas maneras al proyecto nacional. Como rememorara Alejandro Álvarez de los aún enconados debates resultantes de los Encuentros de 2007:

como bien dijo Víctor Fowler, en la última reunión, hablando de Pavón, nada más y nada menos, ustedes saben el nombre. Esto... se paró Fowler y dijo: “habrá sido lo que sea pero hay que pensar que es un compañero nuestro”. Recuerdo que después Sacha le comenta afuera, le dice a Fowler, “ese no es mi compañero”. Y Fowler, con su ojo virado y su cara socarrona, le dice: “No, el día que haya que estar en una trinchera, yo voy a ver quién es el que va a estar al lado tuyo; ¿no va a ser Pavón? [\[AAB\]](#)”.

La metáfora militar de Fowler también aludía a la naturaleza polivalente de muchos de los espacios informales e institucionales que regulaban o posibilitaban la cultura literaria durante ese período. Resulta revelador que algunos de los entrevistados consideraran inevitable que el modelo de institucionalización que caracterizaba la vida pública cubana desde inicios de los sesenta se extendiera también a la cultura literaria. La explicación de Álvarez sobre la influencia permeabilizadora del modelo institucional nos permite ver la porosidad – y las jerarquías de valor – entre las instituciones sociales, culturales y políticas:

Ahora la institucionalización se metía en todo lo que no tenía que meterse, aquello era mucho, eran unas normativas; los propios reglamentos de la UNEAC, hay que revisarlos, están en eso; que eran

muy específicos y hay una realidad, o sea, hay una verdad en la realidad cubana que hay siempre una especie de transposición hacia las instituciones culturales, se convierten en una especie de trasunto de las organizaciones sociales políticas, que es lógico porque es parte del mecanismo social cubano [\[AAB\]](#).

No obstante, había “espacios de aire fresco” en el seno de las estructuras institucionales de las organizaciones culturales auspiciadas por el Estado, que tenían más éxito en promover una visión menos dogmática o monolítica, o, al menos, en evitar la fiscalización. Muchos entrevistados comentaron sobre la naturaleza multidimensional de los proyectos culturales en los que estaban involucrados los practicantes, indicando que la porosidad entre instituciones culturales brinda varios beneficios: Álvarez, por ejemplo, al referirse a la cultura literaria a partir de 1990, indicaba que el precario reconocimiento financiero otorgado a los escritores que publican en Cuba es compensado o mitigado por la posibilidad de trabajar en una diversidad de formas culturales: “Por tanto, los escritores siempre participan activamente en el tejido social del país, vía sus propios *modus vivendi*, y además, porque hay una interrelación con otras manifestaciones... Siempre ha habido una interrelación muy intensa en todas las manifestaciones” [\[AAB\]](#).

La importancia durante el quinquenio de algunos de esos espacios interrelacionados no ha sido explorada a profundidad. Aunque se sabe muy bien que el ICAIC mantuvo un nivel inusual de autosuficiencia – lo que resulta sorprendente, dada la conciencia de la Revolución desde fecha temprana del potencial del cine, como forma cultural de masas, para influir sobre las mentes (Chanan, 1985, 2004) –, el caso de la Escuela de Letras ha sido menos estudiado. Muchos entrevistados consideraban que la Escuela había reemplazado al “problemático” Departamento de Filosofía como un espacio donde se podía estudiar y discutir ideas libremente. Como expresara Prieto:

Para decirles de alguna manera, la filosofía que yo quería estudiar no era exactamente la filosofía que se enseñaba oficialmente en la universidad. Porque yo conocía ciertas polémicas que había habido en Cuba en los años 60, estaba informado de la existencia de una cosa que

se llamaba en los 60 el Departamento de Filosofía, los estudios que hicieron en ese momento, un marxismo humanista, diferente al burocratizado oficial soviético [\[AP\]](#).

Fue a esta cohorte a la que, precisamente durante el quinquenio, la Escuela le proporcionó un conocimiento de la filosofía y la historia de las ideas que no estaba disponible en otros espacios, a través del estudio de la literatura.

Pero la Escuela experimentó períodos de fiscalización [\[MY\]](#) [\[MSM\]](#). De hecho, el incremento de las restricciones al claustro y los estudiantes a inicios de los setenta fue un reflejo de la comprensión más dogmática de la educación, derivada del Congreso de 1971. Como los estudiantes más talentosos se quedaban como profesores, el potencial de los mentores individuales comenzó a ser sustituido por una visión más estandarizada – y orientada a las masas – de la enseñanza: “la docencia que me asfixiaba, porque la universidad donde estudié y donde hice mi carrera fue cambiando, fue ‘normativizándose’ de una manera donde se fue perdiendo mucho la creatividad y la libertad expresiva” [\[MSM\]](#). Santos Moray también señaló que el periodismo permitía cierta libertad comparado con la Escuela, más elitista:

Yo soy periodista porque fue el lugar que me dejaron libre, por el menosprecio que ellos sentían hacia el periodismo, lo subestimaban y por eso pude ser periodista, pero me cerraron muchas puertas con Marinello, con Guillén, con Fabio Grobar, con la propia Mirta (Aguirre), me decían que era un capricho mío [\[MSM\]](#).

Para ella, la educación era cada vez más un deber revolucionario fundamental y una obligación ineludible, que medía el mérito moral, social e ideológico del individuo revolucionario. Describió la reacción de una de sus colegas de la Escuela cuando solicitó su baja: “Tuve que acudir al certificado psiquiátrico para poderme ir de la docencia universitaria, porque aquello era ‘la cárcel del pueblo a la que se entraba y no se salía’, esas fueron las palabras exactas de esa mujer” [\[MSM\]](#). Pero para otras “conflictivas”, como Yáñez, la situación era sumamente contradictoria, ya que la docencia universitaria les brindaba un espacio de autoexpresión. A pesar de de ser marginada por su sexualidad, Yáñez siguió trabajando en la

Escuela durante varias décadas, una tolerancia incomprensible que describe así: “Me dejaron la paradoja de profesora de la universidad. Yo era muy conflictiva, sin embargo, podía ser profesora de la universidad y allí era muy querida, respetada, hasta que me cansé de ser profesora y me fui a escribir a mi casa” [\[MY\]](#).

Otros entrevistados apuntaron a la disponibilidad de espacios y mecanismos alternativos para el desarrollo y la expresión de sus ideas en las estructuras universitarias. La Escuela de Periodismo aparece como otra institución prestigiosa clave que facilitaba la fertilización y la colaboración mutuas: un destacado periodista aludió a los requisitos competitivos que se exigían para estudiar periodismo: no solo un promedio suficiente, sino también una prueba de aptitud que consistía en la presentación de un ensayo [\[IMR\]](#), mientras que otros identificaban la capacitación como periodistas (incluso mediante el informal “movimiento de corresponsales”) como una ruta hacia la literatura: “En fin, sin darme cuenta fui como preparando un camino – mi voz de locutor siempre me ayudaba en eso – fui como preparando el camino hasta que un día me dijeron: ‘oye, si quieres, ven a trabajar como periodista’” [\[PJG\]](#). De hecho, especialmente los individuos cuyo origen social y educacional no los había preparado para la educación superior o la cultura literaria, la Escuela de Periodismo era una entrada a esos medios al brindarles un espacio textual y cultural en el que podían usar su experiencia de vida como base de su escritura.

Una vez graduados, los aspirantes a intelectuales también contaban con otros espacios institucionales que les posibilitaron perseguir sus intereses literarios durante los años peores: el ILL se convirtió en una base importante para los investigadores de la literatura [\[EDL\]](#), para la tipología y la historiografía de la literatura cubana [\[SA\]](#), y, lo que es más importante, como un lugar valioso para emplear a escritores e investigadores [\[SC\]](#). Quizás la Casa de las Américas fue una de las instituciones que más protección les brindó a los escritores marginados como Pablo Armando Fernández, quien dice de sí mismo que estaba “amparado por la poesía” [\[PAF\]](#).

Pero ¿cuáles eran los espacios fuera de la capital, o “por debajo del radar” de los individuos o instituciones más prominentes en La Habana? ¿Los escritores surgidos a través de esos mecanismos estaban sujetos a los mismos regímenes de valor y expectativas que los que surgían a través de rutas más tradicionales o prestigiosas? Un fenómeno particularmente polémico, que ahora está recibiendo atención, fue el movimiento de los talleres literarios. El proyecto se originó a nivel nacional en 1970, y consistía realmente en la institucionalización de espacios ya existentes de circulación de la cultura literaria a un nivel masivo. El examen del movimiento nacional de talleres en los setenta nos invita a formular una comprensión más compleja y dinámica del quinquenio y de lo que se entendía por “cultura literaria” durante ese período. La multiplicidad de experiencias y perspectivas de los talleres se refleja en muchas de las entrevistas realizadas: la mayoría de los entrevistados describe el movimiento como una mezcla de cosas buenas y malas, aunque reconocen que promovió a nuevos escritores y nuevas obras, permitió que los aspirantes a escritores de las provincias pusieran en jaque o al menos mitigaran el imperio que ejercía La Habana mediante el mecanismo de los Encuentros Nacionales, y por último, y de manera más general, creó una conciencia acerca de las modalidades de expresión literaria mediante la lectura o la escritura. Resulta interesante que varios escritores reflexionaron sobre ciertas contradicciones en su evaluación del movimiento: la compleja interpretación del estudioso de la literatura Salvador Arias es un caso típico. Al hablar del movimiento en los setenta, afirmó:

Hubo muchos autores que ahora son reconocidos que salieron de los talleres literarios. ¿Qué es lo que pasa? Que eso tendía a estancarse un poco... Yo siempre pienso, el que llegó a ser escritor, los talleres literarios lo podían ayudar pero el que lo iba a ser lo iba a ser. Lo mismo lo iba a ser por muchos talleres que tuviera (risas). Pero fue muy importante, sobre todo porque el tallerista, si no salió un escritor de allí, por lo menos salió un lector [\[SA\]](#).

El papel y el valor de los talleres en la creación de lectores (y no de escritores) forma parte de la misma trayectoria de política educativa y cultural que la Campaña de Alfabetización y el movimiento de Casas de

Cultura: una iniciativa que no estaba encaminada a estandarizar la expresión (aunque sin dudas ocurrió), sino, por intermedio de una diversidad de agentes y espacios y dirigido a una población masiva, a convertir en realidad el potencial para interactuar con los textos y la cultura literarios en un ambiente colectivo, pero local, en el que la influencia y la orientación de los individuos (asesores literarios, otros talleristas o escritores establecidos a quienes se invitaba) era por lo menos tan fuerte como cualquier noción de directivas monolíticas de política bajadas desde arriba. Dos de los individuos que estuvieron en el centro de este esfuerzo encaminado a acelerar el desarrollo de una cultura cada vez más “literaria” en vez de meramente alfabetizada –proceso al que Fonet ha descrito como “madurar con carburo” (*La política cultural*, 2008:18) – son María Dolores Ortiz y Marta Terry. Ortiz describió la creación (y el inesperado e inmediato éxito) del programa de televisión *Escriba y Lea*, transmitido por primera vez en 1969 con el fin de estimular la apreciación de textos, movimientos e individuos entre un público masivo, compuesto tanto por especialistas como por no especialistas:

Porque el programa empezó en el 69, o sea en un país recién alfabetizado, y nosotros pensábamos que era un programa que no le iba a interesar a nadie – a las grandes mayorías porque no sabían nada de nada, o estaban empezando a dar los primeros pasos; y el que sabía, pues para qué iba a ver el programa si de lo que se pregunta allí, lo que se habla allí, se supone que una persona cultura lo sabe, ¿no? ... Para sorpresa nuestra, el programa se sostuvo – nosotros le dimos un cálculo de dos años – llevamos treinta y nueve casi (risa). O sea, como yo digo, me he puesto vieja en la televisión [\[MDO\]](#).

Terry, por su parte, describió un taller de lectura que tuvo una corta vida a inicios de los setenta en Casa de las Américas y que permitió la circulación y la socialización de la literatura con personas de diferentes niveles de manejo del tema y una amplia diversidad de funciones:

Y entonces seleccionamos los libros que menos se leían. Eso los bibliotecarios lo seleccionaron a partir de estas estadísticas de lo que se lee y lo que no se lee. Era eso que se llama “mover la colección”... Y como era Casa de las Américas, entonces (risa), los mejores escritores

de Cuba, los que estaban de paso, todo el mundo iba allí, y hablaba del libro [\[MTG\]](#).

Lo que ambas describían era un intento de cerrar el círculo, de juntar a especialistas y no especialistas, a lectores y escritores en los mismos espacios, para que compartieran sus propios entendidos sobre el valor de la literatura. De hecho, Doribal Enríquez señaló que el movimiento de los talleres y otras iniciativas tenían más en común con el movimiento de aficionados que con cualquier imposición de tipo soviético de normas literarias y políticas [\[DE\]](#).

La dimensión nacional de los talleres amerita atención. Para los aspirantes a escritores o los escritores establecidos que no eran de La Habana eran un espacio colectivo para incentivar la apreciación y la producción de la literatura que brindaba un reconocimiento y un prestigio locales visibles; pero mediante los Encuentros Nacionales eran también un mecanismo para que esa realidad permeara a la capital. Muchos escritores de provincias indicaron que, aunque en muchos sitios fuera de La Habana existía históricamente una cultura literaria fuerte, los talleres, que con frecuencia partían de las tradiciones existentes, pero también creaban nuevos espacios, constituyeron una ruta de la mayor importancia para que esas culturas locales alcanzaran un reconocimiento nacional [\[NC\]](#). El escritor y estudioso Roberto Manzano subrayó los múltiples niveles en que los talleres contribuyeron a la consolidación de una cultura literaria en Ciego de Ávila:

Entonces, pues, el Estado tenía institucionalmente un asesor literario por cada municipio, por cada provincia y se dedicaba este individuo a buscar a los jóvenes a quienes les interesara escribir para organizarlos en talleres. Yo tuve esa suerte, rápidamente me incorporé a un taller [\[RM\]](#).

Pero también subrayó, siempre en el contexto de las provincias, el efecto que podía tener sobre el individuo un proyecto colectivista o masivo como los talleres: “Tenía una enorme importancia, era el espacio que yo tenía para respirar vocacionalmente, porque imagínese, no tenía acceso a la capital” [\[RM\]](#). Por tanto, para quienes carecían de acceso al valor intrínsecamente nacional (esto es, el que tenía su asiento en La Habana), la existencia de un

espacio público colectivo como el taller constituía un catalizador importante para la autoidentificación como escritor y el establecimiento de un diálogo con sus pares [\[NC\]](#).

Si bien el consenso acerca del movimiento de los talleres en sus inicios es que brindó mecanismos y redes muy necesarios para promover a los aspirantes a escritores y a quienes no tenían un origen social que implicara un “ambiente creativo”, también hay cierto nivel de acuerdo en que a medida que estableció más comenzó a osificarse, a hacerse menos dinámico y receptivo a las necesidades y estilos locales e individuales: el escritor Alberto Garrandés, que admite la influencia de los textos de ciencia ficción soviéticos en su desarrollo literario personal, subrayó los aspectos más negativos del movimiento:

No sé si decir “por suerte” o decir “por desgracia”, el taller literario era un poco uniforme, ¿no?, había reglas, y cuando hay reglas –o sea, hay reglas generales de retórica, de gramática, ortografía, etc.– pero en un taller cuando alguien te dice que un relato breve debe ser así, ya eso no funciona bien, ¿no? [\[AG\]](#).

Heras León (cuya transformación de la idea de los talleres después del año 2000 es el tema del capítulo 6) también vio como uno de los defectos que adquirieron los talleres con el tiempo que el mismo clima de institucionalización y masificación que facilitó el crecimiento de un movimiento masivo significó también que los escritores solo podían desarrollarse hasta cierto punto, después del cual el ambiente cerrado de los talleres dejaba de serles útil: “los talleres ya se cocinan en su propia salsa” [\[EHL\]](#).

No obstante, además de para esos potenciales escritores, el movimiento nacional tuvo una importancia mucho mayor para los jóvenes lectores, un aspecto que a menudo se pasa por alto. Una figura central de la edición de libros y la promoción de la lectura infantil, Esteban Llorach Ramos, describió cómo los talleres también incorporaron a editoriales importantes, como Gente Nueva, para promover la cultura literaria entre los niños en edad escolar. A partir de la investigación realizada por Gente Nueva sobre los jóvenes lectores a principios de los setenta y de su propia contribución a

la cultura comunitaria, los talleres le añadieron prestigio y estatus a la labor que ya llevaban a cabo maestros y bibliotecas escolares y públicas y, lo que es de suma importancia, reforzaron el potencial de los jóvenes lectores para desarrollarse académicamente (e incluso imaginarse escritores) y de las escuelas para promover la cultura literaria:

Desde aquel entonces, se notó en todas las escuelas que había un grupo de Abelarditos, así los llaman a los que van muy delante, muy delanteros, que tenían las siguientes características. Ellos, aparte de leer, querían escribir... Te preguntaban aquellas cosas que a lo mejor no les preguntaban a los bibliotecarios o no le preguntaban al profesor. Porque tú venías rodeado de la aureola de que tú eras el editor, de una casa editorial... Por eso, cuando a la editorial se le acercaron desde el primer momento para hacer los talleres literarios, yo me sumé a ese empeño [\[ELR\]](#).

Tal vez aún más importante, Llorach describió el movimiento como una compleja red de contribuciones de diferentes tipos de agentes que trabajaban en una multitud de espacios. En este sentido, el éxito nacional de los talleres dependía enteramente del compromiso y la participación individuales y grupales de la localidad en que estaban enclavados:

Ese empeño durante muchísimos años fue a nivel municipal. O sea, se hacían los concursos, y se quedaban a nivel municipal, y después a nivel provincial. A los que habíamos trabajado todo el tiempo nos parecía terrible que se perdiera, que no se viera a nivel nacional ese esfuerzo del país, que además no es sólo ese esfuerzo estatal, gubernamental, sino el esfuerzo de ese maestro de la escuela, de ese trabajador de la Casa de la Cultura, de ese director de la Casa de Cultura, de esos padres, porque detrás de todo está el papá que tiene que coger el niño y llevarlo hasta la Casa de Cultura [\[ELR\]](#).

Por tanto, la institucionalización de los talleres a inicios de los setenta brindó mecanismos alternativos para mitigar un conjunto de factores: el aislamiento geográfico, la distancia de la capital, la falta de acceso a los espacios tradicionales de la cultura literaria y la incapacidad de los individuos de imaginarse como escritores (¿o lectores?) de literatura.

Aunque es obvio que el movimiento estaba plagado de contradicciones y problemas, lo que explica por qué a menudo se le ha considerado sinónimo de las peores características del período, las evidencias apuntan a que, sin el empeño de institucionalización que representaron, los talleres fueron quizás la única manera de tratar de crear una cultura masiva en torno a la literatura. Como dijera Norberto Codina: “Fue indiscutiblemente una experiencia muy importante y con un apoyo institucional, porque si no, ¿cómo ibas a hacer eso?” [\[NC\]](#).

El mismo empeño en acelerar la ampliación de la cultura literaria por intermedio de la institucionalización puede observarse en la publicación, y también son diversas las perspectivas sobre ese proceso. En este caso es obvio que la institucionalización era un prerrequisito para el desarrollo ulterior de la infraestructura, cuya carencia tornaba a la cultura literaria vulnerable a las luchas por el poder del quinquenio:

La falta de un sistema institucional coherente y una política cultural consecuente con el desarrollo alcanzado por la cultura y el pensamiento revolucionarios de vanguardia afectaron a la dinámica social que habían alcanzado las revistas que expresaban ese desarrollo y los actores –autores, editores, lectores– de las mismas (Zurbano, 1997: 5–6).

La intervención de Fonet en los Encuentros de 2007 brindó una idea más matizada de los términos esenciales del debate – entre una visión de la cultura de arriba hacia abajo y otra de abajo hacia arriba – y sus implicaciones para la publicación, a partir especialmente de la trayectoria establecida en los sesenta. Ahora que la población era capaz de leer y escribir y cada vez más educada, la cuestión de qué debía leer se tornó más urgente y compleja: “¿Lo que le ‘gusta’ al pueblo, dejándolo así estancado en su más bajo nivel, o lo que me gusta a mí, para que el pueblo vaya refinando sus gustos y un buen día llegue a ser tan culto como yo?” (*La política cultural*, 2008: 5). Según Fonet, las pugnas entre populismo, paternalismo y elitismo – y el efecto que tuvieron sobre la actividad de publicación – unidas a las luchas por el poder entre diferentes visiones de la literatura, que enfatizaban su valor estético, ideológico, educativo o social,

condujeron a una comprensión más estrecha del valor del texto literario, centrado en su función educativa:

De las distintas funciones que desempeñan o pueden desempeñar la literatura y el arte –la estética, la recreativa, la informativa, la didáctica– los comisarios trasladaron esa última al primer plano, en detrimento de las otras. Lo que el pueblo y en particular la clase obrera necesitaban no era simplemente leer –abrirse a nuevos horizontes de expectativas– sino educarse, asimilar a través de la lectura las normas y valores de la nueva sociedad. (*La política cultural*, 2008: 6).

El imperativo de que la literatura educara (como sistema de valor formalizado en el Congreso de 1971) puede apreciarse en la subsiguiente explosión de publicación. Pero las evidencias apuntan también a una visión de la publicación menos monolítica, politizada y “gris” en la época: la Editorial Arte y Literatura resultó crucial para la promoción y la distribución de la literatura cubana, en especial cuando se la considera el “embrión inicial de la Editorial Letras Cubanas” (Pacheco, 2000: 47). Pablo Pacheco describió la labor de Arte y Literatura en los setenta:

Mirado desde hoy, es una gestión editorial que habla claramente de la seriedad con que se enfrentaba la delicada tarea de ofrecer a los cubanos los más prestigiosos frutos de la literatura mundial, aun en medio de las incomprensiones y controversias de la época (Pacheco, 2000: 47).

Los editores intentaban encontrar un balance entre el mundo y Cuba:

Todo un esfuerzo conjunto hizo posible un arranque que devendría rumbo ascendente, sobre todo en el trabajo realizado en cuanto a la literatura cubana, de América Latina, de Europa oriental y de modo sobresaliente con la literatura africana, que era prácticamente inexistente en Cuba (Pacheco, 2000: 47).

Este examen del quinquenio gris ha brindado, por tanto, una diversidad de perspectivas. Para los escritores noveles y establecidos que se consideraban problemáticos, el período supuso, claramente, marginación, silencio, abandono y persecución sobre la base de juicios a menudo arbitrarios y

contradictorios, y obviamente determinados con frecuencia por criterios extraliterarios, lo que indica cómo se hacían funcionar diferentes regímenes de valor (social, político, ideológico) a fin de tomar o justificar decisiones. Si bien pocas figuras literarias de la Cuba actual niegan la realidad a menudo traumática del quinquenio gris, abundan las contradicciones. Las más significativas para entender la cultura literaria durante el período se observan en el contraste entre las perspectivas y experiencias de

- i. los individuos que más sufrieron y otros grupos e individuos,
- ii. quienes no vivían en Cuba en ese momento [\[LO\]](#),
- iii. quienes vivían en La Habana pero no formaban parte del ambiente literario y, por tanto, no estaban al tanto del quinquenio [\[EDL\]](#) y
- iv. quienes pronto saldría a la luz como escritores en las provincias más aisladas, en espacios que no se asociaban tradicionalmente con la producción literaria y, específicamente, los jóvenes que entraban en el terreno de la cultura literaria como lectores o escritores.

A estos últimos grupos, el proceso de institucionalización y masificación, en el que hay que ubicar tanto al quinquenio como a los talleres, les brindó la oportunidad de llenar brechas y vacíos dejados por las figuras marginadas o les proporcionó una entrada “natural”, sin complicaciones, al mundo de las letras. Arturo Arango, por ejemplo, ha mencionado que hubo que “inventar escritores para llenar los vacíos creados por las medidas administrativas (ideológicas, en el fondo) aplicadas por muchos compañeros” (Abreu Arcia, 2007: 178).

Añádase que a pesar de la disparidad de los regímenes de valor que surgieron entonces, un tipo de valor en particular parece haber sido una fuerza unificadora o un terreno común en un momento de intensa y compleja categorización: el valor social de la literatura. Incluso los escritores que sufrieron más de manera directa utilizaron su escritura y sus relaciones sociales para evitar el aislamiento, la amargura o la soledad [\[RGZ\]](#); para otros, era precisamente la naturaleza polivalente del papel que desempeñaban lo que les permitió establecer de manera más efectiva conexiones entre la escritura, la edición y la promoción. Por tanto, podría plantearse que era la comprensión del valor social de la literatura y el compromiso con él, y no la influencia todopoderosa del control ejercido por

un Estado monolítico (como se piensa a menudo) lo que proporcionaba cierta correspondencia y creaba espacios alternativos, lo que en última instancia le permitió a la cultura literaria cubana sobrevivir a un período potencialmente desastroso.

Por último, si bien las perspectivas contemporáneas (como las de los Encuentros de 2007) revelan toda la importancia de los errores y las trágicas decisiones adoptadas por el CNC con el pretexto de crear una cultura revolucionaria, también hay evidencias de que al menos algunos de los casos de los marginados por el CNC fueron examinados y sus víctimas compensadas durante la propia década de 1970. Un caso muy conocido es el de quienes apelaron las decisiones del CNC ante los tribunales, sobre la base de que no había pruebas, a la luz de la legislación laboral, de que no hubieran cumplido los términos de sus contratos de trabajo. Cuando los casos llegaron al Tribunal Supremo, este falló a su favor en 1975 y obligó al CNC a pagarle a cada uno de los implicados cinco años de salarios, lo que consumió todo el presupuesto del CNC para el año 1975. En palabras de Guillermo Rodríguez Rivera: “Empezó como tragedia y acabó siendo comedia, ¿no?” [\[GRR\]](#).

La creación del MINCULT, anunciada en la Asamblea Nacional el 30 de noviembre de 1976 para reemplazar al ya desacreditado CNC, claramente daba paso a una nueva era de tolerancia que Fonet ha descrito como “un suspiro de alivio” (*La política cultural*, 2008: 21). Si bien todos los estudiosos concuerdan en que la creación del MINCULT fue esencial para la recuperación de diversos espacios culturales, sociales y políticos, muchos se sienten tentados a considerar que 1976 fue una ruptura con los errores del quinquenio. Es cierto que la creación de nuevos polos educativos y culturales afiliados al MINCULT (como el Instituto Superior de Arte (1976) y el Centro de Estudios Martianos) marcó nuevos rumbos. Pero lo que no se analiza con tanta frecuencia es hasta qué punto ciertas características de la política cultural – y las oportunidades a disposición de escritores y lectores – no fueron eliminadas por completo, sino reformuladas y consolidadas después de 1976. En este sentido, es posible plantear que la llamada “edad de oro” (de las oportunidades) que fueron los años ochenta comenzó en los setenta. El movimiento de los talleres conquistó carácter e impulso propios en lugares específicos bajo la dirección de jóvenes escritores: un ejemplo

interesante que comentaron varios de los entrevistados fue el del taller Roque Dalton, de la universidad (que se reunía en el llamado Parque de los Cabezones), con Margaret Randall como mentora ([\[AP\]](#) [\[AA\]](#); Codina, 2003: 187-9). El taller fue un semillero de nuevas figuras de la cultura. La importancia de los mentores individuales ahora asumió un papel más central, pero menos urgente: las figuras y los espacios institucionales vinculados a la universidad, incluido el espacio de publicación de la Revista de la Universidad de La Habana, parecen haber sido especialmente significativos a fines de los setenta y haber estimulado a jóvenes artistas y escritores a participar con un pensamiento más crítico. Como expresara Prieto: “O sea, había un real interés por buscar perspectivas contradictorias y que el alumno tomara una posición razonada” [\[AP\]](#).

Este nuevo “espacio de aire fresco” no puede atribuirse únicamente a la eliminación del CNC y la creación del MINCULT, sino también a la sostenida movilidad social que acompañó a las iniciativas educacionales de los sesenta y setenta, en la que se destacaba la presencia de individuos y agrupaciones jóvenes que llegaron entonces a posiciones de responsabilidad, en especial tras la temprana marginación de figuras establecidas. Si bien esas mismas cuestiones generacionales habían formado parte obvia de las tensiones de los sesenta y el quinquenio, todavía quedaban muchos conflictos. Como plantea Prieto: “También, no fue un proceso tampoco transparente, como nada en la sociedad es transparente, sino que en los años 80 hubo cierto recelo por parte de ciertos burócratas, que era... echarte en cara el pecado de la juventud... ‘Estás muy joven para ser director, estás muy joven para asumir una responsabilidad’” [\[AP\]](#). No obstante, hay claras señales de que el proceso de parametración no penetró en todas las esferas de la cultura literaria: Roberto Méndez recuerda las librerías de uso de La Habana que en 1976 le suministraban los materiales para el programa de lecturas que él mismo se trazara, así como el acceso a la BNJM, donde podía leer indiscriminada y eclécticamente (Codina, 2003: 187-9).

Se suele reconocer que el final de la década de 1970 y la de 1980 fueron testigos de un segundo auge de la actividad literaria, gracias a un incremento masivo de las posibilidades de publicación y una nueva estructura editorial que rectificaban los errores del quinquenio. Lo que no se

entiende con tanta claridad es que este auge tenía su base en el compromiso sostenido con la institucionalización. Porque el nuevo ambiente editorial fue testigo de la división del Instituto del Libro en editoriales separadas, cada una de las cuales se especializó en géneros y lectores diferentes. Resulta importante resaltar, entonces, que con la influencia de jóvenes escritores, editores y formuladores de políticas, y la experiencia adquirida del quinquenio, en los ochenta no se produjo un rechazo del modelo institucional (que había sentado las bases de una cultura revolucionaria en los sesenta y se había paralizado por preocupaciones ideológicas), sino su refinamiento y consolidación. Zurbano describió los cambios más importantes ocurridos en la producción literaria como la rectificación del excesivo énfasis ideológico en la literatura de principios de los setenta; pero resulta interesante que también planteó que los ochenta privilegiaron la producción de libros por encima de la de revistas, y que en el marco de esas tendencias generales, se hizo mucho en esa década por “rectificar” la marginación de textos y autores específicos:

El replanteo institucional que arribó a las casas editoriales cubanas, aunque no satisfizo todas las expectativas de la efervescente producción artística-literaria e investigativa en las más diversas ramas, sí colocó al libro en camino de las problemáticas (...) del momento, y a través de una política de reediciones y recuperaciones de obras y autores olvidados o marginados, fue participando en la apertura del canon cultural cubano que comienza justamente en esos años ochenta y solo podría definirse un poco después del año dos mil (Zurbano, 1997: 6).

Por tanto, en términos de publicación, en los ochenta sí se comenzaron a corregir los errores del quinquenio en lo relativo a los escritores individuales y sus obras, y el canon literario cubano se transformó aún más con la creación, bajo los auspicios del MINCULT, del Premio Nacional de Literatura en 1982 (*La Revista*, 1998: 52).

Sin embargo, resulta revelador que muchas iniciativas encaminadas a promover la nueva era de rectificación y efervescencia no tuvieron que ver solo con la producción de libros y la promoción nacional de los escritores, sino también con el fomento al intercambio cultural entre naciones. Hubo

iniciativas importantes dirigidas a fortalecer los vínculos con nuevos aliados políticos y culturales, que adquirieron nueva fuerza y un importante ímpetu con la Revolución Sandinista en Nicaragua. En febrero de 1981, por ejemplo, se inauguró el Encuentro de Escritores de América Latina y el Caribe cuyas sesiones inaugural y de clausura estuvieron a cargo de los ministros de cultura de Nicaragua y Cuba respectivamente, y en septiembre de 1981 se celebró en el Palacio de las Convenciones el Encuentro de Intelectuales por la Soberanía de los Pueblos de Nuestra América, que reunió a más de doscientos participantes y al que asistieron Castro y Hart. Con el antecedente del éxodo del Mariel en 1980 y la ampliación de las intervenciones respaldadas por los Estados Unidos en América Central, la idea de que la soberanía cubana seguía sometida a un asedio era aún preponderante. Ello les daba a las instituciones culturales un papel importante en la movilización de la oposición política al “nuevo imperialismo”, lo que tuvo un reflejo en el Congreso de la UNEAC celebrado en 1982.

Pero en paralelo con las nuevas iniciativas internacionales del MINCULT se advertía un ímpetu renovado para desarrollar la cultura literaria en Cuba y, significativamente, el énfasis era tanto en la lectura como en la escritura. El movimiento de los talleres, como ya se ha mencionado, siguió ampliándose a través de instituciones formales y redes más informales, al tiempo que se decretaron nuevas fechas conmemorativas para estimular más la lectura a escala masiva: en 1981 se declaró el 26 de marzo como Día del Libro Cubano, y el 12 de marzo como Día de la Biblioteca. A inicios de 1985 comenzó la Campaña Nacional por la Lectura, inaugurada por Hart, quien al hablar en una tabaquería de La Habana Vieja volvió a subrayar la importancia de crear hábitos de lectura en toda la isla. El mensaje se vio reforzado por la celebración del veinticinco aniversario de la Campaña de Alfabetización a mediados de diciembre de 1986, cuando se condecoró a sus coordinadores nacionales y a más de 170 000 de sus participantes.

Aunque estudios recientes alertan contra la visión del período 1971-89 como una época de continuidad, este capítulo aboga contra una tendencia a buscar solo señales de ruptura y nuevos comienzos. El elemento de la base, que había perdido visibilidad con la centralización de los setenta, volvió a salir a la superficie con el surgimiento de grupos recién consolidados, el

más importante de los cuales fue la nueva Asociación Hermanos Saíz (AHS), fundada en octubre de 1986 para reunir a varios grupos preexistentes de menores de treinta y cinco años de edad e incluir todas las formas culturales bajo el paraguas de una única organización:

La AHS surge como una fusión entre la Brigada Raúl Gómez García (compuesta por instructores, promotores y técnicos de la cultura), la Brigada Hermanos Saíz (formada por jóvenes escritores y artistas, en aquel entonces pertenecientes a la UNEAC, así como por intelectuales) y el Movimiento de la Nueva Trova, por decisión de la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC), en noble empeño por concentrar y sistematizar esfuerzos a favor de estimular la creación literaria y artística e insuflar nuevos bríos a esa zona de participación cultural y social que es hoy la organización. <http://www.ahs.cu/nosotros/ahs/>

Otras personalidades de la cultura hablaron de proyectos más locales surgidos o que sobrevivieron en los ochenta. Soleida Ríos recordó el proyecto Arenas Negras dirigido a los jóvenes de Nueva Gerona, que partió de los proyectos culturales de las dos primeras décadas, pero luego perdió fuerzas (Codina, 2003: 217-19), mientras que Sigfredo Ariel mencionó su incorporación, a los veintiún años, a una brigada artística en Manzanillo (Codina, 2003: 217-9) y Alpidio Alonso comentó que un importante taller existente en Santa Clara a fines de los ochenta le había dado el impulso inicial a su “vida autoral”, y más tarde había brindado oportunidades de publicación al convertirse en la nueva Editorial Capiro [AAG]. Pero algunos de los responsables de definir los “parámetros” en los años peores seguían cultural o políticamente activos a fines de los ochenta: Teresa Melo rememoró una lectura de poesía realizada en 1988 en la librería El Pensamiento de Matanzas, donde ella y Carilda Oliver fueron objeto de violencia física por parte de las “autoridades” (Codina, 2003: 223-5; *La política cultural*, 2008: 24).

Si bien la perspectiva que brindan personas como Abreu Arcia de que los ochenta trajeron consigo nuevas corrientes posmodernas que produjeron rupturas y reconfiguraciones en la cultura literaria y abrieron espacios para prácticas y creencias culturales más “autónomas” sin duda contiene algunos elementos de verdad, los practicantes emergentes o activos de la cultura

cubana en los ochenta a lo largo y ancho del país brindan evidencias más significativas de que la reorientación y la revigorización de la cultura literaria no se debieron únicamente a los esfuerzos de algunos individuos, sino que, en realidad, se produjo porque esos individuos funcionaban en un marco colectivo (Arango, 2009: 59). Por tanto, la experiencia de los setenta y los primeros ochenta pone de relieve una verdad esencial: la de que en la Cuba revolucionaria, la “regulación” de la literatura nunca fue simplemente una cuestión de control sino – lo que es igualmente importante – de estructuras y mecanismos visibles y responsables de la producción y la promoción de la literatura y de la participación en ella. Por tanto, si bien la institucionalización supuso un reforzamiento del Estado, también proporcionó espacios más coherentes en los cuales podían moverse los escritores y los lectores, que también les brindaban cierto grado de autonomía y agencia a los individuos y los grupos. Incluso los dos grupos culturales que surgieron hacia finales de la década (Paideia y Castillo de la Fuerza), aunque abogaban por un papel pluralista y a menudo contestatario de la cultura, estaban subtendidos por un compromiso de utilizar el arte para cuestionar y criticar la realidad social (Abreu Arcia, 2007: 190-6).

Y lo más significativo es que, a contrapelo de los criterios convencionales que asumen que el valor político e ideológico de la literatura fue dominante en los setenta y más allá, las evidencias parecen indicar que el valor social siguió siendo un motor fundamental del desarrollo de una cultura literaria revolucionaria en Cuba. De hecho, el Congreso de la UNEAC celebrado en 1988, que cerró el período posterior a 1961, dio por sentada la preeminencia de este valor y puso a debate una nueva preocupación de los escritores: las condiciones en las que trabajaban y las recompensas materiales que recibían. La doble expresión de autoconfianza y autocrítica se reflejó también en la frecuencia y la diversidad de tono de muchos de los debates culturales de los primeros ochenta, organizados en conmemoración de los veinticinco años de la Revolución. Muchas de las declaraciones más críticas, menos celebrativas, tenían que ver con insuficiencias materiales y prácticas del ambiente cultural para los escritores, lo que indicaba que algunos de las cuestiones cualitativas o ideológicas de fondo en torno al papel de los escritores al fin se habían resuelto (Marqués Ravelo, 1985: 20). La implicación era obvia: la corrupción y el estancamiento que habían acompañado la institucionalización del *establishment* político en los setenta

había seguido afectando a instituciones culturales como la UNEAC y, por tanto, a la producción del escritor individual. Otros informes de la campaña enfatizaban su importancia para la cultura al reconocer debilidades del pasado y establecer objetivos futuros. La reorientación de la UNEAC, por tanto, dependía de una reducción de la interferencia de los dirigentes políticos y de la reanudación de un debate entre los artistas, por lo que parece que también los escritores respondían públicamente al llamado hecho por Castro en 1986 a superar las condiciones objetivas mediante un compromiso subjetivo. En 1987, la UNEAC organizó el Fórum de la Crítica e Investigación Literaria, que instó una vez más al pensamiento crítico y el rigor, mientras que el ánimo general de reevaluación se ratificó en su Congreso de 1988.

La recuperación, la reorientación, el auge y la estabilidad de oportunidades de que se disfrutó en los ochenta llegaron a un fin abrupto debido a la crisis de los noventa, que ya en 1992 prácticamente había paralizado los mecanismos y las instituciones creados en todas las esferas a lo largo de los treinta años precedentes, y sacudido todos los espacios previos. Si el valor social había sido el cemento que garantizaba que la actividad política y la cultural compartían un terreno común, ello se vería severamente debilitado por la fragmentación social y la austeridad económica que se producirían a continuación: el delicado balance del continuo individual-colectivo estaba a punto de verse puesto en jaque.

Capítulo 5.

1990-2000...: Los años de crisis y reevaluación³

Las preocupaciones artísticas e intelectuales de fines de los ochenta, en el contexto de la Rectificación y los cambios en el bloque socialista, se pusieron agudamente en evidencia con el colapso económico a partir de 1989 y el Período Especial. A pesar de cierta semblanza de “normalidad” (especialmente los congresos quinquenales de la UNEAC, la UJC y el Partido, pero también – en 1994, el peor año de la crisis – la sexta Feria Internacional del Libro, con más de 250 títulos publicados, aunque la mayoría mediante nuevas iniciativas de publicación “mixtas”), el colapso debilitó significativamente al Estado, le planteó retos fundamentales a la sobrevivencia de la Revolución y le impuso penosos cambios a la existencia cotidiana, lo que hizo que disminuyera la importancia de otras preocupaciones. De hecho, aunque muchos de los entrevistados para este estudio aludieron a los traumas personales de esa experiencia, pocos optaron por expresarlos en términos de angustia personal, subrayando que la vida intelectual y cultural se subordinó a otras necesidades más urgentes.

Sin embargo, las dimensiones económica y social de la crisis no pudieron sino afectar la cultura, dada su centralidad para el proyecto revolucionario, y, en su seno, a la cultura literaria en específico. El retroceso en términos de expectativas, satisfacción de las mismas y poder adquisitivo, la derogación de las políticas que prohibían el acceso al dólar y el comercio privado, y el incremento masivo de la emigración (que se convirtió en un tema recurrente de la vida social y fragmentó aún más las familias y las localidades) tuvieron un enorme impacto. No obstante, en este contexto la literatura constituyó una vía de escape al brindar un sentimiento de comunidad y vida intelectual. Reina María Rodríguez, activa en los setenta y los ochenta en muchas iniciativas culturales (notablemente Paideia), creó un pequeño grupo, centrado en la localidad, al que llamó La Azotea (por su ubicación en su vivienda de Centro Habana) que era una fuente de consuelo ante la emigración de amigos y la búsqueda de la sobrevivencia a la que se veían obligados los cubanos: “Quise como sacarme todo aquello, vino una época

de mucho hastío, se habían ido casi todos los amigos míos... aquí empezamos a construir... durante cinco o siete años venían todos mis amigos a dar sus lecturas” [\[RMR\]](#); no obstante, su objetivo no era alimentar la nostalgia, sino, por el contrario, gracias al contacto con lecturas exógenas de teoría crítica, autoprotegerse del sistema aparentemente moribundo y centrado en sí mismo. Aunque muchos emigraron, la opción les resultó menos accesible a los escritores que a los artistas que trabajaban en otras formas culturales:

Primero se fueron los pintores, porque tuvieron más suerte en el sentido del dinero, vendieron los cuadros, no tuvieron nada que perder en venir e irse, porque muchos van y vienen. Y después se fueron los escritores porque fue más difícil salir [\[RMR\]](#).

Si bien ya se había hecho sentir la influencia de la posmodernidad y había comenzado a surgir el interés en las identidades (Campuzano, por ejemplo, había llamado la atención hacia la obra de las escritoras (Campuzano, 1988)), a esos intereses específicos se superpuso ahora la preocupación por la experiencia individual, y no colectiva, de la crisis. Una narrativa de la interioridad, la representación cultural del desencanto, una pérdida de fe en el socialismo, la nación y la Revolución, una ruptura con los sistemas de valor existentes, un cambio de actitud hacia la diáspora se convirtieron en los motores de una producción cultural cuyo recurso y esfera de actividad principales era representar y narrar experiencias traumáticas mediante el arte, en vez de transformar o criticar la vida social y política [\[NAG\]](#). La simple satisfacción de las necesidades básicas (comida y otros productos domésticos) dejaba poco tiempo para las actividades recreativas, vocacionales o profesionales, y la paralización del transporte público, la escasez de combustible y los apagones resultantes, unidos a la imposibilidad de planear con antelación en las esferas privada y pública, constituían un impedimento para el establecimiento de un compromiso sostenido con la escritura. Las escaseces y el necesario cambio de las prioridades empeoraron sustancialmente las condiciones de la cultura literaria, al tiempo que el sistema nacional de participación cultural construido a lo largo de tres décadas (las Casas de Cultura, los museos, las librerías y las bibliotecas) se paralizó debido a la falta de infraestructura y materiales básicos.

La escasez más importante era la de papel para imprimir, lo que se unió a un nuevo conjunto de prioridades nacidas de la austeridad extrema: las imprentas se usarían ahora principalmente para la educación. Alrededor de 1993 también se racionalizó estrictamente la producción periodística: los periódicos redujeron su frecuencia (de diaria a semanal) para mantener lo más posible su tirada (aunque pronto se redujo hasta 1998), mientras que otros, así como las publicaciones especializadas o locales dejaron de publicarse. Algunos escritores y periodistas, acostumbrados a disponer de un espacio textual, abandonaron su profesión debido a esas reducciones [\[MR\]](#), mientras que otros que se mantuvieron en esas frágiles publicaciones se vieron obligados a negociar una serie siempre cambiante de decisiones sobre el financiamiento que afectaban la frecuencia de la publicación, el número de páginas, la política editorial y los contenidos [\[AAT\]](#).

Los textos literarios pronto se eliminaron de la lista de las publicaciones financiadas por el Estado, lo que paralizó bruscamente la exitosa red de editoriales nacionales que contaba con treinta años de funcionamiento. Los contratos se incumplieron, e incluso los manuscritos ya en producción se detuvieron y pasaron a engrosar el colchón editorial [\[AAB\]](#). Algunos escritores señalaron posteriormente que muchos de esos manuscritos no solo se perdieron en un sistema ahora paralizado, sino que una vez que se recuperó la infraestructura editorial, ya no resultaban adecuados para su publicación, dado que los cambios sociales posteriores a 1990 tornaban sus temas carentes de capital simbólico y menos relevantes. Quienes habían empezado a publicar a fines de los ochenta, los “novísimos”, fueron especialmente afectados, ya que no podían difundir su obra por los canales normales. Un miembro de esa generación señaló que aunque su obra ocasionalmente aparecía en antologías cubanas y a menudo era más conocida fuera de Cuba que en la isla, lo peor eran las demoras en la publicación, y que a veces les “cogían el turno” los escritores de textos más recientes: “Yo tuve la desgracia de que me cogiese el Período Especial y el libro no pudo ser publicado hasta nueve años después” [\[AAB\]](#). En ese contexto, los esfuerzos de mentores individuales (notablemente Redonet, Mateo Palmer y Pogolotti) resultaron cruciales para responder a la crisis de manera pragmática. Francisco López Sacha, entonces presidente de la Asociación de Escritores de la UNEAC, llegó a cambiar los estatutos de ingreso a la organización en respuesta al colapso de la infraestructura de

publicación: “Sacha como que violenta ligeramente los estatutos de la UNEAC en muchos casos y nos convierte en miembros de la UNEAC a la mayoría” [\[AAB\]](#).

Además, el sistema de publicaciones ya no podía darse el lujo de publicar lo que antes eran textos de un “largo normal”, factor que resultó decisivo para el futuro a corto plazo de algunos géneros: incluso ya en el año 2000, cuando estaba en curso la recuperación de la actividad de publicación, los costos materiales seguían determinando la selección de géneros: se favorecía el cuento (en especial en antologías) y la poesía más que la narrativa sustancial en prosa, como la novela. Todos los escritores sufrían también de la carencia de equipamiento básico: una escritora recordó las condiciones en las que terminó su tesis de doctorado sobre Lezama:

yo la hice en condiciones espantosas. No tenía bombillo, tenía que trabajar de día porque de noche [...] había que estar rotando el bombillo para el cuarto de mi hijo para hacer la tarea, para el baño. Era un bombillo itinerante, ¿no? (risa) No tenía bolígrafo, tenía que escribir con lápiz en unos papeles viejos, amarillos, que casi no se veía. Por supuesto, no tenía computadora [\[MMP\]](#).

Dicho en términos sencillos, con el fin de las condiciones positivas previas, muchos se sintieron obligados a emprender actividades profesionales que los pusieran en contacto con las divisas. Las implicaciones para la sobrevivencia de un sistema de valor y mecanismos de comunicación siempre dinámicos y coherentes fueron desoladoras.

Sin embargo, un subproducto inesperado y menos negativo del empobrecimiento del Estado fue un debilitamiento de las estructuras y los procesos de regulación. En realidad, aunque los “novísimos” pueden haberse sentido en desventaja en términos de oportunidades de publicación, también reconocían que gozaban de una nueva libertad de estructuras y compromisos institucionales y de mecanismos de regulación:

Es decir, se dice por allí, y no es una frase mía, que los *novísimos* no tenían otro compromiso que no fuera con su propia, su propia labor creadora. Y es cierto, es decir, esta generación que irrumpió a finales de los años ochenta, principio de los noventa, era un poco más

iconoclasta, era un poco más irreverente, y encontró que de pronto la política editorial del país estaba como abierta también para que ellos dijeran sus cosas [\[RR\]](#).

De ahí que a pesar del colapso o la parálisis institucional, la ausencia de expectativas (de un diálogo entre el escritor y el lector) liberó parcialmente a los escritores de sus obligaciones, no solo con el Estado y la nación, sino también con el público lector.

Mateo Palmer expresó esa misma idea (de una “libertad” forzada que la crisis hizo posible, y su impacto sobre la producción y la cultura literarias): “Bueno, eso te iba a decir, es que yo realmente comienzo a escribir con un carácter mucho más creativo [...] justamente en medio de esa situación muy asfixiante económicamente, ¿no?” [\[MMP\]](#); para ella, fue precisamente la carencia de infraestructura (y, por tanto, la ausencia de un contrato simbólico entre el escritor y el lector) lo que les permitió a los escritores expresarse más individualmente [\[MMP\]](#). Obviamente, algunos escritores experimentaron un claro desplazamiento en lo que toca a su ubicación en el continuo individual-colectivo: de la tradicional visión del escritor como vocero, guardián o mediador se pasó a otra en que la voz escritural misma se convirtió en tema:

Pero yo siempre había visto mi trabajo como algo útil, en función de rescatar una historia olvidada, como era la de la trova tradicional ... Y en esos textos yo me anulaba como sujeto que escribía, lo importante eran los trovadores y yo era un simple vehículo para rescatar esa memoria y yo no tenía voz, prácticamente. Y de pronto esa voz se fue imponiendo, trató de aparecer, de hecho apareció y el resultado fue muy bueno [\[MMP\]](#).

Además, una vez que las autoridades culturales les dieron a los artistas luz verde para seguir a otros cubanos y buscar soluciones económicas a través de la divisa, en el extranjero o mediante el acceso a la naciente economía interna del dólar, las condiciones materiales cambiaron para algunos, aunque, como ya se ha señalado, fueron las formas culturales no literarias las más beneficiadas. Hablando del subsidio de un artista a la publicación de otro escritor, un autor apuntó:

Y tiene dinero para publicar quinientos ejemplares porque un pintor hizo una donación. Hoy en Cuba tenemos unas contradicciones muy graves: pintores y músicos, a veces un cantante de quinta fila o un pintor, incluso naif, puede tener una vida con un confort superior al de los escritores y, sin duda alguna, puede ganar muchísimo más que un escritor, tanto por derecho de autor, como por otros planos de la vida... Y entonces un pintor puede darse el lujo de subvencionar algunas ediciones de libros. Un escritor no se puede dar el lujo de subvencionar ni la suya propia [\[VLL\]](#).

En realidad, esas oportunidades eran limitadas para los escritores; para solo hablar del idioma, la publicación en el extranjero dependía de traducciones o del interés de países de habla hispana. Incluso en esos casos, muchos editores extranjeros se guiaban por sus propias expectativas de mercado y diseño de público, por lo que veían a Cuba en términos de lo exótico, lo erótico, lo decadente y lo disidente. Añádase que muchos contratos con el extranjero se negociaban de manera arbitraria, eran leoninos o se condicionaban a la obtención de un premio de importancia, sobre todo en España [\[LPE\]](#) [\[PJG\]](#). Algunos entrevistados indicaron que mientras que antes de 1990 los criterios cubanos sobre los premios no tenían como base las fuerzas del mercado, sino otras consideraciones (ideología, valor social, calidad estética), el mundo de los premios internacionales trajo consigo un nuevo conjunto de regímenes de valor y expectativas, lo que condicionó la forma y el contenido de las obras, sobre todo dada la situación material de los escritores:

Por lo tanto, el premio prostituye. Hace que tú te inclines para ganar ese premio. Te inclines hacia lo de moda, a lo que tenga mayor aceptación, etc. Por eso tú has visto, por ejemplo, que la narrativa cubana contemporánea se ha inclinado hacia el realismo sucio. El realismo sucio tiene mucha suerte, tiene mucho éxito. La gente en España y en muchos otros lugares, no sé qué pasa con el actual estado de la humanidad que tendemos a lo sórdido [\[VLL\]](#) [\[GRR\]](#).

Un factor de mitigación fue la intervención de editores extranjeros de izquierda (sobre todo latinoamericanos, norteamericanos y españoles) que les ofrecieron contratos de publicación a cubanos, mientras que

organizaciones no gubernamentales (ONG) e instituciones culturales foráneas, e incluso gobiernos extranjeros, ayudaron a paliar las carencias materiales y productivas. Si bien muchos de los entrevistados subrayaron que su precaria sobrevivencia durante aquellos años dependió de aliados individuales y colectivos extranjeros, todos manifestaron que esa experiencia era hija de la necesidad y no de una opción.

Pero incluso en lo más profundo de la crisis se produjeron algunas importantes iniciativas de publicación: la colección Pinos Nuevos, propuesta en la Feria del Libro de Buenos Aires en 1993, se lanzó de inmediato para promover cierta recuperación editorial mediante oportunidades de publicación para autores inéditos, quizás con el fin de rescatar a los “novísimos”, cuya obra se había perdido después de 1989, o cuyos primeros manuscritos habían coincidido con la crisis. La respuesta a la convocatoria para presentar manuscritos fue formidable: menos de un mes después de lanzada, se habían recibido 571 manuscritos, de los que se publicaron 100, “veinticinco títulos de narrativa, veinticinco de poesía, veinticinco de literatura científica y veinticinco de teatro” que se presentaron en la Feria de 1994 (Soler Cedré, 1997: 21-23; [\[AFJ\]](#)). El número de manuscritos descendió en los próximos dos años, presumiblemente porque a la convocatoria inicial se habían presentado materiales preexistentes y porque la carencia de financiamiento autogenerado de la empresa significaba que la correlación entre producción y precio de venta era compleja y precaria. No resulta sorprendente que, dado lo limitado del espacio textual disponible, durante los tres años predominara la poesía (22,1%) por encima de otros géneros (Soler Cedré, 1997: 23).

El turismo, que constituyó una respuesta inmediata a la crisis, también incidió sobre la cultura literaria. Si bien muchos aspectos de la cultura cubana, en especial las formas escénicas, eran más fácilmente comercializables en el mercado turístico y ya atraían a una minoría de los visitantes, la literatura no gozaba del mismo atractivo de mercado. Dentro de Cuba, solo los visitantes de habla hispana podían comprar la obra de un escritor, e incluso esos consumidores (en un mercado distorsionado por el prolongado aislamiento de Cuba de la escena editorial internacional) en buena medida ignoraban todo lo que no fueran los “grandes” escritores del

período previo a 1959. De ahí que, en principio, la libertad significara en la práctica limitados beneficios. Además, aunque ello se convirtió en tema de debate entre los practicantes de diversas formas culturales (Aróstegui y Zamora Fernández, 1991: 89-99), también era reflejo de una antigua realidad que antecedió a 1959: pocos escritores cubanos habían logrado ganarse la vida solo con su obra creativa. En este sentido, la figura del escritor polivalente ya se había universalizado, y el escritor se veía, en el mejor de los casos, obligado a recalibrar sus diversos roles:

[E]n Cuba, yo diría que el noventa por ciento de los escritores que ya tienen obras publicadas no viven de su profesión literaria. Tienen que ser asesores literarios, editores de libros, maestros, periodistas, teatristas, promotores culturales, algunos médicos, abogados, ingenieros; es decir, no puedes vivir de la literatura [\[MSM\]](#).

No obstante, la naciente industria turística al menos consideró la capacidad de la literatura para generar divisas: un informe de investigación del Centro Juan Marinello realizado en 1991 resumió los resultados de un estudio previo sobre cultura y turismo (publicado bajo los auspicios del Programa Cultural para el Desarrollo del Turismo de 1991-92, y basado sobre una investigación llevada a cabo entre 1987 y 1990) que examinaba la manera en que la cultura en general se ponía a disposición de los turistas y sugería la conciencia de que el mundo cultural también podía ganar divisas, aunque la literatura desempeñaba un papel reducido en el trabajo de campo y el análisis (los investigadores visitaron varias librerías en La Habana Vieja). El informe criticaba todo el sector cultural: solo alrededor del 10% de los varios miles de turistas entrevistados había señalado a la cultura cubana (en cualquiera de sus formas) como una motivación para visitar Cuba, muy por debajo del porcentaje motivado por las ventajas turísticas más predecibles de la isla: las playas, el clima, la gente, la curiosidad, los bajos precios. Añádase que si solo el 10% había percibido originalmente que la cultura cubana podría resultarles interesante, la cifra caía al 5% después de su visita; en otras palabras, la cultura había tenido un impacto negativo, y la culpa se adjudicaba a la incapacidad de instituciones, hoteles y agencias turísticas de anunciar sus “productos”, el poco nivel de conocimiento de los que debían anunciar o vender la cultura o la pobre actitud al exhibirla (Pérez Prats et al, 1991: 12-20).

Mientras tanto, a medida que disminuían y finalmente se detenían las tiradas, los declinantes niveles de producción tenían consecuencias de mayor alcance para todos los cubanos, ya que la capacidad para adquirir libros o disponer de tiempo de ocio para leer de la masa de lectores interna disminuyó rápidamente. Una serie de estudios sobre recepción y hábitos de lectura realizada por el Centro Marinello en 1997-98 revelaba las dimensiones de esa disminución: predeciblemente, la literatura mostraba un pobre comportamiento en términos de popularidad masiva, comparada con otras formas culturales (Correa Cajigas et al, 1998: 9), e indicaba que en Cuba, como en otros países, el nivel educativo y el estatus profesional eran prerequisites para el disfrute de la literatura (1998: 13). La idea de que la clase social, la profesión y el predominio de los medios masivos eran los factores determinantes en el acceso a la literatura debe haber sido un trago amargo, dado el compromiso contraído a partir de 1959 de socializar la cultura literaria. No obstante, el estudio concluía de manera desafiante, subrayando la centralidad de la cultura en el proceso revolucionario:

La democratización de los bienes simbólicos constituye una meta a la cual una sociedad como la nuestra no puede renunciar. Defender los derechos culturales es construir y perfeccionar la democracia socialista, porque la cultura no es algo complementario, sino que ocupa un puesto central en los hechos políticos (Correa Cajigas et al, 1998: 60).

Otros estudios, que examinaron el comportamiento de la literatura para niños (Pérez, 1998: 10-11; Resik Aguirre, 1998: 42-5) incluían una entrevista a Omar González, entonces presidente del ICL, quien señaló que el incremento de precios de los libros para niños (de un promedio de menos de noventa centavos en 1989 a siete pesos cubanos en 1994), como resultado del aumento de los costos de producción, había tenido un impacto particularmente negativo en el consumo de literatura infantil. Un artículo basado sobre las observaciones del administrador de la librería de uso Cuba Científica, ubicada en El Vedado, apuntaba que ya en 1991 el público general visitaba con tan poca frecuencia las librerías (Resik Aguirre, 1997: 43) que había habido un intento de llevar a cabo una investigación de mercado informal y, a partir de sus resultados, adaptar las existencias a las necesidades de los clientes más asiduos, en este caso (dada su ubicación),

los estudiantes y profesores de la Universidad de La Habana (Resik Aguirre, 1997: 44). El artículo indicaba también que el Período Especial había producido un incremento de las ventas de libros de uso (1997: 44), y que los cubanos habían comenzado a desarrollar una actitud diferente hacia los libros: “se utilizaba el libro para las cosas más insospechadas” (1997: 45). Aunque no queda claro cuáles eran esos otros usos, la afirmación implicaba una reducción significativa del valor social del libro. Aun así, el artículo dejaba en claro que la librería de uso, aunque subutilizada, era un mecanismo más eficiente y receptivo para encontrar libros específicos que el sistema normal de venta de libros nuevos (a cargo de la Distribuidora Nacional del Libro (DNL) (Resik Aguirre, 1997: 45), fenómeno que parece seguir siendo cierto hoy en día en ciertas zonas de La Habana.

Otro artículo describía las dificultades de la DNL; aunque en 1989 se habían publicado 1 200 títulos, en 1994 solo se habían distribuido un poco más de 400, y el resto presumiblemente se encontraba en almacenes debido a la falta de transporte. El director de la DNL, Javier Jomarrón Rodiles, preveía que de los 420 títulos publicados en 1995 priorizarían la distribución a 77 bibliotecas públicas, además de las incluidas en el Plan Turquino (creado en 1987 para integrar económica y socialmente a las poblaciones de las montañas, pero cuyo énfasis en la integración se había visto severamente afectado a partir de 1989:

www.ecured.cu/index.php/Plan_Turquino). Jomarrón Rodiles señaló también que la distribución se realizaba según el tipo de libro y “las características socio-económicas de cada provincia”. Por ejemplo, de los libros publicados por el Fondo de Desarrollo de la Educación y la Cultura (fundado en 1992), el 9% se destinaba a Santiago. Las ediciones procedentes de los nuevos Centros Provinciales del Libro y la Literatura (CPLL) también se distribuían nacionalmente, aunque había algún debate sobre la incapacidad de tiradas pequeñas para satisfacer la demanda. Jomarrón planteó que a cada libro publicado se le garantizaba un lanzamiento o presentación, pero reconoció que había quejas acerca del insuficiente número de ejemplares a la venta en esos eventos. Obviamente, como los problemas de distribución hacían que esos ejemplares fueran más importantes que nunca para los lectores, subrayó que los 150-200 ejemplares disponibles para el público general en esas presentaciones, aunque insuficientes, eran la única manera de garantizar un acceso

equitativo (“La distribución del libro”, 1996: 74). En apoyo a sus palabras, mencionó la obligación de la DNL de entregarle diez ejemplares de cada libro a la BNJM, cincuenta y dos a las librerías municipales y catorce a las provinciales (“La distribución del libro”, 1996: 75).

Una encuesta de la BNJM realizada en la misma época arrojó una disminución masiva de las visitas a la biblioteca: si a partir de los años sesenta el número anual de visitantes no había cambiado mucho (entre 300 000 y 350 000 al año), después de 1989 (362 000) había disminuido en un tercio, y en 1992 a la mitad de la cifra original, y se había mantenido así hasta 1997. No obstante, en 1998 la cifra había comenzado a subir ligeramente (139 339), lo que sugiere que las iniciativas puestas en práctica para resolver el problema empezaban a tener impacto (Fernández Robaina, 2001: 105).

Dada la escasez de recursos básicos, la única respuesta pragmática consistía en utilizar el único recurso confiable, el humano, en la figura del promotor cultural. Un informe de 1992 producido por el Centro Marinello, claramente el primer estudio sobre el perfil e impacto del promotor, trataba de dejar en claro que su rol era crucial para inyectarle nuevos bríos a la vida cultural de las comunidades:

El promotor cultural debe ser la persona que pertenece a una comunidad o se integra en ella, apoyando las labores de animación sociocultural, instrumentando diversas acciones sistemáticamente, de tal forma que se favorezcan las condiciones para la toma de conciencia de los individuos y grupos sobre la importancia de la participación activa en la vida cultural y a través de un proceso gradual lograr una disposición favorable respecto al ámbito cultural (Martín Rodríguez y Jiménez, 1992: 2).

Pero los datos del informe contradecían esa aspiración, al demostrar, mediante una encuesta aplicada a dieciocho promotores de la Casa de Cultura de Centro Habana, que (a) en su mayoría no eran de la localidad, (b) en raras ocasiones estaban motivados por el amor a su tema o forma cultural y (c) padecían de organización deficiente y falta de compromiso, de manera que los talleres y demás eventos se cancelaban con frecuencia. Las conclusiones del informe acusaban a los promotores de no estar a la altura

de los objetivos que profesaban ni de una autopercepción de satisfacción con su labor (Martín Rodríguez y Jiménez, 1992: 15).

Por último, había señales de que el libro como recurso económico había dado pie a otra actividad en el seno de la cultura literaria: el robo de las bibliotecas municipales y el agotamiento de los fondos en las librerías estatales a fin de mantener el suministro a los libreros que vendían en divisas (p. ej., en la Plaza de Armas, una iniciativa encaminada precisamente a subsidiar la publicación estatal y de ese modo garantizar la disponibilidad de libros para los lectores cubanos). Aunque un entrevistado describió ese fenómeno como “la parte grotesca y picaresca del Período Especial en el comercio del libro” [\[RV\]](#), tal vez era inevitable que el libro se convirtiera en una mercancía como cualquier otro producto o servicio.

Obviamente, entonces, más de media década de severa crisis económica y social había creado un nuevo conjunto de prácticas y prioridades, y una desagregación y una diversificación de todo sentido uniforme de la cultura literaria, lo que exigía respuestas urgentes, incluso para quienes trabajaban en el ambiente cultural. No obstante, en la segunda mitad de los noventa se observaron ciertas señales de recuperación y de una política cultural menos reactiva, más proactiva, que fueron resumidas en las palabras de Castro durante el V Congreso de la UNEAC celebrado en octubre de 1997: “La cultura es lo primero que hay que salvar” (UNEAC, 1993). En realidad, lejos de ser una directiva de política coherente y monolítica emanada de los más altos niveles (aunque hubo ciertos elementos de ello), las decisiones del Congreso formalizaron de manera efectiva las iniciativas de política empíricas que combinaban las experiencias de las respuestas culturales locales a la crisis (con frecuencia bastante poco sofisticadas).

Los años 1997 y 1998 fueron cruciales para el examen público del problema y la creación de proyectos nacionales encaminados a recuperar a los lectores perdidos y descubrir a los que habían llegado a la adultez después de 1990. La creación por el MINCULT en 1992 del Fondo para el Desarrollo de la Educación y la Cultura había permitido reinvertir divisas (obtenidas del turismo) para subsidiar la cultura; en el caso de la literatura, en primer lugar, para renovar una modesta infraestructura de publicaciones

como base para un crecimiento futuro (www.oei.es/cultura2/cuba/06.html). Como explicara Daniel García Santos, entonces director de Letras Cubanas:

Era una institución que recibía fondos, en divisas, de las empresas del Ministerio de Cultura que trabajaban para el mercado en divisas, tanto para la exportación como para la frontera, para el mercado de frontera... Ese fondo fue financiando determinado tipo de publicaciones y ahí fue, paulatinamente, recuperándose la producción y, por otro lado, el Estado empezó también a invertir y a renovar en la medida en que se fue recuperando la base tecnológica ([DGS]; Casanovas Pérez, 1997: 13).

La posibilidad del ICL de obtener divisas como resultado de estas nuevas políticas orientadas hacia el exterior y encaminadas a generar subsidios a la publicación tuvo cierto éxito. Según un informe del año 2000, las ganancias en divisas del ICL cayeron entre 1991 y 1992, y después aumentaron paulatinamente entre 1993 y 1998, y ya en 1998, el 23,3% de los libros publicados eran subsidiados (Más Zabala, 2000: 51).

Entre el 23 y el 25 de julio de 1998 se realizó un nuevo evento, coincidente con la todavía bienal Feria, para promover la circulación de la literatura: el Primer Festival del Libro de la Plaza de Armas, con treinta y seis puestos de venta y 23 000 libros vendidos (Sánchez, 1998: 8), lo que indicaba un reconocimiento tentativo de cierto nivel de recuperación, o al menos un intento para estimular los ingresos en divisas de la literatura.⁴

También se intentó resolver la disminución de la lectura aumentando el número de lectores mediante métodos ya probados (clubes de lectura, campañas para la lectura, etc.), sobre todo a cargo de la BNJM. Bajo la dirección de Eliades Acosta (director desde 1997 hasta 2007) en 1998 se lanzaron varias iniciativas: una de las más significativas fue el Club Minerva (ya probada por Acosta en su empleo anterior en el Ateneo de Santiago), consistente en crear una red de préstamos bibliotecarios. La iniciativa, establecida por el MINCULT y el MINED en 1997 mediante un financiamiento del Fondo de Desarrollo y donaciones nacionales e internacionales [MTG] y “encaminada a la recuperación y enriquecimiento del hábito de lectura en la población cubana” [MMC] estaba dirigida a los

cubanos mayores de quince años, quienes mediante el abono de una cuota anual podían extraer en préstamo un libro o una revista a la semana, y los diez mejores lectores cada año recibirían un reconocimiento (que no se especificaba). El primer club se creó en la BNJM en noviembre de 1997, pero en 2006 ya había veintisiete en toda la isla, y en 2007, treinta y tres, todos en bibliotecas públicas y librerías seleccionadas [\[MMC\]](#). Los clubes también tenían el propósito de estimular la lectura en los barrios mediante charlas de personalidades de la cultura (Medina, 2001: 11). Otras iniciativas fueron el concurso Leer a Martí (para estimular la lectura y la escritura entre los niños), el Proyecto Editorial Libertad (para proporcionarles gratuitamente libros de referencia a 6 789 bibliotecas públicas y escolares) y el Programa Biblioteca Familiar, que distribuyó 100 000 ejemplares de libros (colecciones integradas) en formato de tabloide al precio subsidiado de \$25 moneda nacional (MN) (Medina, 2001: 12). El programa más comprehensivo fue, sin duda, el Programa por la Lectura de la BNJM [\[MMM\]](#). Por último, algunos estudios académicos también se propusieron entender la naturaleza de la lectura y establecer objetivos para una acción integrada de diferentes instituciones (Fernández Robaina, 2001: 110-11; Medina, 2001: 11). El más significativo fue el que condujo el escritor y crítico Víctor Fowler Calzada, “La lectura, ese poliedro” (Fowler Calzada, 2000), cuya tesis central era demostrar la complejidad del proceso de la lectura como base para una elaboración efectiva de políticas.

A pesar de esos y otros intentos, era evidente que la primera década del Período Especial había trastornado el continuo individual-colectivo previo a 1989, dado que lo colectivo había colapsado en parte o, en el mejor de los casos, sobrevivía bajo la amenaza de atomización, y que se le había dado vía libre al individualismo, tanto de facto (con la creciente búsqueda de la sobrevivencia individual) como de jure (con aprobación colectiva oficial). Con todas las antiguas relaciones bilaterales (entre lector y escritor, individual y colectivo) desarticuladas, la cohesión de los cuatro procesos fundamentales de la cultura literaria –escritura, lectura, publicación y promoción –había sido seriamente dañada.

Pero también existían soluciones informales al problema, a menudo subtendidas por el reconocimiento del valor social de la cultura literaria tanto para los lectores como para los escritores. En fecha tan temprana

como 1994 se produjeron algunas señales de recuperación de la actividad de publicación, fundamentalmente gracias a la creciente e innovadora utilización de materiales como las *plaquettes* (libros pequeños hechos de recortes y materiales reciclados como cartón, papel y tela). Este formato, que ahora ya es muy conocido, había sido usado por Ediciones Vigía a partir de 1985, aunque su objetivo original había sido crear una producción artesanal de libros (en contraste con la naturaleza masificada de la industria estatal de publicaciones), para realzar el libro como objeto de placer y valor estético, y no como una respuesta de emergencia a las escaseces materiales [LRM]. Pero a partir de 1994 se generalizaron más, gracias sobre todo al entusiasmo de unos cuantos escritores y editores, para brindarles al menos algunas posibilidades de publicación a los escritores, aunque no está claro si las *plaquettes* estaban al alcance de los lectores fuera de los círculos más internos de la cultura literaria [AGN] [MY] [OMP] [AG]. Resulta interesante que algunos novísimos fueron publicados así por primera vez, incluido uno que describió cómo se habían hecho *plaquettes* de su obra utilizando materiales de desecho de una imprenta de Reina, en Centro Habana. Si bien reconocía que era una respuesta espontánea e inventiva a la crisis de las publicaciones, también subrayó que “obedecía a una necesidad” [AG]. Varios editores también consideraban que la *plaquette* constituía una respuesta colectiva a la paralización de las publicaciones, encabezada por escritores y editores renuentes a renunciar al valor colectivo de la literatura: “Yo creo que hubo una cosa positiva que, más que resignarse, lo que se trató de buscar fueron alternativas dentro de aquellas circunstancias tan precarias... que, de alguna manera, daban la posibilidad de hacer algún tipo de publicación” [DGS].

Olga Marta Pérez también describió cómo su experiencia a partir de 1990 llevó a un grupo de editores a fabricar minilibros de su obra y la de otros, con el papel de desecho de los márgenes de los periódicos nacionales, y que su motivación fundamental había sido la urgencia de ubicar libros, fuese cual fuese su forma, en la esfera pública. Subrayó también que las imposibilidades y la estrechez de la vida diaria constituyeron un estímulo para la actividad vocacional como una forma de terapia y de sobrevivencia espiritual e intelectual. Los primeros productores de *plaquettes*, cuyas tiradas eran de 250-500 ejemplares (“tiradas familiares” [OMP]) no se preocupaban mucho por los aspectos materiales o estéticos, y aún menos por el valor económico o la ganancia; un crítico incluso comentó con

optimismo que eran un útil mecanismo de filtraje para lograr una selectividad que había estado ausente en el antiguo proceso de masificación y socialización de los textos literarios [RZ]. Resulta interesante, dado el papel seminal pero hasta entonces bastante poco reconocido de los editores para la sobrevivencia y la lenta recuperación de la producción literaria, que en 1998 se instituyera el Premio Nacional de Edición, con un rango equivalente al Premio Nacional de Literatura, que se concede actualmente con un significativo prestigio en la Feria anual.

Las dimensiones ideológicas y políticas de la autorregulación se vieron también influidas por decisiones económicas, hijas de la necesidad más que de un deseo de prosperar financieramente. La dicotomía “arte vs. dinero” comenzó a surgir por primera vez desde 1959, complicando —y potencialmente erosionando— los otros regímenes de valor, y tornando la cultura literaria más compleja y potencialmente conflictiva, un terreno más difícil de negociar por los escritores, una estructura más difícil de manejar por los agentes y un ambiente más difícil para participar en la literatura por los lectores. En medio de una liberalización económica limitada, la literatura asumió la función de solución predominantemente económica para algunos (p. ej., quienes vendían sus libros o los vendedores de libros de uso): el turismo y la “dolarización” la convirtieron en una actividad cultural marginalmente más viable que antes de 1989, e introdujeron la noción del texto literario como una potencial mercancía.

Para los escritores en particular, pero también para los editores que confiaban en revivir el antiguo sistema de publicaciones, la negociación de los regímenes de valor era una tarea delicada que involucraba objetivos personales y sociales, así como la lealtad política y el sentimiento de nacionalidad, y creaba contradicciones aparentemente insoslayables. Algunas de esas tensiones y contradicciones eran evidentes todavía una década después, especialmente en las maneras que buscaban los escritores para justificar su decisión de publicar en el extranjero, sobre todo cuando eso les parecía a colegas escritores cubanos “venderse” o transar en lo concerniente a la posición política o ética. Aunque hasta 1989 los escritores se habían visto obligados a negociar en el campo minado de diferentes grupos de interés con prioridades políticas y estéticas y un inevitable elemento de censura en juego, en dependencia del “espacio” en el que se

aspiraba a publicar [\[AAT\]](#), la necesidad de publicar en el extranjero significaba negociar un conjunto mucho mayor de acuerdos, algunos aparentemente imposibles de conciliar con la lealtad a la visión individual y colectiva del autor. De nuevo, la necesidad de operar de manera más individual, menos colectiva, supuso la aparición de dilemas personales y profesionales, e incitó a algunos individuos a priorizar la sobrevivencia, protegiendo sus propios intereses y los de sus pares y amigos mediante los escasos mecanismos de publicación existentes.

Una de las formas más reveladoras en que se desplazó el valor de los mecanismos de la cultura literaria fue en la publicación por la vía de los concursos y los premios. Aunque hasta 1989 las necesidades de publicación de los autores se habían satisfecho en buena medida gracias a la red nacional de editoriales —y los premios habían cumplido la importante función de otorgar prestigio individual y colectivo, en ocasiones “impulsando” a algunos escritores y permitiéndoles solicitar su membresía en la UNEAC—, la nueva conducta orientada a la sobrevivencia creó un conjunto de funciones y un valor nuevos. Tras la descriminalización del dólar, rápidamente seguida por el Decreto-Ley no. 145 (de noviembre de 1993) sobre las condiciones de trabajo de los creadores de obras literarias (https://derechodelacultura.org/wp-content/uploads/2015/02/3_7_1_cu_dl_145_1993.pdf?view=download), los escritores comenzaron a disfrutar de una libertad sin precedentes para buscar contratos por fuera de los mecanismos estatales.

La cuestión del dinero y la cultura durante el Período Especial ha sido ampliamente analizada fuera de Cuba (Fernandes, 2003; Whitfield, 2004, 2008, 2009; Stock, 2008). Whitfield en especial ha explorado la aparición del dinero como un componente textual y la manera en que un nuevo binarismo de verdad (nacional, escritura no lucrativa) versus ficción (internacional, para obtener una ganancia económica) entró en el debate, trazando paralelos interesantes entre los sesenta y los noventa, y analizando el surgimiento de una representación poscolonial y exótica de Cuba (Whitfield, 2009). Aunque estos estudios están en lo correcto al no minimizar la crisis, y si bien la metáfora del jineterismo o la seducción de los escritores por el mercado literario internacional tiene alguna validez

(Whitfield, 2009: 30; de Águila, 1998), algunos proponen una dicotomía tal vez algo simplista de espacio y valor que amerita un examen más profundo.

Un artículo publicado a fines de los noventa reflejaba las múltiples y diversas fuerzas que operaban sobre los escritores tras producirse la crisis de las publicaciones, que iban desde lo social hasta lo literario:

en lo literario, la ruptura definitiva de una norma más o menos dominante hasta pocos años atrás y el reconocimiento explícito de la diversidad como valor; en lo promocional, más participación en premios y concursos convocados en el exterior, invitaciones sistemáticas a eventos –literarios o no– realizados en otros países, presencia cada día mayor de editores extranjeros a la caza de originales valiosos, frecuentes reseñas en la prensa internacional sobre la literatura cubana. Todo dibujado con un aura de prestigio dizque bien ganado y, muchas veces, apoyado en el necesario respiro económico que un buen fajo de billetes supone (Morales, 1998: 7–8).

Aunque todos los escritores insistían en distanciarse de cualquier indicio de que escribían o publicaban para ganar dinero o gracias al nepotismo, sus comentarios sobre la escritura y la publicación a inicios de los noventa ponen en evidencia una realidad mucho más compleja y expresan una diversidad de perspectivas. Y lo que es más importante, muchos explicaban que su decisión de participar en el mercado internacional era hija de la necesidad económica, dado que un reconocimiento monetario relativamente insignificante era vitalmente importante para la sobrevivencia, pero implicaba un enorme costo moral.

Dos de los escritores más conocidos fuera de Cuba –Padura Fuentes y Gutiérrez— tienen historias especialmente inesperadas y dignas de atención sobre sus experiencias. Padura Fuentes apuntó que su primera relación real con el mercado internacional ocurrió en 1992, cuando su tercera novela, *Máscaras*, ganó el Premio Gijón en España (cuya convocatoria había descubierto por casualidad en una revista), consistente en US\$16 000 que le fueron entregados el 13 de enero de 1996, cuando solo le quedaban \$400 en su cuenta bancaria. Después de eso, se convirtió en un escritor residente en Cuba cuyos libros se publicaban, y aún se publican, en España antes que en Cuba, gracias a un acuerdo especial con las editoriales cubanas, y cuyas

versiones en otros idiomas también están empezando a aparecer. También mencionó la problemática relación derivada de tener un pie en cada sistema: si sus editores cubanos imprimen demasiados ejemplares, las ventas en el exterior pueden verse afectadas, porque los turistas españoles que compran sus libros a bajo precio en Cuba dejan de adquirir las ediciones más costosas que salen en España [\[LPE\]](#).

Para Gutiérrez, aunque viajar al extranjero (México, 1990) había representado una oportunidad de ampliar sus horizontes personales e intelectuales, su primera experiencia de publicación fuera de Cuba, con Anagrama, resultó necesaria, pero negativa. Hablando de la ya icónica *Trilogía sucia de La Habana*, comentó:

Por supuesto me dieron una miseria por esos libros, me da hasta pena decirlo. Me dieron US\$2,000 de adelanto (pausa), US\$2,000 de adelanto por *Trilogía* completa. Después, por *El Rey de La Habana* me hicieron lo mismo – yo no tenía la más mínima idea de nada, de en cuánto se puede vender un libro, de cómo funcionan las cosas en ese mundo. Y se aprovecharon miserablemente de mí, tanto esa gente como el editor de Anagrama, que como editor al fin y al cabo es un hombre de negocios que trata de comprar... esa es su función, comprar lo más barato posible y después venderlo más caro [\[PJG\]](#).

Otros escritores comentaron sobre el prestigio o valor añadido de publicar fuera de Cuba, aunque fuera solo en antologías extranjeras, que en cierto momento fueron el único recurso con que contaban los escritores [\[RLA\]](#) [\[EPD\]](#) [\[MY\]](#). En última instancia, todos mostraron un nivel de pragmatismo en su interpretación del fenómeno, aunque algunos describieron simultáneamente la esencial diferencia entre publicar en Cuba y en el exterior. Un escritor de literatura para niños respondió de modo especialmente revelador:

No, yo siempre he mantenido dos mundos. Desde el primer momento, yo me percaté de lo que se buscaba en el extranjero, y de lo que se buscaba aquí. Es decir, no quiere decir que haya trabajado para el mercado, ni para la ideología, pero siempre estuve muy consciente... que en el extranjero te dicen “Este libro es magnífico pero no te lo podemos publicar”, hasta, no sé, por el título, por el tema.... Pero no,

las dos carreras han sido, es como si fueran dos escritores, el del extranjero y el de aquí [\[EPD\]](#).

No obstante, junto a la necesidad de mercados internacionales de publicación, el medio nacional comenzó a experimentar una recuperación paulatina, a menudo con el apoyo de donaciones de ONG extranjeras; de ahí que el valor del sistema de premios se transformara con los vaivenes de la economía interna y las donaciones extranjeras [\[NAG\]](#). Si durante tres décadas los premios concedidos en la isla habían constituido un estímulo y una estructura de valor en la que los escritores podían ubicarse, ahora se convirtieron fundamentalmente en un medio de lograr un reconocimiento monetario. Muchos de los entrevistados calificaron a los premios como esenciales para la sobrevivencia, y una de ellos pintó un cuadro especialmente vívido:

Tan es así que llega un día una amiga mía que me dice –¡qué vergüenza!, pero es así– que hay un concurso que pagan mucho. Es de la Casa del Caribe o algo así, una cosa aquí en Cuba, y por un cuento, si te lo ganas, te dan 3 000 pesos cubanos – ¡ojo y cuidado! Hoy no representan una cifra apreciable – cualquier cantante maluco por pararse ahí te pide tres mil pesos, sí, 3,000 pesos es una cifra decorosa, pero no es para asombrarse; pero en aquella época en Cuba, con la crisis que había, no eran como para despreciar pensando que podría comprar un puré grande para los niños o pomos, yo no sé, y le digo: ay, chica, pero ¿tú crees? Y ella me dice: “Laidy, escribe algo”, y me estimula para que escriba [\[AFJ\]](#).

Para muchos, entonces, el sistema de premios era un mal necesario, un mecanismo o una “lotería” complicados, en el que las recompensas – en algunos casos cifras de cuatro dígitos en euros – eran visibles, pero los criterios nunca eran plenamente transparentes [\[EHL; NRG; NAG\]](#). Especialmente durante el peor momento del Período Especial era necesario negociar los sistemas de premios nacionales e internacionales para publicar o acceder a los espacios formales de la cultura literaria, y quizás también para tener acceso a las divisas a través de eventos asociados, como festivales del libro o lanzamientos. Pero la descentralización, la desregulación y la ampliación de las oportunidades de los escritores

también significaron la aparición de una red cada vez más confusa de espacios internos en los cuales funcionar: el escritor novel a menudo estaba en desventaja al tener que competir con figuras establecidas por el mismo premio, el reconocimiento monetario no siempre resultaba equivalente al prestigio simbólico (aunque se suponía que era así), la lista de premios disponibles era frágil y cambiante, y el escenario, fundamentalmente habanero, se complicó aún más en los años dos mil gracias a la ampliación formal de la cultura literaria a lo largo de la isla por la acumulación de premios vinculados a los CPLL [\[EPD\]](#) [\[JAP\]](#) [\[SH\]](#). Un escritor (en la actualidad director de Letras Cubanas) describió la función contemporánea de los premios como “un mecanismo al menos práctico de publicación y de retribución. Algunos son más importantes que otros, algunos señalan caminos hacia la canonización, digamos, y estoy hablando en términos grandilocuentes, más claros que otros” [\[RR\]](#). Lo que también resulta claro es que a pesar del reconocimiento generalizado de que la comercialización de la cultura literaria a partir de inicios de los noventa había sido principalmente una solución práctica –tanto individual como colectiva— para sustentar un sistema de publicaciones prácticamente paralizado y a sus escritores, se reconocía paralelamente que el vínculo con los lectores internos estaba gravemente dañado, si no totalmente perdido. Para muchos de los que habían llegado a la adultez durante los eufóricos sesenta tempranos, cuando el valor económico de la literatura ni siquiera se consideraba digno de discusión (a menos que implicara una resistencia política colectiva por la vía de la piratería), los cambios ocasionados por la crisis, y en especial la introducción de ciertos elementos de mercado, les resultaban más difíciles de entender. Unos veinte años después de iniciada la crisis, Fernández Retamar comentaba:

En lo que toca al mercado, es inevitable recordar que tengo setenta y ocho años, y me formé viendo a Víctor Manuel dando sus cuadros para pagar la cerveza que habíamos bebido; a Portocarrero y Milián viviendo en un solar; a Carpentier, Guillén, Lezama, Virgilio, Feijóo, Eliseo, Cintio, Fina y tantos y tantas más (ni hablar de los jóvenes) pagando sus libros, que después enviaban a amigos. Los escritores no teníamos derechos, sino deberes de autor (Fernández Retamar, 2008: 18).

Si bien los noventa introdujeron cierto grado de posicionamiento estratégico individual de algunos escritores, sería erróneo suponer que ello implicó necesariamente el fin de la participación de agentes de la cultura literaria en iniciativas orientadas a lo colectivo. Como las plaquettes, creadas para satisfacer las necesidades de escritores y editores (y algunos lectores), muchos proyectos anteriores a 1989 sobrevivieron y sufrieron radicales transformaciones de motivos, funciones, escala, posibilidades y personal. Aunque las publicaciones prácticamente se habían detenido en la isla, continuó vigente el sistema de presentaciones, aunque de manera más modesta [\[JAP\]](#); de manera similar, organizaciones como la AHS, tras sobrevivir a los primeros años de la crisis, en 1995 estaban listas para reevaluar sus miembros y sus funciones, y para cobrar nuevo vigor con líderes jóvenes que representaran a las nuevas generaciones de artistas. Resulta interesante que un activista de la AHS llamara a ese proceso “depuración de la membresía” [\[FLJ\]](#), lo que no equivale, como podrían pensar algunos observadores externos, a una “purga” encaminada a llenar la organización de jóvenes “burócratas” leales y complacientes sino, por el contrario, a una renovación a fondo para corregir dos asuntos: el de que tanto la emigración como la desregulación de la vida cultural había conducido a una membresía desigual y arbitrariamente seleccionada, que carecía de talento creativo y organizativo (y no de lealtad); y el de que los miembros no estaban necesariamente en contacto con las urgentes preocupaciones socioculturales del momento.

De modo similar, en el área de la promoción cultural, y con el reciente énfasis en la cultura comunitaria local, se generó un nuevo impulso para reconstruir las redes sociales mediante la práctica de la cultura, utilizando para ellos a especialistas en activismo cultural y aprovechando las habilidades y los saberes locales adquiridos mediante la investigación, los contactos y la experiencia de vida. Un ejemplo de Centro Habana, una zona muy afectada por la crisis, indica que el proyecto de “reconstrucción” sociocultural se encaraba de manera holística:

Cuando a mí me pidieron en el año 95, por la UNEAC, que yo fuera representante para el consejo popular por lo menos en el municipio donde estamos clavados... me dijeron, “¿En qué línea tu vas a trabajar la cultura comunitaria?” Yo dije, “En la única que yo sé, con los niños,

con los bibliotecarios. Y con los autores. Yo no sé hacerlo de otra forma, porque yo soy un editor...” Por lo tanto, eso fue lo que hice... O sea, en este sentido, Centro Habana vio con una luz muy amplia por parte de todas las instituciones del territorio, de cómo vincularnos a la comunidad [\[ELR\]](#).

Pero quizás la respuesta editorial a la crisis más interesante y duradera, dadas sus consecuencias para la cultura literaria, al contribuir a una nueva ampliación en las provincias, se produjo en 1991 con la creación de centros de publicación provinciales, agrupados en 1994 en la red de Fondos Territoriales, destinada a estructurar y manejar lo que era una economía de la cultura esencialmente desregulada, en especial fuera de la capital, e incorporada casi en su totalidad al ICL en el año 2000 en el Sistema de Ediciones Territoriales (SET). De nuevo en este caso, la respuesta combinaba iniciativas y adaptaciones locales con una política de nivel estatal consistente en la adquisición de fotocopadoras (llamadas RISO, por la marca japonesa) que permitió que una red nacional de espacios literarios (las ramas provinciales de la UNEAC, editoriales y Casas de Cultura locales) reprodujeran textos cortos en pequeñas tiradas (inicialmente de 500 ejemplares, ahora más frecuentemente de 1 000).

El fenómeno RISO, que sigue siendo una parte esencial del sistema de publicaciones cubano, constituyó en su momento una solución inventiva a la escasez material, y tuvo un profundo efecto en la cultura literaria aunque, dada la naturaleza semiautónoma de muchos de esos centros (lo que los hace difíciles de detectar y evaluar), pasó mucho tiempo antes de que se dispusiera de datos que revelaran las dimensiones de su impacto. Si bien los números (de títulos y ejemplares) no eran altos y la calidad física de los libros era decididamente modesta, llenaron un vacío importante en las provincias. Muchos escritores residentes en La Habana plantearon que la RISO y el SET habían constituido un medio vital para la sobrevivencia de las publicaciones, e incluso creado una situación anómala: las condiciones de publicación en las provincias en ocasiones eran más favorables que en La Habana. Algunos, comparándolas con las estructuras de publicación más centralizadas de La Habana, lo atribuían a la mayor inmediatez de las publicaciones a pequeña escala, “porque son menos y disponen de sus instrumentos de publicación, los tienen ahí a mano y hay muchos sellos

editoriales, yo creo que realmente se ha creado una gran posibilidad” [\[RLA\]](#). Es cierto que la combinación RISO/SET disminuyó la presión sobre La Habana para satisfacer las demandas de los escritores y vérselas con un colchón editorial de manuscritos en constante aumento [\[AG\]](#). Por tanto, su impacto se sintió de maneras complejas en toda Cuba, no solo en la cultura literaria provincial; muchos escritores residentes en La Habana la usaron también para publicar textos con rapidez, aunque en pequeñas tiradas, pero su mayor efecto fue el de brindarles posibilidades a escritores desconocidos o noveles de las provincias, y en ese sentido, repetir la labor del movimiento previo de los talleres de crear una red nacional de espacios para la cultura literaria. Pero si los talleres habían despertado temores de estandarización, centralización, proliferación e incluso empobrecimiento cualitativo de la literatura, la mayoría de los entrevistados reconoció que aunque sería tonto asumir que el fenómeno RISO/SET haya garantizado solo la difusión de “buenos” escritores, al menos les brindaron a los mismos la posibilidad de que los descubrieran y de que se difundiera su obra. Un poeta que reside ahora en La Habana (originario de Ciego de Ávila) señaló que ambas experiencias –los talleres y la RISO— habían sido vitales para su carrera literaria:

[E]l Taller era mi espacio particular, personal, como creador de provincia, porque allí o generábamos una pequeña publicación, hecha en mimeógrafo, muy humilde, o mandábamos a concursos nacionales, que daban la vía para publicar de inmediato y sin retroceso, sin rechazo, o luchábamos por ver cómo podíamos meter nuestros pequeños cuadernos primerizos de poesía en esas editoriales nacionales, donde el filtro era poderoso [\[RM\]](#).

Otros cuestionaban la jerarquía cualitativa que privilegia a la Habana al subrayar que muchos escritores de provincias que se habían beneficiado de la RISO/SET ya eran figuras respetadas en sus zonas [\[NRG\]](#), y muchos de los que habían publicado por intermedio del SET opinaban que sus mecanismos de selección eran tan rigurosos como los de La Habana. No obstante, había sospechas de que la proliferación de oportunidades de publicación hubiera creado una “apertura indiscriminada” en algunos casos (aunque, por supuesto, el mismo argumento se puede esgrimir a propósito de cualquier nueva tecnología que, desde el ingreso de Cuba en el ambiente

de internet en 1996 (Uxó, 2009) expandiera las posibilidades de difusión), o que los editores de las provincias habían desarrollado cárteles o mafias provinciales para ayudarse unos a otros [VLL].

Hubo también una diversidad de respuestas en lo referido a la recepción crítica. Una destacada estudiosa reconoció que la crítica podía ser proclive a reseñar una obra publicada con mayor respeto que un manuscrito [MMP], otros apuntaron a las deficiencias derivadas de las pequeñas tiradas y los problemas de distribución, y los críticos residentes en La Habana insistieron en que dada la imposibilidad de tener un acceso sistemático a las publicaciones en RISO del SET, existía una necesidad urgente de descentralizar la crítica literaria para que acompañara a la producción literaria [JE]. Un crítico señaló también otra consecuencia imprevista de la descentralización, la fragmentación y la atomización del sistema nacional; la literatura publicada recientemente era difícil de descubrir y, por tanto, de analizar en su contexto a fin de construir historias de la literatura y bibliografías precisas; las únicas excepciones eran los libros publicados por los CPLL:

Antes de enmendar la crítica literaria en Cuba se requiere socializar sus discursos y reconocer sus funciones (descriptiva, interpretativa, valorativa, jerarquizadora y proyectiva) e integrarla a las estrategias editorial, creativa y de mercado de las letras cubanas del fin de siglo (Zurbano, 1998: 22).

Si bien la mayoría de los estudios de la escena cultural cubana posterior a 1990 tienden a hablar de las dos décadas siguientes como si fueran una misma cosa, asumiendo que la crisis continuó idéntica a sí misma, en realidad el año 2000 fue testigo de un cambio significativo en la cultura literaria, al igual que en muchos otros aspectos del sistema cubano, que en parte aprovechaba las lecciones aprendidas a partir de 1990: las respuestas inmediatas, los cambios sociales y culturales irreversibles y la necesidad de mantener las organizaciones y la actividad locales y provinciales más desreguladas que habían reemplazado las operaciones a nivel estatal o localizadas en La Habana.

A partir de 1997 se evidenció un nuevo énfasis en la cultura con la designación de Abel Prieto (que ya era celebrado por haber revitalizado la UNEAC bajo su presidencia en la década previa) como ministro de cultura después del Congreso del Partido celebrado en 1996. Con su conocida mezcla de dinamismo, energía y flexibilidad, Prieto se dio a la tarea de negociar un nuevo rumbo para la cultura en una “nueva” Cuba que cambiaba rápidamente. En noviembre de 1998, durante su Cuarto Congreso (el tercero se había celebrado, como correspondía, en 1993, a pesar de la crisis) la UNEAC volvió a colocar la cultura en el centro del proyecto nacional: “Por eso, más que el congreso de un sector de la sociedad, se le considera un congreso de la cultura nacional” (Cantón Navarro y Duarte Hurtado, 2006b: 308). Más tarde, en junio de 1999, durante el Primer Congreso Internacional sobre Cultura y Desarrollo, Fidel Castro planteó “la urgente necesidad de propiciar, mediante la educación y la instrumentación de correctas políticas culturales, una verdadera revolución ética del hombre” (Cantón Navarro y Duarte Hurtado, 2006b: 333).

Por último, a fines de 1999, la saga de Elián González proporcionó el motivo central para llevar a cabo esa revolución ética, al unir a los cubanos en la protesta e infundirles a las movilizaciones masivas un vigor que no se veía desde los sesenta. La recuperación de un basamento fuertemente moral para el proyecto social durante la Batalla de Ideas, después de una década de obligada priorización de las preocupaciones materiales, le creó un ambiente muy diferente a la cultura literaria: la labor de los agentes de la cultura literaria fue validada de nuevo al considerarla como vital para el proyecto social de revolución y soberanía nacional. El Congreso de la UNEAC celebrado en 1988 había sido una clara inspiración de la Batalla, y la “reverberación política” (Stock, 2008: 8) de Elián en la esfera cultural subrayó aún más la centralidad de la cultura: “Es darle un peso dentro de la Batalla a la cultura artístico-literaria, es apostar a la cultura como única vía para sostener un proyecto social, es decir, Fidel está diciendo: sin cultura no hay libertad posible” [\[AAG\]](#).

Pero no se trataba meramente de utilizar la práctica cultural como un instrumento para abordar problemas sociales; había también un énfasis renovado en entender cómo funcionaban ahora los sectores sociales, transformados por el Período Especial (sobre todo debido a la limitada

liberalización económica, el turismo y la emigración masiva), y cómo las tendencias y actitudes sociales cambiantes podían amenazar la unidad del proyecto revolucionario y del modelo económico que lo subtendía. Con la creación de quince escuelas de instructores de arte en toda la isla y la fundación de muchos proyectos a realizar por los trabajadores sociales, estos “nuevos” agentes e investigadores intentaban elevar los niveles de conciencia sociocultural y llevar adelante estudios detallados del medio social:

Y había que crear condiciones para que esos jóvenes que también son cubanos y que son hijos de gente revolucionaria y que están también participando de este proyecto tuviera igualdad de posibilidades de hacerse médico, aun cuando las becas estaban ahí y venían para todos, y no te decían, “la puede coger un blanco, no un negro”, no; las propias condiciones sociales te iban condicionando y entonces, las mejores notas las tenían los hijos de los profesionales y por tanto, podían coger las mejores carreras. Es complicado. Y así se visitó casa por casa, porque eso no se resuelve con disposiciones generales [\[AAG\]](#).

Contra todas las dificultades, y en el contexto de una mentalidad de plaza sitiada parcialmente renovada, la Batalla de Ideas trató de promover un nuevo espíritu revolucionario, “un segundo aire de la revolución... una vuelta al humanismo de la revolución” [\[AAG\]](#) que proporcionaba el ímpetu para volver a consolidar los mecanismos y espacios de la cultura literaria, tarea comenzada a mediados de los noventa con la concepción de la cultura comunitaria. No obstante, como indica la ampliación de iniciativas como las de la Feria (ver capítulo 8), el año 2000 también fue un parteaguas en la priorización de la participación activa en la cultura literaria, o sea, los lectores y la lectura, principalmente mediante el inicio, el desarrollo y la consolidación de una multitud de proyectos basados sobre la lectura que eran, claramente, un eco de la movilización y las campañas de democratización cultural de los sesenta por su escala y ambiciones. Estudios realizados después del año 2000 enfatizaban que la socialización de la cultura, “la distribución y popularización del arte, el conocimiento científico y las demás formas de alta cultura” (Linares Fleites et al, 2004: 84) había sido el elemento más efectivo de la política cultural en los noventa, y consideraban vital que todo plan de masificación cultural se

centrara en una participación activa y creativa, y no en un consumo pasivo (Linares Fleites et al, 2004: 86-7). Esos estudios tenían la clara intención de evaluar los daños producidos a partir de 1990 y revitalizar la vida cultural en el espíritu de los discursos y valores que surgían de la Batalla, para enfrentar los procesos de retraimiento, individualismo y atomización posteriores a 1990. El objetivo consistía en retomar el espacio cultural público – en especial en las localidades, incluidos los cines, los video clubes y la quebrantada red de Casas de Cultura – para que fuera el escenario de un proyecto nacional de reconstrucción. Dada la naturaleza intrínsecamente solitaria de la lectura, la literatura no figuraba de modo significativo en las recomendaciones de los estudios, pero sus autores tampoco excluían de sus propuestas la cultura literaria.

Por el contrario, junto a formas culturales más populares o escénicas, la cultura literaria asumía su lugar en un intento de colectivizar e incentivar mediante el valor social y el prestigio, por la vía de la participación. La lista de iniciativas relacionadas con la cultura literaria a partir del año 2000 es larga: cada año fue testigo de la proliferación de proyectos llevados a la práctica por una gran diversidad de instituciones y redes culturales y educativas, a menudo encabezados por enérgicos dirigentes de la UJC. Su motivo central era consolidar y reforzar la coordinación y la regulación nacionales de las iniciativas surgidas como respuestas locales o provinciales a la crisis, y con ello crear un sistema que fuera a la vez localmente autónomo y nacionalmente coherente. Como la experiencia de los noventa había confirmado que un marco institucionalizado nacionalmente era la única manera de llevar a cabo políticas de impacto nacional, el uso del marco existente en la nación de Casas de Cultura, bibliotecas e instituciones educativas permitía cierto nivel de coherencia estructural [\[ELR\]](#).

Además, dado su alcance nacional, el ICL, que había ido incorporando lentamente la actividad provincial de publicación desde los noventa, junto a los CPLL, ofrecían una perspectiva comprehensiva de los espacios y las redes de la cultura literaria. Junto a un cambio cuantitativo (con recursos que se incrementaban gradualmente) se produjo también un cambio cualitativo, “un vuelco sorprendente”, que transformó la esfera de actividad y las funciones del ICL mediante cambios en las estructuras de publicación y que condujo al reconocimiento de las Ediciones Territoriales ya que “el

razonamiento de Fidel era que deberíamos encontrar el modo de que un autor pudiera publicar su obra, independientemente del lugar donde vivía” [\[FLJ\]](#). Se hizo clara la creciente importancia de la juventud como primera línea de la Batalla, al igual que el papel acrecido de la UJC y la AHS en la promoción y la regulación de la vida cultural. Con el Primer Congreso de la AHS en el año 2000 y la asunción por el Grupo de Atención a los Proyectos Culturales del Consejo de Estado, de la UJC, de la vanguardia de la nueva campaña, se evidenció que la cultura literaria se conceptualizaría de manera diferente y se priorizaría en el seno del proyecto revolucionario de una manera que no se veía desde los sesenta [\[FLJ\]](#). Dado que la activa participación en la AHS a menudo precedía a la incorporación a la UNEAC y la participación en ella, el creciente perfil de la AHS también era un reflejo del objetivo de crear un semillero de la futura vida cultural [\[ELR\]](#).

El ICL, que había manejado lo fundamental del sistema de publicaciones durante cuatro décadas, ahora asumía nuevos papeles y funciones en el seno de una esfera de acción nacional: socializar la literatura con eficiencia y rentabilidad, cuando esto último fuera posible; de nuevo, la idea de la movilización y el empleo de los recursos humanos como respuesta pragmática a las escaseces materiales tenía fuertes ecos de los sesenta: la “socialización” literaria sustituiría la capacidad de producir y distribuir libros suficientes para satisfacer las necesidades de la población [\[AP\]](#). No obstante, este impulso también le brindó al ICL la posibilidad de actuar como uno más de muchos agentes o intermediarios en la configuración de la reconstrucción de la vida sociocultural después de la crisis, y “convertirse en ese espacio de concertación de voluntades” de la sociedad cubana [\[MRA\]](#). Al menos hasta el año 2009, la ampliación de las actividades del ICL a fin de cumplir su compromiso de tornar accesible la literatura fue pasmosa; la diversidad de actividades semanales y anuales, a menudo vinculadas a la Feria, creció exponencialmente cada año en La Habana. De los cincuenta sábados del libro anuales (presentaciones semanales que se realizaban los sábados por la mañana en la sede del ICL, el Palacio del Segundo Cabo en La Habana Vieja) hasta la rehabilitación de viejos espacios de la cultura literaria y la creación de espacios nuevos (el Centro Dulce María Loynaz, la librería Ateneo, la UNEAC, la BNJM, la Biblioteca Rubén Martínez Villena, la Casa de las Américas) donde podían lanzarse y venderse cantidades limitadas de los nuevos libros a precios más subsidiados en

moneda nacional, pero también donde los autores podían leer fragmentos de sus obras publicadas o en elaboración, el calendario semanal y anual de eventos se convirtió en una parte cada vez más significativa de la cultura literaria, que les proporcionaba a autores y editores la oportunidad para promover su obra, obtener retroalimentación de los lectores y crear espacios semiautónomos en los que los individuos y los grupos podían perseguir sus propios intereses literarios en el marco nacional del ICL.

También para los lectores hubo cambios cuantitativos y cualitativos: aunque inicialmente el acceso a los textos literarios se centró en espacios con una tradición en la cultura literaria como las bibliotecas, los centros culturales o las instituciones culturales, desde mediados de la década de 2000 se observó un significativo cambio de derrotero con la decisión de ubicar las lecturas, las miniferias y los lanzamientos en espacios verdaderamente públicos: el Malecón – “Lecturas frente al mar” –; la calle 23, uno de los espacios más icónicos de la cartografía habanera –“La noche de los libros” –; nuevos cafés literarios (que ya eran populares entre los jóvenes); el Hotel Inglaterra, ubicado en el Parque Central (para revivir las tertulias de épocas anteriores y contrarrestar el impacto sociocultural del turismo en espacios icónicos de La Habana); y a partir de 2008, el mayor campus universitario de La Habana (el Festival Universitario del Libro y la Lectura) a fin de mejorar los hábitos de lectura de los estudiantes.

Estos proyectos se ampliaron al resto del país, en las capitales provinciales y a menudo en otra ciudad importante de cada provincia. De ahí que los asientos de la cultura literaria como fenómeno social proliferaran gradualmente y comenzaran a ocupar espacios públicos simbólicos, dedicados previamente a la vida social, en especial de la juventud. Estas iniciativas constituían un intento ingenioso de encontrar “nuevos” espacios rentables para la difusión y la discusión de la literatura y, a la vez, una priorización de las necesidades de los lectores ya existentes y de los potenciales, al ubicar los eventos en el centro de la vida social cotidiana de las localidades.

Un ejemplo singular de este espíritu fue un nuevo proyecto inaugurado en 2008, también bajo los auspicios del ICL y la UJC, para llevar los libros y los textos a los espacios más improbables. Se trataba de un proyecto

habanero consistente en la distribución de un número limitado de libros y textos a espacios donde los cubanos pasaban algún tiempo esperando su turno (barberías, terminales de ómnibus, etc.), lo que les permitía ocupar el siempre prolongado tiempo de espera leyendo. El lema “Leyendo espero” – impreso en calcomanías que identificaban los lugares que participaban en el proyecto – les recordaba a las personas que podían emplear su tiempo en la lectura y las estimulaba a hacerlo [ISE](#); [FLJ](#). Pero a pesar del compromiso de los involucrados, las limitaciones materiales eran obvias: los textos distribuidos no siempre eran los más interesantes, atractivos o incluso comprensibles [AP](#).

Sin embargo, otras iniciativas resultaron sumamente exitosas en el empeño de acercar los textos literarios al público y popularizar la literatura (unos 50 000 libros que se llenaban de polvo en los estantes de las librerías se vendieron en el curso de nueve horas en la calle 23 durante la Noche de los Libros de 2008 [FLJ](#)); de insertar la literatura en la vida sociocultural cotidiana, con eventos literarios usualmente acompañados por otras presentaciones culturales; y de encontrar vías para hacer circular los fondos acumulados en librerías estatales y de uso y en almacenes. Para esta tarea de socializar el texto literario fue central entender las necesidades de los escritores y los lectores, reconociendo las condiciones locales y las demandas individuales, pero coordinándolas en el marco de un proyecto nacional. Se crearon dos entes para satisfacer estas necesidades: la figura del promotor cultural, una categoría de “agente” que, como hemos visto, ya existía, pero al cual se le dio ahora un perfil mucho más alto; y el Observatorio Cubano del Libro y la Lectura (OCLL).

El papel del promotor cultural se elaboró tanto en el nivel de las editoriales y los centros culturales específicos (por ejemplo, la UNEAC, la Casa de las Américas, el Centro Dulce María Loynaz, el Instituto Superior de Arte (ISA)), como en un nivel más general, para la efectiva promoción de libros per se, y ambos niveles se coordinaban en las reuniones conjuntas del Departamento de Promoción de los encargados de las publicaciones, los centros culturales y el ICL. La función básica del promotor era coordinar todos los aspectos de la difusión del libro mediante catálogos, el sistema de reseñas o de la crítica, la cobertura de los medios y, finalmente, la presentación, el punto culminante del proceso [EPD](#). Su capacitación en los

Centros de Superación del MINCULT consistía ahora en un curso de dos años que incluía estudios de la comunicación y formación especializada en formas y géneros culturales [YLG]. El promotor vinculado a una editorial (nacional), podía promover hasta cuarenta libros al año, lo que suponía seguirlos desde la impresión hasta el lanzamiento. Este último incluía negociaciones con escritores, editores y críticos para participar en el panel de la presentación; con instituciones que facilitaban los locales para el evento; y con periodistas interesados (sobre todo en el caso de autores y libros de alto perfil, presentados por lo general en el Sábado del Libro). En el caso de Ediciones Unión, dado su estatus semiautónomo y su vínculo con la UNEAC, todos los libros nuevos se presentaban primero en la UNEAC y solo después, si era relevante, se promocionaban en otros lugares, en dependencia de las redes específicas de sus autores. No obstante, es claro que la presentación de cada nuevo libro no siempre se generaba automáticamente: algunos autores se mostraban más dispuestos que otros a que sus libros se lanzaran de esa manera. Como el autor decidía la composición del panel de presentación y sugería un local adecuado, el promotor se convertía en la práctica en un “facilitador de eventos” de la cultura literaria, un intermediario entre el libro, el autor, los agentes institucionales involucrados (incluido el director de la editorial y el personal relevante del ICL) y el público, lo que a menudo era una tarea delicada, al tener que aunar los deseos y las condiciones de una diversidad de actores y las políticas de varias instituciones, cada una con sus propias prioridades.

La observación de las presentaciones (2005-10) confirma que el público (que oscila entre 20 y 100 personas en dependencia del perfil del autor) se compone por lo general de los amigos y familiares del autor, estudiantes de literatura, lectores especializados (críticos, académicos), otros promotores culturales (que funcionan como observadores para su capacitación profesional) y un público más general, predominantemente femenino, quizás con un interés específico en el libro. Como a continuación se vende el libro a un precio ligeramente subsidiado en pesos cubanos, algunas personas asisten, evidentemente, para comprar varios ejemplares; pero resulta menos claro si lo hacen para distribuirlos posteriormente entre sus amigos o para revenderlos a un precio ligeramente mayor o incluso en divisas. A partir del año 2008 se dificultó la compra de más de dos ejemplares por persona, lo que tal vez indique un intento por evitar la reventa. La presentación tiene,

además, otra dimensión económica: en cumplimiento de la Resolución 35 de 2005 del MINCULT, que insta a reconocer “la oralidad de la escritura”, los miembros del panel reciben una modesta remuneración (entre 120 y 200 pesos cubanos), que incluye el pago por la subsiguiente publicación online de sus palabras [\[EPD\]](#). Pero aunque el promotor conduce y diseña un ejercicio de mercadeo que no se diferencia mucho del que se realiza en un sistema capitalista, las consideraciones económicas desempeñan un papel secundario: el fundamental es el valor sociocultural y simbólico del libro y la lectura.

El OCLL se fundó en el seno del ICL – presidido entonces por Iroel Sánchez Espinosa – en septiembre de 2008, en respuesta a la considerable cantidad de investigaciones realizadas por el Centro Marinello y la BNJM sobre la participación cultural en las décadas de 1990 y 2000 [\[JLM\]](#). A partir de varios estudios sobre las industrias culturales, su objetivo era consolidar la comprensión de la labor de publicación en particular, en aras de lograr una comprensión más amplia de la publicación y la recepción de los textos literarios. Aunque muchas de las iniciativas del ICL después del año 2000 se caracterizaron por la búsqueda de soluciones imaginativas y un compromiso subjetivo, ya en 2008 se reconocía la necesidad de coordinar un acercamiento más metódico y sistemático a los problemas emanados de la sustentación de la cultura literaria, y de “ejecutar la política” encaminada a reducir el despilfarro de recursos. Como observara la entonces directora del OCLL, Jacqueline Laguardia Martínez:

El Observatorio básicamente evalúa la política de muchas maneras y una de ellas es coordinando las investigaciones, viendo quiénes investigan, haciendo que el diálogo entre academia y políticos fluya, que es muy difícil en cualquier contexto del planeta por lo que yo he visto e investigado [\[JLM\]](#).

Haciendo uso de la autoridad del ICL como la “institución rectora de la política del libro en el país”, el OCLL estaba capacitado para solicitar los datos sobre publicación de todas las instituciones literarias con un componente de publicación (CPLL, SET, editoriales) para realizar un balance anual que se publicaba todas las primaveras. Pero como el OCLL gozaba de menos autoridad con las organizaciones de masas, los centros

educacionales y el Consejo de Estado, tenía menos éxito en trazar un cuadro comprensivo sobre cómo coexistía la publicación literaria con otras categorías temáticas.

No obstante, el informe del OCLL correspondiente al año 2009 (ICL, 2009) apuntaba algunos rasgos interesantes. Los datos del número de títulos y ejemplares publicados la mayoría de los años a partir de 1991 mostraban que mientras que en los primeros años de los noventa las editoriales nacionales del ICL mantenían los niveles de producción previos a 1989, en 1993 su situación ya era crítica (ICL, 2009: 6-7). Si bien en el espectro total de las publicaciones nacionales los textos literarios representaban la categoría más numerosa (según criterios de la UNESCO) de los títulos publicados en cualquiera de esos años, en términos de tirada o número total de ejemplares impresos, los libros de texto dedicados a la educación superaban en siete veces a los textos literarios. La publicación en RISO estaba orientada casi por completo a la publicación de textos literarios, con la excepción de las provincias de La Habana y Santiago, donde la existencia de editoriales literarias (Letras Cubanas y otras en La Habana, Oriente en Santiago) permitía beneficiar con la RISO a una diversidad mayor de textos.

Además, los datos de 2009 indicaban que los textos literarios representaban el 70% de los libros del SET publicados en las provincias (como las tiradas son pequeñas y estandarizadas casi no hay discrepancia entre el número de títulos y el de ejemplares), y que la única unidad del SET existente en La Habana, Ediciones Extramuros, solo publicaba textos literarios.

Como ejemplo de publicación provincial, Extramuros arroja importantes luces sobre los retos de la publicación a pequeña escala: aunque fundada en 1976, fue en 1997 que comenzó a utilizar la RISO, aunque cada vez con más piezas de repuesto cubanas. Extramuros publica un promedio de catorce a quince títulos al año (toda la red del SET publica cincuenta, y Letras Cubanas ochenta) y sus tiradas son de unos 1 000 ejemplares. Todos los costos de producción (papel, tinta, maquinaria) se calculan en pesos cubanos convertibles (CUC)⁵, pero los libros se venden en el país en moneda nacional, a un precio promedio de tres a seis pesos (el precio promedio de los libros publicados fuera del SET es de veinte pesos). Cuenta

con cuatro empleados, que reciben su salario en moneda nacional (editor, secretaria, diseñador y otro más), además de cuatro editores contratados. El número de páginas de cada libro se acuerda por adelantado (teniendo en cuenta los costos), y como esas unidades se incorporaron al ICL, deben enviar tres copias de cada título publicado a todas las bibliotecas cubanas (como existen más de 400, esa obligación no siempre se cumple) y deben ubicar ejemplares de cada título en la BNJM y las bibliotecas locales. Aunque distribuyen sus textos publicados a través de la Distribuidora Nacional del Libro (DNL) a las principales librerías de La Habana y, en ocasiones, de las provincias, por la vía de los CPLL, sus planes de producción están cada vez más orientados hacia la Feria, lo que les permite manejar más directamente sus costos de producción y sus ventas.

El OCLL pretendía revelar las áreas de duplicación en las publicaciones, evaluar el grado de coordinación nacional y provincial, e identificar las necesidades de capacitación de los distintos agentes del sistema; en otras palabras, estudiar la economía del libro como “una cadena de producción, un ciclo productivo”, para eliminar ineficiencias. Pero como la actividad de publicación siguió recuperándose, la esfera de acción del OCLL se amplió para abarcar también la recepción y el consumo, incluidos la fijación de precios y un mercadeo efectivo: “Hay que saber quién es el consumidor para el que se produce, porque el objetivo final del libro es que se lea. Y cuando pienso en consumidor, pienso en consumo activo, no solo en quien compra” [\[JLM\]](#). De nuevo, una dimensión importante de esa comprensión era considerar no solo la evolución nacional de la actividad de publicación, sino también las condiciones y variaciones locales de los gustos y hábitos. Queda aún por hacer una importante labor en la obtención de retroalimentación de los librereros, quienes tienen un conocimiento de primera mano de los clientes y de las tendencias de lectura/venta, las debilidades de la distribución, etc., y en su capacitación para que entiendan a su público y moldeen sus hábitos de lectura, sus necesidades y sus gustos.

Existía el potencial, entonces, para introducir un nuevo e importante agente en los sistemas de la cultura literaria: haciéndose eco de los criterios de muchos entrevistados de que la antigua red de librereros capacitados se había empobrecido durante la crisis, Laguardia explicó que el ICL había organizado nuevos cursos para librereros (excepto los de la Plaza de Armas y

los vinculados directamente con el MINCULT) para capacitarlos sobre los mecanismos de fijación de precios, mercadeo y promoción, así como para reunir información sobre las ventas para su posterior análisis en el ICL.

Dado el énfasis enormemente ampliado en el lector y la experiencia colectiva de la literatura que formara parte de la revitalización social e ideológica de la Batalla, ¿cuáles fueron sus implicaciones para los escritores, muchos de los cuales se habían retraído hacia una búsqueda individualista de la sobrevivencia, negociando el difícil terreno de los premios y los contratos de publicación nacionales y extranjeros? ¿Hasta qué punto recuperaron su destacado papel en la cultura literaria, cómo afectó su rol y su autopercepción la provincialización y la nueva socialización?

En primer lugar, al igual que en los sesenta y los setenta, la masificación de la producción literaria mediante talleres (profesionales, como en el Centro Onelio (ver capítulo 6) y en las comunidades a través de la cultura comunitaria) y la provincialización de la producción obviamente habían transformado su medio de maneras que los escritores aplaudieron, pero también consideraron problemáticas. Si bien muchos reconocían la significación de un sistema de publicaciones mejorado, que brindaba espacios para los escritores establecidos y los noveles, el renovado esfuerzo dirigido a reconectar a los escritores con el público y el acrecido énfasis de la Batalla en los lectores también significó un rol más público y colectivo. Para muchos esto fue una bienvenida corrección del aislamiento de los noventa [\[RV\]](#), que les permitía formar parte de un proyecto más amplio de trabajo cultural público sobre la base de su calificación y su autoridad en vez de ser simplemente asignados a funciones administrativas o burocráticas. Por tanto, las Ferias anuales y las presentaciones semanales se convirtieron en un elemento importante de la construcción de la comunidad local y nacional, tanto en el seno de las comunidades cultural e intelectual como entre los escritores y el público general [\[MSM\]](#) [\[MY\]](#) [\[NAG\]](#) [\[RGZ\]](#) [\[ECP\]](#).

En particular, las sedes provinciales de la cultura literaria recientemente formalizadas constituían una oportunidad para establecer nuevos vínculos entre áreas geográficas y con grupos literarios antes aislados. De hecho, para muchos escritores de provincias, el surgimiento de esas redes significó la aparición de oportunidades para el desarrollo profesional y cierta

movilidad social: algunos se establecieron en La Habana y, por tanto, nacionalmente, gracias al incremento de su visibilidad [\[RM\]](#) [\[JDC\]](#) [\[JAP\]](#) [\[FLJ\]](#). Esos escritores mencionaban también la naturaleza jerárquica de las nuevas redes de la cultura literaria, que tenían a La Habana como la norma y el mecanismo de canonización últimos, pero era obvio que le atribuían esas desigualdades a los pobres mecanismos de distribución, que reforzaban la naturaleza periférica de la obra literaria de las provincias:

Pero tienen un talón de Aquiles: el sistema distributivo. La distribución es pobre, limitada y a veces se quedan en los márgenes provinciales, con lo cual entonces, ese producto cultural pasa trabajo para moverse. Es decir, un santiaguero puede pasar trabajo para saber qué publican los poetas camagüeyanos, pero no pasa trabajo para saber qué publica un poeta habanero, ¿entienden? [\[RM\]](#).

Muchos subrayaban también la renovación del interés local, dado que escritores o especialistas literarios que residían en un barrio a menudo se convertían en una vía efectiva, aunque informal, para la circulación de libros, la promoción de la lectura y el desarrollo de talleres [\[RGZ\]](#) [\[RV\]](#) [\[ECP\]](#) [\[AAL\]](#) [\[ELR\]](#) [\[MDO\]](#) [\[MR\]](#) [\[AGN\]](#). De hecho, la mayoría de los entrevistados (incluso los más aparentemente retraídos) mencionó su trabajo cultural informal en los barrios, encaminado a socializar el texto literario.

En cuanto a la prensa plana, aunque en los diarios nacionales se dedica algún espacio a la promoción de la literatura, es más a manudo en las revistas – inicialmente las habaneras/nacionales y ahora también en una gran diversidad de órganos provinciales posibilitados por el SET, algunos de los cuales se distribuyen con éxito en toda la isla – donde se le concede espacio textual a la cultura literaria [\[RR\]](#) [\[RM\]](#) [\[MSM\]](#) [\[AAB\]](#). La *Gaceta de Cuba*, que sobrevivió a los noventa, es en la actualidad la revista cultural de circulación nacional que goza de más éxito, y se empeña en promover los textos literarios de escritores de toda Cuba [\[NC\]](#) [\[RR\]](#). Como explicara en el año 2007 Codina, el director de la *Gaceta*, su impacto nacional puede atribuirse a varios factores: con una tirada en ese momento de 5 000 ejemplares, 2 000 se distribuían por correo a los estanquillos, 1 000 a librerías estatales, 1 000 por la vía de la suscripción (inexplicablemente, 550 de las suscripciones eran de la provincia de Las Tunas), y 200-300

ejemplares se destinaban como cortesía a los colaboradores, aunque Codina también explicó que antes de los noventa todos los miembros de la UNEAC tenían derecho a un ejemplar gratis. Esa circulación se logró gracias a una delicada combinación de financiamiento estatal (MINCULT, Fondo de Desarrollo de la Cultura) y ONG internacionales, suplementado en ocasiones por el acuerdo de la UNEAC – que no deja de provocar polémicas – de incluir anuncios de compañías no cubanas, escenario que Codina describió irónicamente: “Yo todavía no me encuentro un buen anunciante que me financie la revista, siempre que no me ponga una lata de chorizos ahí” [\[NC\]](#).

Los escritores también hicieron comentarios sobre la programación cultural de la televisión y los canales de radio nacionales; el consenso era que a pesar del compromiso y la calificación de un puñado de individuos influyentes, la cobertura era insuficiente para darle un impulso significativo a la recepción de la literatura, sobre todo si se comparaba con la cobertura que se le daba a formas culturales más populares. La periodista cultural y directora de Radio Habana, Magda Resik Aguirre, cuyo spot de radio, *Entre Libros*, fue mencionado por muchos, es uno de esos individuos que tiene una presencia pública regular y que asiste a eventos como la Noche de los Libros y conduce presentaciones en ellos. Tal vez más prominente en la promoción de la lectura y la literatura es María Dolores Ortiz, cuyo programa de televisión *Escriba y lea* se transmite desde 1969 ofreciéndole al público general una suerte de educación literaria ([\[MDO\]](#); también <https://www.cubanradio.cu/cuban-radio-history/radio-memories/dr-maria-dolores-ortiz-cepero-brito-offered-me-the-job-as-a-panelist-for-escriba-y-lea-television-show>).

La génesis del programa fue la red nacional de Clubes de Amigos del Libro dirigida por Ortiz que existió desde los setenta como un subproducto de la Campaña de Alfabetización, pero que resurgió a principios de los noventa a solicitud del ICL para reforzar el valor de la lectura y la literatura, para “formar lectores”. Con el apoyo del MINCULT, se fundaron clubes en escuelas, estaciones de radio locales, centros de trabajo y bibliotecas municipales todo el país, que a menudo se organizaron por grupos etarios o en torno a figuras, eventos o textos locales [\[MDO\]](#). Resulta importante señalar que existían en paralelo con otras iniciativas, pero también

ayudaban a coordinarlas. Al sujetar la interacción del público con la literatura al espacio con frecuencia privado del televisor, el proyecto general mantiene claramente la cultura literaria en el centro de la vida social y cultural: “en este momento, después del noticiero, el programa que más audiencia tiene es *Escriba y lea*”; y un intento reciente de trasladarlo al Canal Educativo provocó protestas de los espectadores y se abandonó [\[MDO\]](#).

Aunque el éxito de tales iniciativas en términos de lectores resulta incuestionable, algunos escritores y personalidades literarias consideran que su acrecida imagen pública tiene “un valor puramente ceremonial” [\[AF\]](#), que son poco más que puestas en escena de una cultura literaria exitosa, y subrayaban que en ocasiones ese trabajo comunitario les planteaba exigencias indeseables que limitaban el tiempo que debían dedicar a la escritura:

Tanto es así que a [...] se le atribuye una frase que ha pasado a ser clásica entre nosotros que dice “Las actividades culturales van a terminar acabando con la cultura”, porque tú no tienes tiempo ni de leer ni de estudiar, todo el tiempo estás en una actividad cultural presentando un libro, yendo a la presentación de un libro de un amigo, la presentación de una revista... chico, déjame tranquilo, déjame leer, hace varios años que yo no me leo un libro de trescientas páginas [\[AF\]](#).

En resumen, si bien existe un considerable consenso de que el prestigio generado por estos espacios colectivos tiene un enorme valor social y simbólico, el problema inevitable sigue siendo la falta de reconocimiento económico a los autores, sea mediante su publicación en tiradas lo suficientemente grandes – con los derechos de autor concomitantes y el reconocimiento adicional a través de eventos y premios asociados –, sea mediante una política coherente de promoción de los escritores cubanos en el extranjero.

De ahí que las entrevistas indicaran que unos veinte años después del inicio del Período Especial, y con independencia del compromiso de los escritores con un proyecto revolucionario de reconocimiento del valor de la cultura literaria, eran los aspectos financieros de su participación en dicha cultura

los que resultaban más problemáticos. Desde alrededor del año 2000, la formalización (mediante la Resolución 42) de un doble esquema para los derechos de autor, en dependencia de si un libro se vendía en CUC o MN creó una situación heterogénea en la que se combinaban varios tipos de valor, en última instancia difícil de negociar para todos los involucrados. Dado que todo productor cultural tenía derecho a un porcentaje de las ganancias en divisas provenientes de su obra, a los autores les correspondía el 10% de los ingresos de las mismas, siguiendo “un concepto de mercado” [DGS]. Pero en el caso de las entradas en MN, e incluso con los adelantos de las editoriales a los autores establecidos, el valor de la obra no residía en su potencial de venta, sino en un cálculo de otro tipo, determinado por una evaluación de su valor estético, social o simbólico acordado por todas las partes. Como explicara Daniel García en 2007 con referencia a Letras Cubanas:

Es un problema de consideración que el editor tenga del libro, de la calidad del libro... y del nivel del autor. Entonces me dice: “Bueno, yo por este libro puedo pagar tres mil pesos”. Se lo decimos al autor: “Mira, yo por esto te pago tres mil. ¿Estás de acuerdo?” “Sí. No, yo creo que cuatro mil.” Ahí empieza un diálogo y se llega a un acuerdo. Y eso es lo que se paga. Y se paga cuando el libro ya está aquí en la editorial. No tiene que ver con la venta. Y tiene la intención, el objetivo, de beneficiar, precisamente, al autor. No adscribiéndolo a la venta y haciéndolo de mutuo acuerdo. Es una resolución perfectible [DGS].

A pesar de que los autores puedan ser remunerados después por la “oralidad de la literatura”, existía, obviamente, un notable desequilibrio entre las cifras de venta en CUC y en MN (que alcanzaban un máximo de \$10 000 MN en raras ocasiones, pero con más frecuencia estaban alrededor de \$3 000 MN). Aunque a partir de 1989 el sistema intentaba brindarles una remuneración justa a los autores, y las editoriales trabajaban en estrecha coordinación con la UNEAC para negociar nuevas políticas, la aparición de una resolución equitativa era elusiva. De ahí que la Resolución 42 fuera reemplazada por la Resolución 34 “que quita todo ese análisis cuantitativo y prioriza el análisis cualitativo de la obra, y el pago en función de ese análisis cualitativo” [DGS]. Por otro lado, quizás en parte para compensar la

falta de reconocimiento económico, los autores se mostraban muy deseosos de ver que su obra se leía y que la disfrutaba el número mayor posible de lectores. Como resultado, cuando se tomaba la decisión de enviar ejemplares a las librerías que venden en divisas, como parte de una política encaminada a generar divisas para la actividad de publicación nacional (o, según los más cínicos, meramente para informar que se estaba generando esa ganancia), muchos autores protestaban porque era improbable que los turistas compraran los libros, con lo cual eran víctimas de un vacío de recepción [\[AF\]](#).

Las acciones de quienes han intentado transferir el libro como objeto del sistema nacional (en MN), no comercial y fuertemente subsidiado, al mercado en divisas, que se rige por las leyes del mercado, no ha hecho sino complicar aún más la situación. Junto a las observaciones realizadas en los lanzamientos de que los librereros de uso estaban obteniendo ganancias de los precios subsidiados en moneda nacional vendiendo los libros por divisas en la Plaza de Armas, muchos escritores y editores señalaron que el “choque de culturas” entre los sistemas de publicación globales regidos por el mercado y el sistema subsidiado cubano también creaba dificultades significativas, al establecer acuerdos de propiedad intelectual que imposibilitaban la publicación de varios autores cubanos en la isla:

Porque ahora incluso cubanos, por ejemplo, no podemos publicar a Reinaldo Arenas, los herederos no dan autorización. No podemos publicar, bueno, se publicó en realidad. Se hizo una publicación clandestina de Reinaldo, de *El mundo alucinante*, pero no se puede, oficialmente no se puede. Y otros autores, otros que te dicen... Guillermo Cabrera, no se puede [\[AF\]](#).

Hay que mencionar dos factores que palian la situación. Primero, el sistema de premios, al menos en el caso de los premios nacionales más importantes (Alejo Carpentier para obras en prosa y Nicolás Guillén para la poesía) incluyen la publicación y el reconocimiento en la Feria, y les ha dado a sus autores visibilidad internacional: “Se hace una gira por todo el país, se le publican los libros, se llevan a la Feria de Guadalajara. En fin, tienen un nivel de promoción, porque son premios que tienen un pago importante en divisas, también su pago en derecho de autor, en fin” [\[DGS\]](#). En segundo

lugar, el restringido espacio textual de las oportunidades de publicación se ha visto ligeramente ampliado con el uso creciente de nuevas tecnologías en los niveles individual y colectivo [\[AGN\]](#) [\[AG\]](#); [\[RR\]](#), aunque quizás favorece a los escritores jóvenes, más capaces de adaptarse a los nuevos medios.

Los primeros años de la década de 2000 también fueron testigos de la ulterior consolidación de la actividad de las instituciones estatales en el estímulo y el apoyo a los escritores noveles mediante el movimiento de talleres [\[ELR\]](#) [\[FR\]](#) [\[EHL\]](#), mientras que la lectura como un camino hacia la capacidad de pensar y, en última instancia, la producción textual, se vio estimulada por fenómenos de alcance nacional, holísticos y multidisciplinares como Leer a Martí [\[ELR\]](#) que en el año 2005 ya había recibido medio millón de originales. La Facultad de Artes y Letras de la Habana también siguió siendo un espacio importante para el desarrollo de lectores especializados y muchos agentes de la cultura literaria, desde escritores y críticos literarios hasta editores, promotores culturales y periodistas culturales [\[SH\]](#). Espacios que en los peores momentos del Período Especial habían tenido una función de sobrevivencia o resistencia para los jóvenes escritores se consolidaron a inicios de la década de 2000 y pasaron a estar bajo los auspicios del ICL, a fin de compartir recursos [\[RMR\]](#) [\[FLJ\]](#). Si bien esto implicaba ciertos elementos de regulación de espacios antes independientes, también les garantizaba apoyo, incluidos un local para celebrar sus eventos, publicidad nacional y recursos necesarios. La Azotea de Reina María Rodríguez, por ejemplo, se convirtió en la Torre de las Letras, en la torre del Palacio del Segundo Cabo, sede del ICL: seguía siendo, obviamente, una comunidad cultural que gozaba de autonomía, seleccionaba sus propios textos para publicar artesanalmente, y aunque su modesto catálogo estaba incluido en el informe anual del ICL correspondiente a 2009, era capaz de negociar y seguir sus propias prioridades culturales.

A partir del año 2000, la UNEAC (que celebró sus congresos, como estaba planificado, en 2003 y 2008) siguió un desarrollo similar. Aunque muchos de los entrevistados calificaban a uno u otro dirigente de la UNEAC de especialmente efectivo (o inefectivo) en el apoyo y la promoción de la obra de los escritores, el consenso general era que la UNEAC seguía funcionando como facilitadora y no como el instrumento de control que los

observadores extranjeros a menudo asumen que es su función. La opinión más reveladora, aunque inesperada (en vista del hecho de que sus sórdidas narraciones sobre la vida habanera se han publicado exclusivamente en el extranjero y a menudo han sido elogiadas por opositores al sistema) provino de Gutiérrez. Al describir su experiencia cuando comenzó a recibir reconocimiento en el extranjero, subrayó el apoyo de figuras clave que habían reconocido su contribución de vieja data a la vida cultural cubana y su intrínseca lealtad, y señaló:

Bueno, nos guste o no nos guste lo que tú escribes, eso es lo importante: es importante que eres miembro de esta organización desde hace dieciocho años, y no eres un oportunista o un arribista, escribiste lo que querías escribir en ese momento. Además, tú vives en Centro Habana y eso es lo que tú estás viendo, eso es tu vida cotidiana [\[PJG\]](#).

Le atribuyó el consejo y el apoyo de la UNEAC como organización profesional al hecho de que sus miembros eran artistas y escritores por derecho propio, y no simples burócratas de la cultura [\[PJG\]](#).

La AHS a menudo también fue considerada importante en procesos más amplios de toma de decisiones, especialmente por el debate de temas desde nuevas perspectivas. Se la describió como “el sector de más inquietudes, o sea, suele ser el sector más propositivo, que más opiniones genera sobre las instituciones mismas, por lo tanto, es un sector de gran utilidad para el desarrollo de la institución” [\[FLJ\]](#). El factor generacional salió a la superficie con particular intensidad a inicios de 2007 con la transmisión por televisión de lo que parecían ser homenajes a algunas de las figuras (en especial Pavón, Serguera y Armando Quesada) que se asocian más con lo peor del quinquenio gris. El resultado fue una feroz explosión pública de correos electrónicos de protesta y una serie de reuniones organizadas a toda prisa que se celebraron a puertas cerradas con diferentes grupos de intelectuales. Curiosamente, el debate también se convirtió en un foro para que artistas e intelectuales jóvenes expresaran en colectivo sus propias quejas y señalaran que, aunque respetaban plenamente la necesidad de abordar los errores de los setenta y reconocer la leal contribución de quienes habían sido afectados, también había asuntos contemporáneos que los afectaban y que

eran igualmente urgentes (Kumaraswami, 2009b). Como señalara una destacada figura de la AHS, los debates indicaron la continuación del compromiso y la madurez intelectual y política de la joven generación de escritores y artistas:

Ese taller verificó que los jóvenes estaban mucho más allá del pavonato y les interesaba un camino el pavonato, les interesaba discutir los problemas que había hoy con la cultura, sus inconformidades, sus insatisfacciones, que fue una discusión donde el nombre de Pavón salió bastante poco, los que salieron fueron los problemas de ahora, las discusiones contra las trabas burocráticas de hoy, el sentimiento de inconformidad que tiene la gente [\[AAG\]](#).

Aunque las reacciones a los programas transmitidos por la televisión variaron (la UNEAC fue severamente criticada por una declaración inicial que parecía conciliatoria y poco comprometida), uno de los resultados parece haber sido algunos cambios de personal, en especial el nombramiento de Eliades Acosta en la Dirección de Cultura del Comité Central del Partido y la promoción de Fernando Rojas al cargo de viceministro del MINCULT. Pero el episodio tuvo otras dimensiones, reflejo de la nueva y más pragmática política de Raúl Castro de “debate abierto”, y de que Abel Prieto, el ministro, escuchó con atención las discusiones y las quejas. Además, en el contexto de la atención prestada en el exterior a grupos como Generación Y (que fuera de Cuba se percibe como representante de las voces de todos los cubanos jóvenes), esos debates indicaban el surgimiento, al final de la Batalla de Ideas, de una apertura nueva, más receptiva y realista, al abordaje de los problemas sociales y culturales.

Por último, hay varios aspectos de la cultura literaria que no se abordan aquí a fondo y que constituyen hoy el centro de esos y otros debates: en primer lugar, los sistemas de distribución (la debilidad de la DNL es evidente y aparece con frecuencia en los debates de las organizaciones profesionales más importantes [\[VFC\]](#)), la crítica literaria y la publicación de libros. La crítica (que va desde las reseñas en los medios masivos hasta los estudios literarios) constituye un tema especialmente complicado. Primero, esa actividad en Cuba pocas veces es comparable con la concepción de

crítica que resulta tan central a su función en las culturas literarias “mercantilizadas”: los críticos pueden señalar las debilidades de textos literarios específicos, pero su papel es con más frecuencia instructivo, para orientar al lector (especializado o general) hacia los textos que podría adquirir y sobre la forma de maximizar el potencial de su experiencia de lectura del canon que está en permanente creación. Un crítico destacado explicaba que en el sistema no existían reseñas adversas, dado que los críticos sencillamente no reseñaban los libros “malos” [JF]. El problema para los escritores no era el temor de ser “atacados” por la crítica periodística o académica, sino el riesgo de ser “ignorados”.

No obstante, algunos críticos plantearon también que la explosión de revistas culturales provinciales estaba sirviendo para avanzar en el camino de prestarles más atención crítica a los escritores que no eran de La Habana [RR] [JF], y que el reciente aumento de los espacios para la crítica literaria en los medios masivos (p. ej., *Granma* y *Bohemia*) satisfacía algunas demandas de los escritores y los lectores, al menos en términos de una crítica divulgativa para el público general. La necesidad de proporcionar ese servicio y de buscar fuentes adicionales de ingreso, así como el multiempleo que realiza todo escritor también comenzaban a conducir a un número creciente de ellos a participar en la cultura literaria como críticos, con columnas regulares en *La Jiribilla*, *Cubaliteraria*, etc. Dos respuestas institucionales más al problema (la primera dirigida hasta fecha reciente por Yáñez) fue la creación del Círculo de la Crítica, que ponía a disposición sin costo alguno hasta veinte libros al año a los principales críticos, lo que promovía las actividades de escritores y críticos literarios [MY]; y la creación del Premio de la Crítica, concedido por los críticos a un libro publicado (de una selección de diez), lo que desconecta el sistema de premios de las oportunidades de publicación, y concede un premio que aunque financiado por el ICL, emana únicamente del “gremio de escritores” y no de instituciones [JF] [MY] [AF].

Algunos escritores sentían la necesidad urgente de una “crítica sistemática”, como la existente en otros países, un sistema profesional mediante el cual una diversidad mayor de libros – cubanos y no cubanos – pudiera reseñarse con regularidad para todos los tipos de lectores [JTS]. La noción de favoritismo o interés propio era también un punto polémico. Algunos

entrevistados admitían que los críticos y los directores de las editoriales mostraban una tendencia – surgida durante el Período Especial – a promover lo que les gustaba [\[MSM\]](#). Para muchos, entonces, la correlación de fuerzas del acto de la crítica literaria representaba más un riesgo (de acusaciones de complicidad o corrupción) que una ventaja:

Los escritores no pueden estar al tanto de los que los críticos evalúan sobre su obra. Pero no, tú tienes que seguir obstinadamente pensando por ti mismo. Y los críticos pueden pensar muy bien o muy mal, o lo que sea. Pero tú guardas esas críticas y tú sigues obstinadamente con un proyecto, con tu propio proyecto. No puedes estar pensando en si el crítico te adora o te odia [\[PJG\]](#).

No obstante, la evaluación más aguda de la relación entre el escritor y el crítico fue la de quien la describió como una necesidad ambigua, pero mutua, una relación de odio/amor [\[JE\]](#).

En términos del trabajo editorial, el tema de debate más urgente en la actualidad, dadas las constantes presiones económicas de una industria de publicaciones fuertemente subsidiada, que negocia con mercados para procurarse recursos básicos, era la necesidad de desarrollo y perfeccionamiento de la “alta gerencia editorial... sobre todo en comercialización, marketing, lo que es costo, elementos con los cuales nosotros durante una época estuvimos a espaldas, que son importantes a la larga” [\[OMP\]](#); en otras palabras, capacitación para eliminar ineficiencias, medición de la demanda y “competencia” cooperativa con otros editores cubanos para brindarles a los lectores catálogos mejores, más rentables y comprensivos. Pero como resultado de la proliferación de la producción de libros en el SET, el tema de la edición de libros (el proceso mediante el cual un manuscrito aprobado para su publicación se convierte en un libro publicado) fue el más debatido en los paneles de editores de la Feria del Libro de 2011.

Esos debates se centraron sobre todo en la escasez de equipamiento tan básico como presilladoras y papel adecuado para las máquinas RISO (que requieren papel cromado, más caro que el usual papel cartucho), e insistieron en que esas deficiencias materiales llevaban a la producción de

“libros fallidos”, que podían tener una gran calidad literaria, pero eran materialmente inadecuados. Como muchos escritores privados de oportunidades de publicación en los noventa se habían vuelto hacia la edición (el consenso es que los editores deben ser también lectores especializados), se había producido una gradual disminución de la capacidad de gestión editorial, búsqueda de los mejores manuscritos, diseño, mercadeo y publicidad. También se debatió el futuro de la producción con la RISO, y en este sentido hubo varias recomendaciones: crear un nicho en el mercado que hiciera una virtud de la estética sencilla de los libros hechos en RISO, siguiendo el modelo de Ediciones Vigía; centralizar la producción en RISO y asignarle un único formato; reducir la producción del SET para garantizar el rigor intelectual y material, o, por el contrario, ampliarla para crear más espacios de publicación; por razones similares, limitar la producción del SET a unas cuantas provincias (en vez de las catorce actuales) para concentrar los recursos. Sucesivos encuentros de editores celebrados en la Feria debatieron el papel del nuevo Consejo Técnico Editorial del ICL, que se centraría en enfrentar los retos en el nivel técnico, mientras que los directores de algunas editoriales (Vigía, Unión) describieron sus experiencias recientes en lo relativo a problemas económicos como la carencia o los costos prohibitivos del papel, la aparente falta de disposición de las imprentas a honrar sus contratos con las editoriales, y el polémico tema de las tiradas inadecuadas – de ediciones cubanas de obras publicadas antes en el extranjero o de reediciones de las obras más populares – de Padura Fuentes, uno de los escritores cubanos más vendidos en la actualidad. Sobre este último tema, Olga Marta Pérez respondió en detalle a la evidente insatisfacción de los libreros, los promotores y el público lector especializado y general: primero, en el caso de las novelas más recientes de Padura Fuentes, Ediciones Unión había tenido que pactar (por intermedio del ICL) con la casa editorial española Tusquets los derechos de reimpresión, y a pesar de las limitaciones impuestas por tener que comprar esos derechos, había solicitado que se duplicara la tirada usual de 2 000 ejemplares. Sin embargo, también insistió en términos muy claros en que todas las decisiones de reimprimir o aumentar las tiradas tenían como base detallados análisis de venta y no opiniones subjetivas – o incluso la retroalimentación general del público sobre la calidad o el éxito percibidos de un libro – y que los mecanismos de

distribución de Unión (en las librerías de la UNEAC) garantizaban que los datos de venta con que contaban fueran precisos.

En conclusión, volvamos al tema del valor. A pesar de las expectativas externas – e incluso de algunos escritores cubanos – el valor social de la literatura se ha seguido sustentando, e incluso se le ha dado un impulso a partir del año 2000. En otras palabras, a pesar de la búsqueda creciente por parte de algunos escritores del valor comercial y el prestigio externo, la literatura en Cuba siguió teniendo que ver con la integración social, y la cultura literaria reasumió su papel esencial de importante mecanismo de ese proyecto, con lo que su valor político volvió a registrarse. Pero lo más importante es que su incrementado valor simbólico estaba ahora, como en 1961, más relacionado con el lector que con el escritor.

Pero hacia fines de la década de 2000, y bajo la conducción de Raúl Castro, la Batalla de Ideas había llegado en lo fundamental a su fin, y el énfasis de los decisores políticos cubanos se había desplazado hacia la priorización de la eficiencia económica y la racionalización. A pesar del abrupto cambio de rumbo que ello conlleva para los responsables de diseñar y poner en práctica la política cultural (el ICL cuenta ahora con nuevo personal bajo la dirección de Zuleica Romay) y de la información de que se ha reducido la escala de las publicaciones (un informe sugiere que la publicación nacional de libros descendió en un 82% entre 2005 y 2010 (<https://www.infobae.com/2011/06/30/590709-publicacion-libros-cuba-cayo-un-82-cinco-anos/?outputType=amp-type>) y de la reducción de las actividades asociadas de promoción cultural (ahora diseñadas para circular los fondos acumulados además de los nuevos), existen fuertes evidencias de que los responsables de dirigir la cultura literaria vuelven a adaptarse a un contexto cambiante, en especial la compleja red de valor que subtiende toda la política y la práctica cubanas. En otras palabras, un aumento del énfasis en el valor económico de toda actividad atinente a la cultura literaria no implica que se haya abandonado su valor social, político y simbólico, aunque las negociaciones sean siempre frágiles y cambiantes. La Feria de 2011 no tuvo como invitado de honor a un solo país, sino al ALBA, y la Casa del Alba se inauguró en La Habana a fines de 2009: todo ello son señales de que los formuladores de políticas consideran que alianzas

políticas y espacios simbólicos relativamente nuevos son esenciales para la sobrevivencia y el desarrollo de la cultura literaria en la isla.

Capítulo 6.

El camino a seguir para convertirse en escritor en la Cuba contemporánea

El papel del Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso y el movimiento de talleres literarios

por Meesha Nehru⁶

Desde su creación en 1998, más de 500 jóvenes aspirantes a escritores de narrativa han pasado por el Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso. El Centro Onelio, que conducen sus directores Eduardo Heras León e Ivonne Galeano, junto a Francisco López Sacha, es la única institución de su tipo existente en Cuba. Les brinda cursos anuales sobre técnicas narrativas a sesenta escritores noveles, seleccionados en todo el país, entre las edades de 16 y 35 años. El curso comenzó como un taller literario especializado en la casa de Heras León; pero en el año 2002, gracias a la colaboración de la ONG danesa Hivos y el MINCULT, logró tener su propia sede en una hermosa edificación renovada en la zona de Miramar, y comenzó a transformarse de un taller literario en una institución nacional permanente, con personal a tiempo completo, departamento de publicaciones, sitio web y biblioteca, excelentes instalaciones para la enseñanza y sala de computación. Desde fecha temprana, el Centro se estableció como un punto focal para la búsqueda de las nuevas tendencias literarias del país y los escritores emergentes, y alcanzó una significativa visibilidad en los medios gracias al respaldo público de importantes intelectuales internacionales y los premios literarios prestigiosos alcanzados por muchos de sus graduados.⁷

Pero la institución era solo el último hito en una larga historia de asistencia con respaldo estatal a los aspirantes a escritores y los escritores noveles, que comenzara con el movimiento de los talleres literarios. Si bien este capítulo se centra en la evolución y el papel del Centro en la cultura literaria contemporánea, debe ubicarse en el contexto de la totalidad del movimiento de los talleres. A lo largo de cuarenta años del proceso revolucionario, esos

talleres literarios oficiales han sido un importante mecanismo para desarrollar la cultura literaria en toda la isla. Con el objetivo de estimular la escritura creativa en la base y dirigida por asesores literarios capacitados o escritores establecidos, la red de talleres literarios se creó en cada municipio en la década de 1970. De los muchos escritores que surgieron en Cuba durante ese período, la gran mayoría participó en algún momento en ese movimiento.

Los primeros talleres surgieron orgánicamente en medio de las transformaciones que tenían lugar en los sesenta, cuando grupos de jóvenes, inspirados por la nueva importancia que se le otorgaba a la cultura, crearon sus propios grupos como una vía para participar en el proceso revolucionario, mejorar su manera de escribir y promover la literatura en sus localidades. Pronto fueron reconocidos y apoyados por el CNC, dado que encajaban con los objetivos de la Revolución de desarrollar una cultura accesible y participativa. También se integraron al programa general de desarrollo literario, que comprendía una diversidad de iniciativas encaminadas a promover la lectura y la apreciación de la literatura en la población general. A continuación, un objetivo central de la política literaria pasó a ser la incentivación de la escritura y la creación de condiciones objetivas para la creación de más talleres [\[TFR\]](#).

A medida que esas iniciativas comenzaban a producir resultados, las autoridades culturales empezaron a crear talleres en todos los sitios posibles, incluso allí donde no existía una tradición literaria o esta era muy pobre. En 1974 los talleres se unificaron en un movimiento nacional que seguía el modelo del movimiento de aficionados ya existente para otras formas artísticas. Se capacitó a nuevos asesores literarios para que condujeran talleres dedicados a promover la escritura creativa en nueve géneros establecidos (cuento, testimonio, poesía, décima, teatro, ensayo, y cuento, poesía y teatro para niños). Originalmente se organizaron por municipios, pero también se celebraban Encuentros-Debates en los niveles provincial y nacional, que reunían a participantes de distintas regiones. Como ocurría en el movimiento de aficionados, los escritores establecidos o miembros de la UNEAC tenían prohibido participar en los talleres (CNC 1975a: 57). Pero a diferencia de la calificación que se exigía para convertirse en artista plástico, músico o bailarín profesional, no existía

ninguna barrera educacional que les impidiera a los talleristas pasar a ser posteriormente escritores profesionales. De ahí que el movimiento se convirtiera en un semillero de futuros escritores profesionales, así como de miles de aficionados a quienes se estimulaba a sumarse a él.

Organizados de esa forma, el número de talleres siguió aumentando más o menos ininterrumpidamente hasta los noventa, cuando su desarrollo se vio paralizado por la crisis económica. Con el inicio de la recuperación económica, los talleres se revitalizaron y volvieron a expandirse, hasta llegar a contar con 45 000 participantes, más que nunca antes. No obstante, renacieron con nuevas características que reflejaban los cambios ocurridos en los noventa: mucho menos énfasis en que fueran un dinámico movimiento nacional y la fuente de futuros estilos literarios y escritores. Por el contrario, los talleres municipales se concentraron en promover la participación en la comunidad de los escritores aficionados. Simultáneamente, una tendencia que había comenzado en los ochenta de crear talleres especializados, afiliados al sistema general, pero también relativamente independientes, empezó a ganar fuerza. Este fenómeno se vio reforzado por el éxito del Centro Onelio que, en tanto taller de nivel nacional, sirvió de estímulo para la creación de otros talleres de vanguardia en la isla. Dirigidos por escritores establecidos, su esfera de actividad era más libre que la de los talleres generales, y ofrecían cursos sobre la teoría y la práctica de una diversidad de géneros.

En el año 2000 ya se había desarrollado un sistema de talleres literarios con dos niveles: el sistema municipal, abarcador y no selectivo promovía la participación cultural en el nivel de la base, mientras que el Centro y los talleres de vanguardia, que eran selectivos, ofrecían cursos más vocacionales. Más allá del cambio de prioridades de política posterior a los noventa, esta diferencia entre los talleres era la culminación de más de cuarenta años de un desarrollo literario concertado; también era el reflejo de una jerarquía interna que siempre había existido en el movimiento de los talleres entre el empeño de proporcionar oportunidades literarias accesibles para todos y una creciente demanda de apoyo más avanzado desde el punto de vista intelectual. De hecho, algunos plantean que la causa de que los talleres nunca se convirtieran en un movimiento masivo de la misma escala que el movimiento de aficionados es su estrecha relación con la educación.

No obstante, la existencia de este sistema de dos niveles, y en especial el predominio del Centro en el terreno de la narrativa, también han transformado el tipo de orientación que buscan y reciben quienes aspiran a convertirse en escritores. Históricamente, los talleres literarios municipales habían tenido un monopolio casi total del camino aceptado para los escritores nuevos y noveles, además de constituir una salida para la obra de los escritores aficionados.

Los escritores que han participado en el movimiento afirman que su experiencia en los talleres representó solo una etapa parcial o inicial de un proceso mucho más prolongado de formación individual, y que no garantizaban la publicación. Aun así, la dimensión colectiva de su capacitación en los talleres les dejó un legado duradero, al ayudar a socializarlos en la cultura literaria y darles su primera voz en ella. Aunque las condiciones de este proceso fueron configuradas por los valores y las políticas de la Revolución en la época, los talleres les proporcionaron a los participantes acceso a recursos, herramientas y espacios que necesitaban para convertirse en partícipes activos de la tradición literaria nacional, aunque solo fuera en un nivel local. En ese sentido, brindaron los medios para desarrollar la ciudadanía cultural: los participantes se convertían en ciudadanos culturales mediante un proceso dialéctico de “autoproducción y producción en el seno de redes de poder” (Pawley, 2008: 600). Añádase que, en tanto espacios de comunicación, los talleres constituían miniesferas públicas en las que podía ejercerse esa ciudadanía cultural (Nehru, 2010).

El impacto de esa comunicación para quienes deseaban convertirse en escritores era limitado, dado que se restringía al movimiento mismo y a áreas locales, pero constituía un espacio de base para reforzar, debatir y cuestionar una cultura compartida, y auspiciaba el surgimiento de nuevos procesos literarios. En el período contemporáneo, el Centro y los talleres de vanguardia han asumido en buena medida la orientación y la promoción del acceso a la ciudadanía cultural de quienes aspiran a hacer de la escritura su vocación; pero al ser menos en número y selectivos, el espíritu de igualitarismo y democratización que caracterizó al movimiento previo es, en su caso, mucho más reducido. En particular, el prestigio y la gran visibilidad del Centro lo acercan mucho más a otras instituciones culturales centrales que a la base. El siguiente análisis del Centro brinda una visión de

cómo ha operado a partir de 1989 este fascinante y significativo elemento de la cultura literaria cubana. Porque aunque, en tanto taller, comparte muchas características con el movimiento general de los talleres literarios, el hecho de que es una institución singular también plantea nuevas preguntas acerca de la incorporación de la práctica literaria en la cultura oficial, acerca de qué significa ser un escritor y acerca de la ciudadanía cultural, la participación y el espacio para la creación en la Cuba contemporánea.⁸

La formación de una institución

A pesar de su relativa autonomía como institución adscripta al MINCULT (una entidad autogestionada en el marco general del ministerio), la misión del Centro, como la de los talleres que lo precedieron, ha sido configurada por ciertos valores y creencias fundamentales acerca de la cultura en el seno del proceso revolucionario. No obstante, aunque el Centro está en sintonía con los elementos más consistentes de la política cultural, un número de factores contextuales contribuyeron a su fundación a fines de los noventa y ayudaron a definir su papel.

Heras León afirma que tenía el sueño de crear el Centro desde los sesenta, cuando supo del éxito logrado en los cincuenta por el similar Centro de Escritores Mexicanos [\[EHL MN\]](#). Pero en esa época no logró obtener respaldo oficial para su idea, porque la atención de las autoridades estaba más centrada en la democratización de la práctica literaria y menos en crear una institución prestigiosa y selectiva destinada a la capacitación. En 1998 por fin recibió la aprobación para llevar adelante su proyecto, tras haberse ganado una firme reputación como auspiciador del nuevo talento literario. Y lo que es más importante, en ese momento su proyecto resonaba con el rumbo adoptado por los líderes de la Revolución en una coyuntura política e ideológica crítica. La respuesta al Período Especial había detonado una política oficial de “vuelta a la cultura”: los líderes revolucionarios entendían que el fortalecimiento de la cultura nacional era la única vía para garantizar la sobrevivencia de la Revolución, preservar sus valores y redefinir su posición en un mundo globalizado. En consecuencia, la política oficial se tornó menos preocupada por definir la cultura cubana en términos explícitamente políticos o ideológicos. Como parte de ese proceso de redefinición, los productores culturales, en especial los escritores, alcanzaron una nueva visibilidad, al tiempo que el gobierno emprendía una campaña para democratizar el acceso al consumo y la producción culturales. Se estimaba que estimular a la población a participar en actividades culturales y educativas haría que esta se reconectara con algunos de los valores y las instituciones medulares de la Revolución.

El proyecto del Centro Onelio resultó particularmente encomiado por los líderes cubanos debido a su interés central en la juventud, dado que ese

grupo social era una especial preocupación para el gobierno en la época, y la necesidad de fomentar la participación juvenil comenzaba a convertirse en una prioridad; de hecho, el Centro abrió sus puertas solo un año antes de que las movilizaciones a propósito de Elián González hicieran del trabajo con la juventud una prioridad oficial. Si bien el Centro, una única institución, no podía abarcar a toda la juventud, sí podía brindar un espacio para los jóvenes escritores cultos, a quienes el reconocimiento les había resultado tradicionalmente esquivo, a diferencia de los que ocurría con sus contrapartes que practicaban otras formas artísticas (con el respaldo institucional de una calificación formal). De hecho, al constituirse como un espacio específicamente destinado a jóvenes escritores, el Centro comenzó a institucionalizar la idea de una tradición literaria juvenil en Cuba. Heras León escribió: “El Centro Onelio respondió al auge de la literatura nacional que, desde los fines de los 80 ha develado una nueva geografía de la literatura cubana” (Heras León, 2001: 5). De ahí que el Centro se diera a la tarea de proporcionarles un reconocimiento formal a los jóvenes escritores (en especial a las mujeres).

Esta institucionalización se vio fuertemente reforzada por algunos factores prácticos, en especial el de que varios de los colaboradores permanentes del Centro (entre ellos Sergio Cevedo, Raúl Aguiar, Ernesto Pérez Castillo y el propio Heras León) eran conocidos por la energía juvenil de sus escritos anteriores: los dos primeros habían sido personajes centrales de una corriente literaria rebelde surgida en los ochenta, pero para la época en que se fundó el Centro ya figuraban en el panorama oficial de la literatura cubana. De ahí que su integración al Centro vinculara simbólicamente a este último con escritores y obras que habían constituido un desafío relativamente reciente a ortodoxias convencionales⁹. Tanto la publicación cuatrimestral del Centro, *El Cuentero* (v. gr. “Punto 4” 2007) como su biblioteca tenían como referencia a la juventud; la biblioteca recibió el nombre de Salvador Redonet, el crítico literario que hasta su muerte en 1999 era tenido por una personalidad que estimulaba a los jóvenes escritores a experimentar y renovar la literatura cubana [\[AGN MN\]](#) [\[MM\]](#).

Dos elementos más definen al Centro. El primero es su dimensión internacional: a diferencia de los talleres municipales, enraizados en primer lugar en la tradición local, y en segundo lugar en la tradición nacional, el

Centro estimula a los jóvenes escritores a establecer vínculos con sus contrapartes fuera de Cuba. El segundo elemento es su relación con el proceso más amplio de democratización cultural: a pesar de su prestigio y su orientación hacia los aspirantes a escritores profesionales, ha divulgado su labor por los medios masivos (las conferencias de Heras León sobre técnicas narrativas se transmiten en el programa Universidad para Todos) y utiliza los talleres como ámbito para la búsqueda de talentos.

Viejos debates, nuevas prioridades

Heras León no define el curso que ofrece el Centro como exhaustivo, sino como un proceso de aceleración en el que los jóvenes talleristas aprenden lo que a los escritores por lo general les lleva años descubrir por sí solos [\[EHL MN\]](#). Según él, no se trata de capacitar escritores per se, sino de proporcionarles a jóvenes escritores un conocimiento de la teoría y las técnicas, para ayudarlos a entender mejor la literatura y a acercarse a su obra y la de otros más críticamente [\[EHL MN\]](#). El curso consiste en un taller literario semanal combinado con una serie de clases sobre técnicas narrativas cuya base es un libro de texto compilado por Heras León, *Los desafíos de la ficción*, cuyos temas van desde orientaciones sobre puntuación y gramática hasta reflexiones teóricas sobre diversos géneros literarios y técnicas de escritura narrativa, escritos por importantes autores cubanos, latinoamericanos y de otras partes del mundo (Heras León, 2001).

Aunque Heras León estima que de cada curso saldrán solo uno o dos escritores, mientras que los demás simplemente se convertirán en mejores lectores, el curso (como antes los talleres) ha despertado considerables polémicas. En el año 2006, el escritor y exalumno Ernesto Pérez Chang escribió en la revista literaria online *Cubaliteraria* un artículo en el que atacaba ferozmente al Centro y lo acusaba, junto a Heras León, de querer moldear a la más reciente generación de escritores cubanos, al tiempo que afirmaba que percibía la influencia de su libro de texto y sus fórmulas en las historias producidas por los egresados, algunos de los cuales habían ganado prestigiosos premios nacionales (Pérez Chang, s.f.). Resulta interesante que simultáneamente elogiara al movimiento general de los talleres, al afirmar que había ayudado a miles de cubanos comunes a acercarse a la literatura. Su irritación estaba obviamente reservada para el Centro solamente, debido a su prestigio y la atención que concitaba, superiores a los del resto del sistema, porque sentía que los críticos literarios habían proclamado a la institución y a su director como los salvadores de la joven literatura cubana:

Otros espacios similares, pero no tan famosos, a pesar de carencias económicas, esplendores o crisis, se han mantenido, a la sombra de una modesta casa de cultura de un municipio modesto, orientando

lecturas, despertando el interés por la literatura (sí, por la LITERATURA, y no por el mero oficio de redactor de relatos). (Literatura es pensar el mundo, no hacer pasarelas como Naomi Campbell) (Pérez Chang, n.d).

Poco después de la aparición de ese artículo, el mismo sitio web publicó varias respuestas de escritores que eran colaboradores o egresados del Centro (Pérez Castillo, s. f.; Ramón Delgado, s.f.; Santiesteban, s.f.).

Si bien el Centro parece tener más seguidores que detractores, las discusiones que despierta revelan cómo se han desplazado a lo largo de las décadas la relación de los talleres con la escritura y los escritores. Hasta su encarnación contemporánea (como un movimiento puramente de aficionados), los talleres municipales también atraían críticas por producir una escritura llena de fórmulas predecibles (Sánchez Mejías, 2006). Pero esta crítica provenía en buena medida de que se les percibía como mecanismos de control ideológico y no como lugares que brindaran un acceso privilegiado a técnicas narrativas y premios literarios. Porque, en el pasado, la existencia de un sistema burocrático y administrado centralmente había despertado sospechas de que el gobierno trataba de entrenar escritores “obedientes”, sobre todo porque muchos asociaban los talleres con el quinquenio gris, cuando se les describía como “laboratorios de escritura” [\[EHL MN\]](#) [\[MM\]](#). Se sugería que a través de los talleres las autoridades podían promover la idea de que la escritura no era una cuestión de talento individual y auspiciar la literatura colectiva como una vía para superar cualquier individualismo.

Aunque este discurso no tuvo una traducción sistemática en la práctica, los talleres les habían planteado una amenaza a los escritores establecidos, muchos de los cuales ya sentían incertidumbres sobre su papel. En la época, ocasionalmente se desvanecían los límites entre el tallerista y el escritor ya formado; a los talleristas se les daba espacio para publicar en revistas nacionales prestigiosas, y cuando se crearon las filiales provinciales de la UNEAC, muchos talleristas se convirtieron automáticamente en miembros de la organización, aunque algunos no tenían aún libros publicados.

Después del quinquenio, el discurso oficial sobre los talleres se suavizó, en sintonía con la nueva política cultural. Desde inicios de los ochenta, la

perspectiva dominante era que la escritura exitosa era producto de una combinación de talento y adquisición de habilidades técnicas (Heras León, 1988: 9; [\[FR MN\]](#)). Más tarde, por supuesto, los talleres se centraron menos en la formación ideológica de los escritores y enfatizaron más el proceso participativo y la formación de lectores críticos, la tradición que sirve de argumento tanto a los talleres contemporáneos como al Centro. De hecho, la experiencia de los talleres reflejó estos cambios y a la vez contribuyó a ellos; a medida que se incrementaba el número de escritores aficionados y cambiaban los criterios para juzgar el mérito literario, a los talleristas ya no se les consideraba automáticamente escritores plenamente formados, y se definió con más claridad una jerarquía de escritores. Además, ya para entonces el movimiento era capaz de engendrar tendencias diversas e incluso enfoques encontrados.

Los puntos de vista actuales acerca de los talleres y el Centro tienen un punto en común: el hecho de que es posible enseñar escritura literaria. Aunque esa preocupación se ha expresado también fuera de Cuba, tiene particular resonancia en el contexto de una política cultural revolucionaria en evolución, porque cuestiona qué significa ser un escritor y pone en jaque autodefiniciones tradicionales del intelectual, tópicos que estuvieron en el centro de los debates culturales de los sesenta y los setenta. El Centro, por su parte, revive esos debates en un contexto ideológico y cultural radicalmente diferente, más preocupado por las ventajas injustas y las motivaciones individuales. Resumiendo el debate de Pérez Chang, un crítico apuntó: “[hay] una cuestión que subyace la idea de ‘formación literaria’: ¿Qué significa ser escritor? Preguntaría además, ¿por qué se desea serlo?” (Díaz Mantilla, 2006: 2).

El Centro Onelio y la ciudadanía cultural¹⁰

Confirmando la afirmación de Heras León, no todos los egresados del Centro se convierten en escritores después de graduados; si bien algunos terminan con proyectos de libros y la esperanza de dedicarse profesionalmente a la literatura, otros optan por trabajar en campos diferentes o abandonan por completo la idea de ser escritores. No obstante, los recuentos de los egresados acerca de sus experiencias durante el curso demuestran que el Centro les proporciona el contexto para alcanzar y poner en práctica la ciudadanía cultural. A diferencia de los participantes en los talleres más centrados en las comunidades, los graduados del Centro son bastante homogéneos socialmente. Como es dable esperar de una institución que se enorgullece de su rigor intelectual y da pie a comparaciones con cursos posgraduados de escritura creativa en cualquier lugar del mundo, todos los jóvenes egresados tienen o cursan una educación universitaria, y todos admiten que su decisión de tratar de ganarse un lugar en el curso estuvo motivada por la percepción de que el Centro brindaba la mejor capacitación posible para escribir.

Sin excepción, los egresados a quienes se entrevistó para este proyecto comenzaron un proceso de aprendizaje en el Centro igualmente motivados tanto por escribir, dedicarse al autoestudio e intercambiar con otros escritores como por la atención especial que el curso les brinda a las técnicas narrativas. No obstante, las reacciones a este componente del curso eran disímiles: algunos sentían que el énfasis en las técnicas les había ayudado a desarrollar sus facultades y su enfoque crítico con respecto a su propia escritura, mientras que otros no concordaban con algunas de sus premisas y sentían que carecían de la madurez necesaria para asimilar su enseñanza, o incluso que les había producido un bloqueo creativo. Aun así, todos rechazaron el argumento de Pérez Chang de que el curso producía una escritura que seguía fórmulas preestablecidas y señalaron que, durante su estancia en el Centro, los individuos escribían en una variedad de estilos acerca de una diversidad de temas. Mucho más importante les resultaba la retroalimentación que recibían de escritores establecidos, que no solo les ayudaba a aprender más acerca de qué es ser un escritor, sino también les brindaba valiosos contactos futuros.

Esos contactos les han permitido a muchos egresados socializarse en el mundo literario. Pero a diferencia del movimiento más amplio, el hecho de que el Centro Onelio cuenta con profesores a tiempo completo y está ubicado en La Habana, les ha permitido entrar en el corazón mismo de ese mundo. Para los participantes en los talleres más generales, sobre todo en la actualidad, la introducción al mundo literario ha estado limitada en buena medida a los asesores literarios internos del movimiento y a los eventos celebrados en sus localidades. Si bien los asesores pueden ser escritores y actuar como promotores con respecto a la escritura de los participantes, a menudo han carecido de suficiente educación literaria para ofrecer el nivel de orientación profesional que brinda el Centro Onelio. Además, el rol fundamental del asesor de un taller es el de facilitador, lo que lo diferencia del Centro, que establece una distinción mucho más clara entre profesor y alumno. Aunque todos concuerdan en que en los debates del Centro todas las contribuciones se ven validadas en una atmósfera de solidaridad y respeto, y que hay espacio incluso para discrepar del profesor, en última instancia es este quien juzga la obra en cuestión, lo que indica que el objetivo fundamental del Centro es permitirles a los estudiantes escribir con un nivel literario adecuado.

Además de proporcionarles retroalimentación sobre su obra, el Centro ha ayudado a los egresados a ganar confianza en sí mismos y mejorar sus habilidades comunicativas, así como a aprender más sobre sí mismos. Tras aprender a “escuchar al otro” en el taller, los egresados han podido desarrollar el sentido de su propia identidad como escritores, y como personas con simpatías y antipatías compartidas. De ahí que la dimensión comunicativa del Centro, como sucede en los talleres más generales, incluye el espacio para una diversidad de enfoques y desacuerdos, pero, simultáneamente, promueve marcos de referencia comunes y establece los términos de los debates, lo que le permite proporcionarles a los participantes un contexto en el que reforzar una cultura común. No obstante, hay que decir que ello no se restringe a la localidad, como en los talleres, sino que se presenta como la vanguardia de tendencias literarias nacionales en desarrollo.

Este proceso resulta particularmente importante en el momento del año en que los treinta participantes de las provincias se suman a los de La Habana

para su propia versión condensada del curso. Un egresado describió un enconado debate durante uno de esos encuentros, cuando leyó en voz alta un cuento que había escrito sobre la emigración; sus contrapartes de las provincias lo acusaron de ignorar la experiencia cubana más general y promover la “habanidad”. Aunque tomó en cuenta sus opiniones posteriormente, cuando preparaba el cuento para su publicación no lo cambió sustancialmente. De igual manera, varios egresados contaron cómo, en otra ocasión, el espacio ofrecido por el Centro promovió el surgimiento de dos facciones literarias: una que se concentraba en el espacio nacional como tema, y otra que miraba más allá de sus fronteras hacia otros imaginarios. A pesar de esta distancia en los enfoques, el espacio compartido del Centro los obligó a dialogar, y el descubrimiento de intereses compartidos en el taller a menudo los llevó a establecer colaboraciones productivas fuera de ellos.

Aunque el Centro Onelio no concede una calificación formal, muchos egresados reconocen que la terminación exitosa del curso es muy apreciada por empleadores potenciales, especialmente en el mundo de la cultura. Muchos han encontrado empleo en instituciones culturales, y varios graduados de provincias regresaron a sus zonas de origen como asesores, para crear sus propios talleres. Más de un egresado manifestó que haber pasado el curso “me ha abierto puertas” a la hora de buscar trabajo o de solicitar otros cursos prestigiosos. La terminación del curso les ha proporcionado a varios egresados el estatus de celebridad menor, y a menudo han aparecido en la prensa cultural. Además, a quienes quieren escribir profesionalmente, el Centro les brinda muchas posibilidades de alcanzar un reconocimiento; como “miniesfera pública” convoca sus propios premios literarios, y su departamento de publicaciones promueve la obra de autores jóvenes. El nombre del Centro también tiene peso en la esfera pública más amplia. Dos egresados admitieron que tener al Centro Onelio en su CV puede haber mejorado sus oportunidades de ganar un premio literario o ser publicados, aunque respondiendo de nuevo a la crítica de Pérez Chang, afirmaron rápidamente que el mérito literario era siempre el factor decisivo en última instancia.

Una comunidad cultural joven

El impacto en la literatura y la cultura cubanas de la validación y el empoderamiento de los egresados del Centro probablemente no se sabrá hasta dentro de algunos años, ya que llevará tiempo medir cómo han ejercido esos individuos su capacidad acrecentada para influir sobre la cultura literaria. No obstante, resulta posible evaluar una consecuencia más inmediata de este espacio de nivel nacional para la participación de los jóvenes, en términos de la forja de una comunidad cultural joven. Los testimonios de los egresados confirman que la relación con el Centro facilitó su participación en una comunidad cultural nacional, aunque a diferencia de la promovida por los antiguos talleres, se concentraba mayormente en La Habana. Ser miembro de esa comunidad obviamente significaba cosas diferentes para las distintas personas; entre ellas, participar en una vida social “cultural” activa y mantener un estrecho contacto con sus contemporáneos y otros productores culturales en eventos y actividades. Estas últimas incluían la producción de revistas digitales, la participación en concursos y actividades literarios o la participación de modo más indirecto mediante la lectura de revistas culturales específicas.

Para los egresados, una dimensión de esta comunidad se centra físicamente en el propio Centro. A pesar de haber terminado el curso, muchos egresados siguen visitando regularmente la institución. Van para aprovechar sus recursos, como la sala de computación y otras aulas, internet y las impresoras [\[LCL\]](#) [\[IH\]](#) [\[AO\]](#). La sala de computación en particular es un recurso muy valioso para los aspirantes a escritores, quienes, de no ser allí, carecen de un fácil acceso a equipos e información. Como a los egresados se les estimula a participar en concursos literarios internacionales y nacionales, tener una cuenta de correos electrónicos y poder usar internet les resulta sumamente importante. Una egresada usaba los locales del Centro para las sesiones de un cine club que organizó y publicitó [\[YLG MN\]](#); el hecho de que el club contara con el respaldo institucional la ayudó a llevar a importantes directores como conferencistas invitados.

Muchos egresados también permanecían vinculados con el Centro debido a las relaciones personales creadas allí. Además, los directores se empeñan en reforzar la idea de una comunidad alrededor de la institución: Ivonne

Galeano presenta a todos sus trabajadores como “la gran familia” y explica que la mayoría de los especialistas del Centro son también egresados [\[IG MN\]](#). Un egresado se hizo eco de esa idea al decir: “Creas amigos de escritores o familia de escritores –se acerca a la literatura mucho la gente, para mí eso es lo fundamental del taller” [\[AO\]](#). A los egresados también se les suele pedir que colaboren en la organización de los eventos del Centro, como las presentaciones en la Feria o el Primer Festival Internacional de Jóvenes Narradores, celebrado en el Centro en 2008 [\[YLG MN\]](#); [\[AO\]](#).

Algunos de los egresados a quienes se entrevistó habían creado grupos literarios gracias a su participación en el Centro. Esos grupos consistían en círculos de amigos con intereses comunes en cuanto a estilos literarios, así como otras ideas filosóficas y culturales, No obstante, los que participaban en ellos insistían en que no eran “grupitos literarios”, con lo que se distanciaban de la noción peyorativa de un grupo de escritores agrupados en torno a temas políticos. También diferenciaban sus agrupaciones de los grupos artísticos de los ochenta, dirigidos contra un *establishment* claramente definido [\[LCL\]](#). Una egresada insistió en que, en su época, se trataba más bien de escritores que formaban grupos sobre la base de ciertas ideas y criterios artísticos compartidos, algunos de los cuales producían sus propias revistas digitales [\[LCL\]](#) [\[AE\]](#). Muchos otros egresados mantenían sus propios blogs desde las computadoras del Centro. De esta forma, el espacio institucional oficial del Centro también le brindaba a la comunidad acceso a espacios no oficiales, no institucionales, en los cuales expresarse.

La experiencia compartida del Centro también reforzaba el sentimiento de los egresados de pertenecer a un mundo cultural que no se limitaba a la literatura: “en el grupo hay gente que estudia teatro, filología, pero a pesar de la variedad en cuanto a estética e intereses, lo que nos une paradójicamente es esa diferencia. Compartimos literatura, seriales, música, pintura” [\[AE\]](#).

Ese sentimiento más profundo de pertenencia les resultaba más accesible a los egresados que residían en La Habana, debido a la facilidad para reunirse en espacios culturales de esa ciudad, pero también tenía vínculos con el resto del país. En particular, muchos egresados tenían conexiones con otras formas culturales: no solo había egresados que eran graduados o estudiantes

de cine o de arte, o que trabajaban en el aparato cultural más general, sino que también participaban en otras actividades culturales, que les brindaban otros espacios en los cuales podían interactuar [\[MB MN\]](#) [\[LCL\]](#) [\[YLG MN\]](#).

Algunos de ellos les permitían establecer relaciones y trabajar creativamente con una comunidad cultural internacional [\[LCL\]](#) [\[YLG MN\]](#).

Aunque participaban en esta vida cultural en diferentes grados, en dependencia de sus compromisos personales, tenían un claro sentimiento de que compartían ciertos espacios de la ciudad, y de que era importante estar en contacto con esa vida para aprender de las actividades creativas de todas las artes: “El lobo marca un terreno, pero al mismo tiempo necesita vivir en comunidad, alimentarse, defenderse... El creador tiene que ser como un lobo, ser capaz de comer carroña y al mismo tiempo ir a la manada” [\[AE\]](#). La idea de que esta comunidad estaba en la vanguardia de una nueva práctica cultural también se veía reforzada por el hecho de que la mayoría de los egresados eran también miembros de la AHS, lo que, si bien no consideraban tan útil como el Centro en términos de acceso a la publicación o de un espacio para quienes querían convertirse en escritores profesionales, era valiosa para organizar y apoyar eventos culturales y conocer a jóvenes productores culturales de las provincias [\[VB\]](#) [\[LCL\]](#) [\[YM\]](#).

Al reflexionar sobre su participación en la comunidad cultural juvenil, los egresados apoyaban en general la idea de que estar relacionado con la cultura, además de ser un empeño productivo y creativo, era una manera de vivir una existencia mejor, más rica. Es por ello que muchos egresados habían cambiado de profesión para trabajar en el campo cultural, estudiaban temas culturales o permanecían relacionados con la cultura de alguna otra manera [\[MB MN\]](#) [\[LCL\]](#) [\[AE\]](#) [\[IH\]](#) [\[YLG MN\]](#) [\[YM\]](#) [\[AO\]](#). Para esos egresados, trabajar en la esfera de la cultura y formar parte de la comunidad cultural juvenil suponía beneficios muy reales, aun si las recompensas materiales eran pocas.

Conclusiones

Como curso de escritura creativa y esfera pública literaria, el Centro Onelio configura y estimula el desarrollo de una cultura compartida entre sus estudiantes y egresados: cubanos jóvenes y cultos que escriben. Como los talleres, el Centro configura esta cultura garantizando que los participantes estén en contacto con los valores y las instituciones de la cultura oficial y participan en ellos, y les proporciona las herramientas y el espacio necesarios para contribuir a esa cultura. No obstante, en tanto institución prestigiosa y única en su tipo, también refleja la naturaleza cambiante de la cultura literaria cubana más general a partir de la década de 1990. Al proporcionarles un reconocimiento oficial a los jóvenes escritores, el Centro da muestras de un acercamiento más inclusivo al concepto de una tradición literaria nacional. El movimiento de los talleres había incrementado enormemente la inclusividad en la cultura literaria en el nivel local, pero en el pasado los jóvenes habían tenido que esperar durante varios años para lograr la aceptación y la visibilidad en el nivel nacional que el Centro les ofrece. Por primera vez, entonces, el Centro pone a disposición de los jóvenes escritores de narrativa un contexto institucional a partir del cual trabajar.

Esa incorporación de los jóvenes escritores a la cultura hegemónica puede verse de distintas maneras. Por un lado, puede interpretarse como un medio para neutralizar a un grupo asociado con frecuencia a la rebelión y las impugnaciones a la autoridad. Por otro, pueden entenderse como una manera de proporcionarles a los jóvenes las herramientas que los ayuden a definir y redefinir las fronteras de esa hegemonía. El Centro Onelio enseña y reconoce a los jóvenes escritores que usan su ciudadanía cultural para debatir y analizar cuestiones que les resultan de importancia. Les brinda un espacio para realizar esos debates con su edificio, sus clases, su revista y su departamento de publicaciones. Pero no cubre toda su actividad: los participantes también pueden alzar sus voces en otros contextos no institucionales y transnacionales vinculados al Centro, como blogs y revistas electrónicas, y el Primer Festival Internacional de Jóvenes Narradores celebrado en 2008. Según Heras León, la dimensión internacional del Centro es particularmente importante; la describe como

una Casa de las Américas para los jóvenes, que puede promover un fructífero intercambio de ideas en todo el continente.

Más allá de su institucionalización de una tradición literaria juvenil, el Centro también manifiesta una actitud cambiante hacia los escritores y la escritura en Cuba. Su concentración en los aspectos técnicos de la vocación y sus estrechos vínculos con el mundo profesional proyecta un etos muy diferente al de los talleres originales, cuya idea subyacente era la de que todo el mundo puede, e incluso debe, convertirse en escritor. En parte, se trata de una respuesta del Centro a las exigencias de un campo cultural más complejo y a la demanda creciente de capacitación especializada que plantea una población cada vez más educada y culturalmente consciente. Pero también enfatiza la profesionalización y el talento individual por encima de toda idea acerca de la función social de los escritores. Esta actitud, confirmada por los egresados del Centro, parece muy alejada de las prescripciones de la política cultural previa de que los escritores debían participar activamente en el conjunto de la sociedad y estar en diálogo con ella. Aunque el Centro está ostensiblemente abierto a todos y forja una comunidad tangible, queda en pie la pregunta de hasta dónde es capaz esa comunidad de comunicarse con sectores más amplios de la sociedad. Hay evidencias de que los egresados difunden sus conocimientos técnicos mediante la enseñanza; no obstante, no queda claro si utilizan esas oportunidades para obtener más retroalimentación sobre lo que escriben.

En un sentido, entonces, aunque el Centro Onelio es un mecanismo para hacer más inclusiva la cultura literaria mediante la incorporación de jóvenes, la educación que ofrece, la gran atención que recibe y su ubicación en un barrio elegante de La Habana también lo pueden hacer parecer exclusivo. Si bien les proporciona un espacio importante a jóvenes escritores, su prestigio reduce potencialmente las oportunidades de los jóvenes escritores que no pueden o no quieren asistir a él. Además, es por el estatus privilegiado que les concede a sus egresados que se ha acusado al Centro de injusticia; críticos como Pérez Chang han apuntado a su nivel de reconocimiento para cuestionar las motivaciones de estudiantes y profesores, y se han preguntado si la nueva visibilidad otorgada a los productores de cultura y a los escritores en general a partir de los noventa, que el Centro refuerza, ha hecho de la escritura una profesión más atractiva

para jóvenes que están más motivados por el “éxito” individual que por una vocación. Heras León niega que ese sea el propósito del Centro, pero confirma que son las iniciativas culturales, más que las políticas, las que se adueñan de la imaginación de los jóvenes y los atraen hacia el proyecto revolucionario.

En general, los debates provocados por el Centro revelan la existencia de tensiones más generales en el seno del mundo literario en lo que toca a quién asigna la autoridad y establece los criterios para juzgar el mérito literario. Esos debates y tensiones se tornan especialmente polémicos cuando los criterios se establecen específicamente para los jóvenes escritores, dado que el camino que lleva a convertirse en escritor se suele asociar con un largo proceso de maduración. Los criterios empleados por el Centro han evolucionado considerablemente a partir de los objetivos políticos más francos de los talleres literarios previos y, en consecuencia, la institución invita a renovar la discusión acerca de lo que significa ser un escritor en la Cuba contemporánea. Pero más allá de esta pregunta general, lo que queda claro es que el Centro ha logrado sus objetivos, que responde a motivaciones tanto políticas como culturales de insertar a jóvenes de talento en una cultura nacional. Aunque el éxito de la institución le añade legitimidad al proyecto revolucionario, habrá que esperar a que impulse las carreras de quienes configurarán la cultura literaria cubana en los años futuros para realizar un análisis más profundo de su impacto general.

Capítulo 7.

La historia de una novela *¿Qué bolá?*, de Alberto Ajón León

En este capítulo se examina la ilustrativa trayectoria de una típica obra literaria nueva, una novela escrita por un autor relativamente desconocido, Alberto Ajón León, titulada *¿Qué bolá?* El propósito es ilustrar el análisis previo del contexto institucional y los procesos de toma de decisiones que inciden sobre los escritores y los lectores cubanos, subrayando especialmente el complejo conjunto de presiones – circunstanciales y políticas – que configuran el funcionamiento normal de la actividad de publicación en la Cuba contemporánea y originan la inusual cultura literaria de la isla.

El proceso de seleccionar la novela para este estudio comenzó en 2007, en conversaciones con el entonces director de Letras Cubanas, Daniel García Santos. En 2009 sostuvimos conversaciones ulteriores con el presidente interino del ICL, Fernando León Jacomino, el nuevo director de Letras Cubanas (antes jefe de la Sección de Narrativa), Rogelio Riverón, y Jacqueline Laguardia Martínez, directora del recién creado OCLL del ICL. En el curso de esas conversaciones llegamos a identificar los últimos manuscritos de Ajón, quien, al ser relativamente recién llegado (aunque conocido por su contribución regular a Radio Reloj), satisfacía uno de los objetivos clave de este estudio consistente en examinar la existencia y la experiencia de la mayoría de los escritores cubanos menos establecidos. A partir de ahí comenzaron una serie de reuniones e intercambios de correos electrónicos con Ajón.

El contexto

El contexto institucional en este caso es vasto: va desde los diferentes actores de la editorial (coordinador editorial, lector crítico, corrector, diseñador y promotor) hasta la UNEAC, los librereros, los críticos, los lectores y los numerosos actores de la Feria del Libro y otros espacios similares. De hecho, lo que demuestra esta pequeña historia es que ningún

actor opera aisladamente o ejerce más poder en la toma de decisiones que los demás, lo que hace del proceso uno de constante negociación.

La editorial es, lógicamente, el punto de partida del contexto. Aunque Cuba cuenta actualmente con unas 130 editoriales [\[ELR\]](#), la mayoría produce textos educacionales y académicos, y relativamente pocas se especializan en la literatura. Aun así, la literatura cubana tiene en la actualidad unos cincuenta premios en uno u otro nivel (nacional, provincial o local), unos veinte de los cuales conllevan la publicación del texto; de ahí que incluso más allá de las editoriales mayores, hay muchas más pequeñas, de modo que los autores y aspirantes a autores disponen de una diversidad de oportunidades. De ellas, sin embargo, la mayor es Letras Cubanas, que forma parte del ICL y fue creada (como se vio en el capítulo 4) en respuesta a las preocupaciones –expresadas, entre otros lugares, en el Congreso del Partido celebrado en 1975 – acerca de la desproporción entre la carencia de facilidades de publicación y el crecimiento de la producción de los escritores (Smorkaloff, 1997: 164-5). Tuvo un éxito inmediato, al publicar en 1977-86 alrededor de un 60% del número de los títulos (958) publicados entre 1959 y 1976 (1 544) (Smorkaloff, 1997: 165). De ese total, la abrumadora mayoría, en respuesta a la demanda del público, fue de prosa de ficción, que aunque representó solo el 53% de los títulos, fue el 81,1% de los ejemplares impresos (comparado con un 20,4% de títulos y solo un 8,3% de ejemplares de poesía (Smorkaloff, 1997: 165)). Letras cubanas, entonces, siempre ha sido el obvio líder nacional en prosa de ficción, aunque Ediciones Unión probablemente goza de más prestigio, ya que, al publicar solo a los miembros de la UNEAC, produce obras de una calidad más firmemente establecida.

Las estructuras y los procesos internos de Letras Cubanas tienden a instituir la norma para las editoriales más pequeñas: tiene cuatro departamentos –un departamento comercial (que se ocupa de la contabilidad), un departamento de mercadeo (responsable de las actividades promocionales), un departamento económico (que atiende las cuestiones relativas al presupuesto) y un departamento editorial (que elabora las propuestas de planes de publicación y los ejecuta). Este último cuenta con cuatro secciones editoriales: poesía, teatro, narrativa y artes visuales [\[DGS\]](#), más departamentos de producción y de diseño.

Para fines comparativos, vale la pena mencionar que Ediciones Unión, aunque más pequeña, sigue el mismo patrón, pero opera a partir de principios diferentes, dado su carácter institucional; ello necesariamente limita el alcance de sus decisiones de publicación (a los miembros de la UNEAC) y puede hacerla más inmediatamente receptiva a los autores a quienes publica. Su tamaño (publica solo unos sesenta títulos al año [\[OMP\]](#)), afecta inevitablemente su alcance y su funcionamiento —quizás le da menos presencia internacional que la de Letras Cubanas (y, por ende, menos entradas en divisas) y una menor capacidad de hacer planes realistas a largo plazo— pero, por otro lado, parece proporcionarle ciertas ventajas, como una atmósfera más íntima y el desarrollo de habilidades múltiples de sus empleados, cuyo número es menor. Añádase que Unión goza de una considerable autonomía de criterios y de publicación, y tiene precedencia en la red nacional de librerías de la UNEAC [\[OMP\]](#).

En todas las editoriales, el plan anual es la base de la estrategia y de todas las decisiones. Incluye detalles de los libros propuestos —precios, costos, tiradas— y formalmente es responsabilidad de un consejo asesor integrado por escritores e intelectuales de un alto perfil que se reúnen anualmente para evaluar el plan anterior y acordar el nuevo. En el caso de Ediciones Cubanas, el presidente del consejo en 2006 era Ambrosio Fonet, mientras que en Letras cubanas era el destacado crítico de la Universidad de La Habana Rogelio Rodríguez Coronel, y contaba con otros veintitrés miembros entre quienes se encontraban Arrufat, Nancy Morejón y Fernández Retamar. Sin embargo, la propuesta de plan la elabora el consejo de redacción de la editorial, de menor nivel y más empapado de la labor de la institución. En el caso de Letras Cubanas, el consejo de redacción está integrado por los jefes de las cuatro secciones genéricas más representantes de la rama comercial, quienes discuten y acuerdan la lista de libros que propone cada sección, tratando de encontrar algún balance entre géneros y entre La Habana y las provincias. Es esencialmente este consejo el que, tomando decisiones a partir de criterios culturales, está, a continuación, encargado de garantizar la ejecución del plan, para lo cual se reúne todas las semanas con el fin de monitorear los avances y encontrar soluciones a los obstáculos imprevistos [\[DGS\]](#). Por tanto, todas las editoriales requieren de cierta flexibilidad en la ejecución del plan, entre otras cosas, porque deben

adaptarse a acontecimientos externos sobre los cuales tienen poco control [\[DGS\]](#) [\[OMP\]](#).

Una vez que se aprueba el plan, el paso siguiente es la entrega, la evaluación y el procesamiento de los manuscritos. Después de que un autor entrega un manuscrito, la editorial en cuestión está obligada a responderle en un plazo de noventa días, para informarle (tras la lectura inicial de uno o más de los coordinadores editoriales) que ha sido rechazado (y darle las razones del rechazo) o que se considera que tiene calidad suficiente para enviarlo a evaluar; en este último caso, se envía el texto a un mínimo de tres especialistas anónimos (y pagados), aunque el número de lectores varía según las dimensiones de la editorial. El texto mismo rara vez es anónimo, a menos que haya sido escrito por alguien muy conocido (lo que, por supuesto, también le envía un mensaje al asesor).

Una vez que se han recibido dos evaluaciones positivas, los responsables de los planes futuros deben decidir si se incluirá el libro en los planes y en cuál plan (el del año en curso es relativamente sacrosanto, por lo que solo muy excepcionalmente se incluyen en él nuevos manuscritos). Inevitablemente, hay casos en que una positiva evaluación de los lectores no implica la aceptación por la editorial, dado que puede no haber cabida para el libro en los planes inmediatos [\[RR\]](#), aunque un texto que no se considere que se adapta a los criterios de la editorial normalmente sería eliminado por el coordinador editorial tras su lectura inicial.

A partir de ahí, el proceso se acelera: el editor al que se le asigna el manuscrito contacta directa y regularmente al autor y guía al libro y a su autor por las distintas etapas de la publicación. En la mayoría de los casos, la selección del editor depende de la disponibilidad, la experiencia y el conocimiento, aunque algunos escritores más experimentados en ocasiones solicitan a editores específicos [\[OMP\]](#).

Las etapas finales del proceso son la impresión (que comienza con la ficha acordada, que se quema en un CD), la fijación del precio, la distribución y la publicidad. La impresión, por supuesto, supone tomar decisiones sobre la tirada, un aspecto de la actividad de publicación que todavía muestra las huellas de la crisis que se inició en 1990. La tirada usual de las editoriales

de más envergadura sigue siendo de 2 000-3 000 ejemplares [\[DGS\]](#) [\[OMP\]](#), muy inferior a las cifras prodigiosas de los años de auge de los ochenta, pero aun cuando le plantea problemas de accesibilidad a un público lector voraz, tiene la ventaja de permitirles a las editoriales publicar a más autores [\[DGS\]](#). Por supuesto, en el caso de la mayoría de los libros, una cifra de 2 000 ejemplares resulta tan insuficiente que muchos se agotan rápidamente, lo que les plantea otro problema a las editoriales: la improbabilidad de hacer reimpressiones. Dadas las escaseces aún existentes y el costo del papel importado, solo los clásicos cubanos de alto perfil (Lezama o Carpentier) o los autores modernos muy populares (como Padura Fuentes) suelen beneficiarse de decisiones de reimpresión, junto a obras clave de políticos importantes, en especial Fidel Castro (de cuyos libros la demanda, además, tiende a ser masiva, como lo ejemplifica *Cien horas con Fidel*, la entrevista que le realizara Ignacio Ramonet y que fuera publicada en 2005). El Fondo de Población – formado con las ventas en divisas de Ediciones Cubanas – financia un número menor de títulos (en Letras Cubanas alrededor de treinta) que son seleccionados para engrosar el Plan Especial, cuyas tiradas son mayores, a saber, entre 5 000 y 40 000 ejemplares [\[DGS\]](#) [\[OMP\]](#). Lo que esto significa para los nuevos autores es que, como un primer libro exitoso implica que se agote rápidamente y que sea casi imposible reimprimirlo, deben cimentar su fama con un segundo libro o encontrar otras vías para lograr reconocimiento (p.ej., mediante la publicidad) y no mediante mayores ventas del libro original [\[AAL\]](#).

Las tiradas, por supuesto, son solo uno de los elementos que tiene en cuenta un autor que se dispone a seleccionar una editorial. El lugar más fácil puede ser una Edición Territorial de provincias u otra editorial local, y algunos autores publican prolíficamente por esos medios. La desventaja es la relativa falta de reconocimiento que ello conlleva; las editoriales provinciales no solo imprimen menos copias (por lo general 500) destinadas a una circulación local (aunque la librería Fayad Jamís, del ICL, ubicada en la habanera calle de Obispo, tiene el compromiso de vender publicaciones territoriales)— lo que hace que los escritores que alcanzan un éxito local sean desconocidos en el nivel nacional [\[AAL\]](#), y carecen del prestigio de las grandes editoriales de La Habana, que combinan esa ventaja con tiradas mucho mayores [\[ELR\]](#).

En la actualidad, la distribución está a cargo de dos instituciones: la DNL, que se encarga de la distribución en Cuba, y la entidad exportadora Ediciones Cubanas, que es responsable de las ventas en el extranjero. El papel de esta última se ve complementado por un nuevo fenómeno a partir de 1999: el de la coedición con editoriales extranjeras, lo que posibilita hacer tiradas mucho mayores. En algunos casos estas alcanzan incluso los 700 000 ejemplares, aunque solo entre 15 000 y 20 000 de ellos llegan a los cubanos y el resto se vende en el exterior [\[OMP\]](#).

A estas alturas ya se habrá tomado la problemática decisión relativa al precio, sobre la base de consideraciones económicas (por el departamento comercial), pero también teniendo en cuenta la necesidad primordial de mantener el importe de los libros al alcance del lector promedio. Mientras que en un sistema más orientado hacia el comercio el establecimiento del precio está íntimamente vinculado con los derechos del autor o las ventas proyectadas, eso es menos cierto en Cuba, donde la relativa ausencia de criterios comerciales que subtiende la publicación, unida a las formas de pago que operaron entre 1976 y los noventa (momento en que las oportunidades se ampliaron para algunos), significa que muy pocos autores pueden vivir de los derechos de autor por las ventas en Cuba (las ventas en el extranjero, por supuesto, son un asunto muy diferente, pero están a disposición incluso de menos autores). No obstante, las ventas futuras desempeñan un papel en las decisiones sobre los derechos de autor, debido a las limitaciones económicas de la actividad de publicación. De ahí que un coordinador editorial deba negociar todo adelanto sobre la base de un juicio acerca de la calidad del libro y el autor, y no de las ventas proyectadas [\[DGS\]](#).

Las tiradas y los derechos de autor implican también la necesidad de abordar otra etapa clave del proceso: la promoción. En ella no solo participa el departamento comercial, sino otra figura clave, el promotor cultural, que es evidentemente crucial a la hora de decidir qué autor y qué libro promocionar, y cómo y cuándo hacerlo, sobre la base de su calificación, su experiencia y su conocimiento del espacio y el público más apropiados, y el tipo de lector interesado en el libro. El momento central de esta etapa es el lanzamiento o la presentación, un evento que tiene mucha más importancia en el ciclo del libro en Cuba que en Gran Bretaña, por ejemplo.

En el caso de Letras Cubanas o de cualquier otra editorial del ICL, la presentación más importante por lo general tiene lugar en la sede del ICL, en el Sábado del Libro semanal (con espacio para unas 100 personas). Hasta el año 2010 se realizaban en el patio del dieciochesco Palacio del Segundo Cabo, en la Plaza de Armas, pero ahora se realizan en la nueva sede del ICL, en Obispo. Para los autores de mayor perfil, por lo general se organizan otros lanzamientos en centros culturales (sobre todo, el Centro Dulce María Loynaz, la Universidad de la Habana, Casa de las Américas, el Instituto Superior de Arte o incluso en una escuela secundaria o una prisión). Los lanzamientos de Ediciones Unión, lógicamente, suelen realizarse en la Sala Martínez Villena de la sede de la UNEAC (con capacidad para 150 personas). Sea donde fuere que se realiza el lanzamiento principal, el lugar de honor de la editorial es la Feria del Libro de febrero, y los planes anuales están cada vez más orientados hacia ese evento, aunque en los lanzamientos de la Feria se tienden a presentar varios libros simultáneamente, y, por tanto, quizás resultan menos significativos para el escritor. Cuando se lanza un solo libro, el evento está presidido por el director de la editorial, acompañado por el escritor, el editor, la persona que hablará del libro y, ocasionalmente, el promotor cultural responsable de la publicidad [\[YLG\]](#).

Pero sea donde fuere el lanzamiento, como todas las decisiones deben ser consensuadas entre el autor, la dirección de la editorial y los principales distribuidores, su planificación puede ser un proceso complicado, que implica encontrar una fecha libre en la institución seleccionada (lo que supone planificarla al menos con un mes de antelación), además de llegar a un acuerdo con esa institución (que por lo general espera tener algún tipo de interés en el libro o el autor). No obstante, antes de que comience ese proceso, el promotor debe leerse el libro (para estar seguro de tomar las decisiones adecuadas) y preparar una breve reseña o nota de prensa [\[YLG\]](#). Una vez que todo está acordado, hay que invitar al público, asegurarse de que el espacio sea lo suficientemente grande o reducido (en dependencia del probable número de asistentes) y de que hay suficientes ejemplares del libro para el público probable (o al menos verificar la capacidad del espacio para el caso de que asistan muchas personas no invitadas). Incluso entonces los ejemplares pueden resultar insuficientes, especialmente cuando se trata de tiradas pequeñas, una vez que la editorial ha apartado los que está obligada

a mandar a las bibliotecas y a librerías específicas, además de los que debe entregarle al autor.

La cuestión del lanzamiento remite de nuevo a las de la fijación del precio y la tirada, dado que una de las atracciones de la presentación (para los potenciales lectores) es que se pone a disposición del público una cantidad de libros (que puede firmar el autor) en pesos cubanos. Aunque la casi totalidad de los libros cubanos se vende en las librerías locales en esta moneda, las pequeñas tiradas y, en el caso de algunos libros la necesidad de cumplir la demanda de divisas, pueden significar que se agotan rápidamente, lo que le añade un atractivo a la asistencia al lanzamiento. Pero las necesidades del lanzamiento significan también que hay que tomar una decisión clave acerca del número de ejemplares que se debe reservar para ese propósito tratando de pronosticar cuántos se venderán sobre la base de la fama del autor.

Después, por supuesto, las librerías se convierten en los actores principales. Aquí la cuestión de la calificación y la maestría muestra un cuadro heterogéneo, ya que la mayoría de los empleados se seleccionan por su experiencia y no por su capacitación, aunque los escritores y los editores claramente valoran el papel de los libreros con más conocimientos literarios: “Pero el librero tiene que tener un gusto; tú no puedes poner a trabajar a cualquiera. Hay que tener el placer, el arte, la distensión de ese libro... Y los hay muy buenos” [\[JLM\]](#).

El estudio de una de las mejores librerías de La Habana – el Ateneo (en Línea y 12), conocida por especializarse en la literatura y como punto focal de actividades literarias, aunque ya no es sede de presentaciones – pone de relieve las características y los retos de todo el sistema del libro. El administrador es uno de los libreros más cultos y respetados, un graduado de literatura que, sin capacitación formal específica, fue nombrado sobre la base de su experiencia en otras librerías (específicamente la librería Centenario en 25 y O) [\[SO\]](#). El Ateneo es una de las mayores librerías de La Habana, cuenta con 17 empleados (en parte porque cubre el Café Literario de 23 y 12, que al estar ubicado en un lugar de mucho tránsito es un importante punto de venta) y unos 1 300 títulos en sus estantes (el promedio de la mayoría de las librerías es de alrededor de 600). De hecho, en la

Noche de los Libros de 2009 su quiosco fue el que más vendió: 10 000 ejemplares [\[SO\]](#).

Pero aunque es un líder en su campo, incluso el Ateneo batalla con un sistema que a ese nivel está sorprendentemente desarticulado e inevitablemente limitado por los recursos. La desarticulación tiene que ver con una queja muy común entre quienes forman parte del circuito del libro: la ausencia de un vínculo directo entre editores y librerías. De ahí que aun cuando editores y vendedores seleccionados colaboran en ocasiones en estudios puntuales de demanda y venta de libros, no existe un vínculo sistemático entre quienes deciden los precios y las tiradas y quienes le venden al público; en vez de ello, los primeros reciben informes periódicos de la DNL sobre ventas totales [\[DGS\]](#). Además, la desarticulación se ve reforzada por el hecho de que la distribución de libros se deja en manos del gobierno local (OPP), porque la DNL no les distribuye directamente a los librerías, sino a través de la red de los CPLL, que no pertenece al ICL (como podría considerarse lógico), sino al Poder Popular provincial [\[DGS\]](#). Esto les impide a las editoriales contar con una retroalimentación directa de los librerías y a los librerías opinar sobre qué o cuántos libros reciben; además, a diferencia de los vendedores del sector de libros de uso, los librerías no tienen control sobre los precios, excepto cuando se trata de libros que no se venden, a los que se les rebaja el precio (algunos se envían a librerías más pequeñas). Si bien esto tiene sus ventajas (dado que la ausencia de un sentimiento de competencia con otras librerías puede conducir a una útil cooperación si un cliente solicita un libro específico en una librería), también limita el alcance de la imaginación y la adaptación a la demanda local. Además, la manera en que se llevan los registros de las ventas es elemental y algo rudimentaria: el vendedor escribe a mano cada venta (anota el título, el autor y el precio) y el administrador suma las ventas del día listadas por categorías (no por títulos). Al final del mes, los totales (de nuevo por categorías) se envían al Centro Provincial y después suben al ICL. Por tanto, existe una suerte de registro central del número total de libros vendidos (y de su valor), pero no existe un sistema central de registro de los títulos; de hecho, el único registro de estos últimos son los recibos diarios que hacen los vendedores de cada compra, que guarda (aunque no está claro por cuánto tiempo) la propia librería. Lo que esto significa, por supuesto, es que el ICL no puede saber con sistematicidad qué títulos se

venden bien: ese conocimiento queda librado a las impresiones de los vendedores (quienes, por supuesto, saben muy bien qué libros son éxitos de venta y qué libros no se venden, aun si nadie les hace la pregunta en el nivel central). Por tanto, el sistema carece de un mecanismo de mercado y las editoriales solo obtienen retroalimentación mediante contactos informales con los libreros.

Sin embargo, los vendedores de libros de uso operan con mucha mayor flexibilidad, incluso los estatales (que son la mayoría), dado que, por definición, su mercado se orienta hacia la demanda específica y dependen de encontrar los libros donde pueden en vez de recibir una cantidad fija de un distribuidor central. Por tanto, esos establecimientos pueden ser un eslabón vital en la cadena de la oferta y la demanda, pero de maneras limitadas, esto es, para textos específicos, y por lo general para libros que, por definición, tienden a tener menos demanda, dado que, aunque en los noventa aumentó el número de cubanos que vendían sus libros para llegar al final de mes, pocos lectores cubanos se deshacen de los libros que valoran [\[MTG\]](#). Pero hay un aspecto clave en el que los vendedores de libros de uso disponen de una libertad muy valiosa: pueden fijar sus precios que, a diferencia de lo que ocurre en las librerías de libros nuevos, varían según el conocimiento que posee el vendedor acerca de la demanda y del importe que saben que los clientes están dispuestos a pagar por un libro dado. De ahí que incluso los volúmenes de la pequeña sección de libros de uso del Ateneo (que solo cuenta con unos treinta títulos) se venden a precios fijados por el especialista de ese tipo de libros. Además, las librerías de uso (aparte de las cercanas a los grandes hoteles o en las zonas más orientadas hacia los turistas) casi siempre venden en pesos cubanos, lo que les permite evaluar mejor el mercado interno que las tiendas o puestos (por lo general privados) que les venden fundamentalmente a los turistas en CUC (sobre todo en la Plaza de Armas).

La fijación de los precios nos conduce lógicamente al elemento final del proceso y la cadena: el lector. En cierto sentido, quizás haya poco que añadir a lo que ya se señaló en el capítulo 5 sobre prácticas de lectura; más adelante en este capítulo se hará referencia a la recepción por los lectores de la novela que se estudia aquí. No obstante, algunos comentarios resultan pertinentes. Primero, si la comparativa rigidez del sistema cubano de

producción y venta de libros (obviamente diseñado para garantizar la máxima difusión en medio de graves limitaciones financieras) resulta frustrante para los editores y los escritores, lo mismo les sucede a los lectores, con un hambre de cada vez más libros – un hambre alimentada sistemáticamente desde 1961 y satisfecha en los ochenta – que no se satisface con el número de libros disponibles, lo que convierte la búsqueda de libros específicos en una ocupación constante de muchos lectores promedio. La falta de libros disponibles se compensa en parte con iniciativas como la del Club Minerva. Usualmente ubicados en bibliotecas o librerías, y consistente en libros aparecidos en la Feria (seleccionados entre los más populares), esos clubes les prestan libros a los lectores mediante el pago de un peso cubano por libro por semana (el Ateneo cuenta con unos 300 de esos títulos para este propósito); no obstante, se trata de una operación en pequeña escala y no logra sino arañar la superficie del problema.

Además, no es solo la cantidad de libros lo que resulta frustrante, porque muchos cubanos se quejan a gritos de los altos precios que deben pagar, incluso en pesos cubanos (los libros con precios en CUC están fuera del alcance de la mayoría de los cubanos), un asunto al que las autoridades cubanas son comprensiblemente sensibles, dada la importancia central en la psiquis colectiva de la Revolución de la idea de libros baratos al alcance de todos. De ahí que si bien todo el mundo reconoce objetivamente que el costo de producción de los libros debe ser muy alto, dado el costo del papel, la tinta, los químicos y las propias imprentas (todo lo cual hay que comprar en el extranjero con divisas), muchos lectores, acostumbrados hasta 1989 a los libros baratos fuertemente subsidiados (que a menudo costaban cincuenta centavos), resienten tener que pagar por ellos cinco, o incluso diez o quince pesos cubanos [\[MTG\]](#), aunque esas expectativas obviamente no toman en cuenta la imposibilidad económica de aplicar los viejos subsidios.

Pero las percepciones de los lectores han cambiado en un aspecto: si bien en los sesenta la mentalidad de improvisación resultaba adecuada para una época más “heroica” de reconstrucción de la nación, las expectativas sobre la calidad física de los libros son ahora mucho más altas, quizás a causa del acceso mayor a un mercado globalizado. Muchos lectores, entonces, se quejan de la mala calidad del papel que se utiliza a menudo, dado que el

mejor se reserva para ediciones de lujo [\[HC\]](#). Por tanto, las editoriales cubanas ahora deben tener más en cuenta que antes el atractivo visual de los libros, porque la apreciación tradicional por parte de los lectores del libro como objeto –“El contacto con algo tangible, tocable, palpable, olible, la cosa de poderlo atesorar” [\[GFL\]](#) – parece traducirse ahora en una expectativa de que también debe tener mejor aspecto, cosa que los editores reconocen: “Tampoco vamos a perder, que el libro no sea un objeto bello” [\[OMP\]](#). Igualmente, el mayor acceso a internet ha aumentado las expectativas al incrementar el conocimiento y la demanda de los cubanos de libros que saben que existen. Por tanto, el lector entendido y exigente es cada vez más el centro de las preocupaciones y la planificación de los editores.

De este cuadro de los procesos de publicación podemos extraer dos conclusiones sumamente relevantes. Primero, existe una tensión creciente entre el compromiso tradicional de promover la lectura de cuanta literatura sea posible y el contexto de limitaciones económicas en que opera la cultura literaria cubana desde 1989, con el agravante de que estas últimas han aumentado como resultado del imperativo, a partir del año 2008, de ahorrar y cubrir los costos. Por tanto, los editores que se mantienen leales al valor político del libro y la lectura se ven sometidos a presiones crecientes: “Por lo tanto, las necesidades primeras que uno tiene en cuenta son las culturales, [...] no es el criterio básicamente comercial el que predomina” [\[DGS\]](#).

En segundo lugar, la tensión de vieja data entre la tradicional atención prioritaria al lector y la necesidad posterior al quinquenio gris de tratar y remunerar mejor a los escritores se ha agudizado, reforzada por el contraste entre las oportunidades existentes a partir de 1993 para muchos actores culturales y la relativa carencia de acceso de los escritores a las mismas. Esto se extiende a las oportunidades de publicación, que aunque sumamente ampliadas (acompañadas por temores de un potencial efecto de devaluación), no pueden mantener el ritmo con el número de escritores que las antiguas y las nuevas iniciativas siguen produciendo: “hay autores cubanos que tienen en un año tres libros publicados, pero cinco guardados” [\[ELR\]](#). Un resultado lógico es una mayor tendencia a las tiradas reducidas y mayores demoras para la mayoría de los libros, mientras que otra – que refleja la necesidad tradicional de valorar la calidad y no la cantidad – es la necesidad de priorizar a ciertos autores y libros: “pero después al final yo

tengo que tratar de hacer una pirámide, con escalones, y decidir incluso a la hora de la tirada a quién le doy mayor cantidad de papel. Eso no siempre se entiende” [\[ELR\]](#). A su vez, estas tensiones hacen que las negociaciones entre el autor y todos los participantes en el proceso de publicación se tornen potencialmente más complejas y problemáticas.

El autor [\[AAL\]11](#)

Alberto Ajón León nació en 1950 en Jobabo, un poblado azucarero “prácticamente perdido” en Oriente. Como muchos otros escritores, reconoce la influencia de su madre, cuya ambición frustrada de convertirse en maestra hizo que les traspasara su amor por la lectura a sus hijos, especialmente a Alberto, quien a los cuatro años recitaba poemas de Rubén Darío y Martí, sobre todo en el acto cívico semanal de su escuela. Esa temprana capacidad para memorizar y recitar nació de la apreciación de los ritmos del español y el placer del lenguaje que su madre le inculcara. Su padre tenía una pequeña fonda que les ofrecía comidas baratas a los trabajadores azucareros migrantes, cuyas distintas maneras de hablar fue otro estímulo para la apreciación del lenguaje por parte de Alberto. Ese amor temprano por “lo popular” (por ejemplo, Guillén) y “lo clásico” (por ejemplo, Martí) se siguió desarrollando cuando, a menudo obligado a permanecer dentro de su casa por razones de seguridad durante la insurrección, comenzó a crear sus propias historias a partir de los personajes de las historietas.

En enero de 1959, poco después del triunfo rebelde, escribió su primer poema, dedicado a un amigo de la familia cuya muerte brutal e inmolación durante la reciente represión lo habían afectado mucho, ya que había visitado la casa de Alberto y comido en ella hasta el día de su asesinato. En una visita a su tumba, Alberto escribió y recitó sus primeros poemas. Más tarde señaló que esos días lo habían marcado de manera indeleble, al darle un contexto del que carecían generaciones posteriores, un tiempo de “actividad necesaria que ha de tener el individuo para inculcarse emociones” y una oportunidad de participar que lo hicieron un hijo de la Revolución. De hecho, a los doce años, como millares de otros muchachos y en contra de los deseos de su madre, se fue de su casa por primera vez para participar en la Campaña de Alfabetización de 1961, una experiencia

de ocho meses que le cambió la vida, cuando enseñó a leer y escribir a diez campesinos. En 1962 (también como muchos otros), recogió café en la Sierra Maestra, una experiencia de tres meses mucho más dura, en lugares apartados donde –expuesto a los parásitos, viajando en transportes primitivos, sobreviviendo al frío y las enfermedades e incluso pasado hambre dado que cocinaban ellos mismos como podían – se le abrieron los ojos.

Sus hermanos mayores también lo influyeron, entre otras cosas por su lectura clandestina de poemas de amor (casi eróticos, incluidos los de Neruda) y por la afición de uno de ellos a los boleros románticos, que despertaron su interés preadolescente por el sexo. La escuela también desempeñó un papel, sobre todo después de que se trasladó a La Habana para asistir al preuniversitario (en su poblado no había escuela de nivel secundario) y gracias a una maestra – cuya confianza en él, admitiría ella después, la llevaba a darle altas calificaciones sin leer sus trabajos, y que asistió posteriormente al lanzamiento de su primer libro – quien le pedía regularmente que leyera en clase. Su ingreso en la UJC de la escuela lo condujo por un breve período a considerar la posibilidad de estudiar medicina o agronomía, carreras muy necesarias para el país, pero después de dos años de lo que califica de “tortura” en medicina (donde conservó casi clandestinamente el amor por la literatura; incluso escondió un volumen de poesía dentro de un libro de formato más grande de anatomía o fisiología), finalmente convenció a sus padres de que lo dejaran cambiar de rumbo, una decisión que de inmediato lo llevó a cumplir un período de servicio militar obligatorio en la Escuela de Ingeniería Militar. Allí, mientras estudiaba química, lo pusieron a cargo de impartir clases de política, en las que empleó sus habilidades y su conocimiento de la literatura y aprendió a enseñar. Una vez desmovilizado (a fines de los setenta) ingresó en un curso de capacitación de maestros, donde, antes de graduarse con muy buenas notas, empleó su amor por el teatro y la actuación para aprender a proyectarse, lo que junto con su habilidad para memorizar le permitió más tarde recitarles a sus alumnos, algo memorable para muchos.

En 1987 abandonó el magisterio tras incorporarse a una Escuela de Perfeccionamiento Educacional, y en los últimos cinco años de ese período

estudió literatura en español por encuentros. A continuación, comenzó a trabajar en el periodismo radial, primero como corrector de estilo en Radio Reloj, otra experiencia que configuró su acercamiento a la literatura al afinar su atención al lenguaje y decidirse a resistirse al estilo ampuloso, la mediocridad y otras distorsiones lingüísticas: “los maniqueísmos, del acomodamiento, del comodín, del circunloquio, el dar vueltas y vueltas, y no decir nada”.

A la vez, había creado un pequeño grupo de teatro para sus estudiantes: los llevaba al teatro los sábados y les inspiró un amor por las artes dramáticas que continuó durante las vacaciones y los condujo a ganar concursos de aficionados durante tres años. También había empezado a escribir esporádicamente, pero como el trabajo y los estudios le dejaban poco tiempo libre, su primer libro – una obra metafórica probablemente carente de otro valor que no sea histórico (opina él) – nunca se publicó. Pero antes, tres meses después de comenzar a trabajar en la radio, había escrito cuentos e incluso ganado un premio en un concurso nacional de talleres, al que asistió en representación de La Habana. Su participación en el taller que se reunía en la escuela, obviamente, fue, más que una experiencia formativa (dados sus años de estudios y experiencia en el campo de la literatura), una oportunidad para participar en encuentros provinciales, en los que recibió elogios por un cuento (publicado en 1987 en la antología de los premios de ese año) que trataba de manera novedosa el tema de los bandidos contrarrevolucionarios de los sesenta.

En 1990 avanzó del circuito de los aficionados al Premio 26 de Julio de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), en el que ganó mención con un libro de cuentos. Aunque la obra premiada nunca se publicó (coincidió con el inicio de la crisis de los noventa), las FAR publicaron la suya, aunque de una forma sumamente rudimentaria. A esto le siguió un premio en el concurso Pinos Nuevos por el libro de cuentos *Pesquisas en Castalia*, en el que intentó exponer sus ideas sobre la literatura. Con eso terminó su búsqueda de reconocimiento a través de los premios (entre otras cosas porque vio esos concursos desde el otro lado de la barrera, cuando integró un jurado) y comenzó a entregarles sus manuscritos directamente a editores, empezando con *Áncora*, su primera novela. No obstante, aunque fue bien

recibida, su pequeña tirada y la imposibilidad de reimprimirla hicieron que siguiera siendo relativamente desconocido.

A lo largo de su trayectoria Ajón elaboró un acercamiento particular, casi magisterial, a la literatura y el arte de la escritura. Cuando aún se desempeñaba como maestro, y después de comenzar a trabajar en la radio, desarrolló la capacidad de escribir con rapidez, en medio de otras tareas, lo cual resulta ideal para alguien que no dedica todo su tiempo a escribir. Además, se volvió riguroso en cuanto a escribir correctamente, pero estaba menos interesado en el juicio de los críticos que en las opiniones de sus vecinos más cercanos, el más humilde de los cuales podía tener algo útil que aportarle. Esa actitud (esencialmente moral) con respecto a la corrección se ha extendido a diferentes aspectos de su trabajo como maestro (vigilante y exigente) y periodista radial, sobre todo en su programa dominical, donde suele hablar sobre el lenguaje, la ortografía, el significado de las palabras y otros aspectos relacionados, en una cruzada personal contra la pobreza del lenguaje.

Ese rigor también supone darle la bienvenida a la crítica, al reconocer su papel para mejorar la escritura: “Para mí, la crítica es fundamental... Por eso me gusta que me critiquen, que me digan ‘Esto está mal, pudiste hacerlo mejor’, que eso me ayuda, y no me creo jamás, jamás –yo siempre me consideraré un aficionado. Por eso reviso y reviso tanto”. Ello se deriva del deseo de lograr un grado de perfección que sabe que es inalcanzable; “si no podemos serlo nosotros como personas, lo que produzcamos, debemos tratar de que sea mejor”. De hecho, su pasión por la literatura y la perfección nutre su respeto por el arte como “el deseo de la perfección”, aunque como le corresponde a alguien con un evidente sentido lúdico, reconoce que el arte también tiene que entretener: “La literatura es juego”.

El libro

La acción de la novela se ubica en Alamar, un barrio construido en los setenta al este de la bahía de la Habana y famoso por su otrora prestigio, pero ahora dilapidado y un tanto carente de servicios complejo de docenas de bloques de apartamentos construidos por las microbrigadas; en realidad, la acción tiene lugar en uno de esos bloques. Lo más notable de la novela es que carece de un único “argumento” definible, ya que consiste

esencialmente en una mezcla de lo que son casi “instantáneas” de la vida en uno de los bloques, historias de proporciones épicas de personajes también de proporciones épicas que viven allí (todos los cuales tienen nombres o apodos peculiares destinados a subrayar su personalidad) y de los acontecimientos y procesos que se desarrollan a su alrededor en un breve período de tiempo. Pero el rasgo más obvio de la novela es su omnipresente y agudo sentido del humor –en las descripciones, la narración, los personajes, los acontecimientos— que encubre parcialmente su propósito adicional: reflejar una parte del tejido social de La Habana posterior a 1990. Porque, aunque los personajes no constituyen una colección representativa de tipos humanos (prostitutas, travestis, turistas norteamericanos, buscavidas, burócratas, etc.), las circunstancias en las que viven y los retos que deben enfrentar diariamente les resultan muy familiares a la mayoría de los cubanos – la cola de la guagua (amorosa y detalladamente descrita), la espera en el dentista, los enfrentamientos con la burocracia. Además, todo está escrito con un don del lenguaje que demuestra erudición, amor por el poder de las palabras y familiaridad con el argot callejero más recóndito. Por un momento recuerda el lenguaje barroco y erudito de Carpentier, al siguiente, los juegos de palabras de Cabrera Infante, y después refleja la más incomprensible pero sumamente familiar jerga de la clase obrera; y todo utilizado para contar las vidas de sus personajes en un cuadro casi rabelesiano del lado “oscuro” de la vida cotidiana.

La génesis de la novela es un cuento anterior que un amigo le sugirió que podía constituir la base para una novela. Al cabo del tiempo, tras algunos éxitos, Ajón regresó al cuento, que trabajó hasta convertirlo en una novela que resultó finalista en el Premio Alejo Carpentier del año 2009. Con eso empezó la etapa de publicación del libro, cuando el jurado, presidido por la periodista Marta Rojas, tomó la inusual decisión de declarar el premio desierto, lo que causó conmoción y resentimiento entre los afectados, reforzados en algunos por la idea elitista de que una periodista no debía presidir un jurado literario. Una amiga de Ajón que conocía a la esposa de Rogelio Riverón, el director de Narrativa de Letras Cubanas, se sintió tan indignada por la decisión y por la evaluación de Rojas (de que el manuscrito no tenía nada especial) que contactó por su intermedio a Riverón. Lo próximo que supo Ajón fue a través del propio Riverón, quien

le expresó el interés de Letras Cubanas y le informó sobre la decisión de tomar su libro como tema de este estudio de caso.

A continuación, Ajón se reunió tres veces con la editora designada, Anet Rodríguez-Ojea, y con Riverón. En la primera reunión se pusieron de acuerdo sobre asuntos como el contrato y la probable fecha de publicación, y después, tras una primera lectura de Rodríguez-Ojea, para analizar el manuscrito, centrándose sobre todo en cuestiones de sintaxis, ortografía y puntuación. Pero Rodríguez-Ojea cuestionó el realismo del improbable escenario de unos marginales y un travesti conversando en una playa con citas del *Romancero gitano* de Lorca (a lo que Ajón se avino e hizo los cambios correspondientes) y expresó sus dudas sobre el título, aunque a pesar de ello Ajón lo mantuvo. A Ajón todas esas discusiones le parecieron positivas y no un intento de Letras Cubanas de imponerle ninguna preferencia. Además, la atención de Rodríguez-Ojea a los detalles le pareció notable: llegó a dibujar un plano del bloque residencial para poder ubicar a los personajes.

Las discusiones sobre el diseño fueron igualmente sencillas, sobre todo porque el libro formaba parte de una colección de novelas de Letras Cubanas que cuenta con un esquema ya establecido de tipos de letra, formato y precio. El único debate tuvo que ver con la cubierta: Ajón quería un diseño basado sobre transparencias superpuestas de un edificio de Alamar, para sugerir el punto de vista del narrador omnisciente y las distintas perspectivas de la novela, pero el diseñador le presentó una versión al estilo de Carlos Enríquez que Ajón aceptó complacido.

Todo lo que quedaba por decidir era la fecha de publicación, Originalmente se decidió que fuera abril o mayo de 2010, aunque Ajón (ya acostumbrado a las demoras) les dijo a sus amigos que probablemente sería junio o julio. Pero en ese momento, algunos factores externos alteraron los cálculos: la muerte de la viuda de Carpentier en febrero de 2008 y la aparición de manuscritos y cartas inéditos del escritor supusieron la súbita priorización, en 2009-10, de textos de y sobre Carpentier; el fallecimiento de Cintio Vitier en octubre de 2009 también trastornó los planes de publicación; por último, en 2009, el ICL priorizó el primero de los recuentos de Fidel sobre la insurrección de 1956-1958 – *La victoria estratégica* – que se publicó en

agosto de 2010 y contaba con 896 páginas que incluían gráficos, fotos e ilustraciones, y una tirada inicial de 60 000 ejemplares, lo que exigió una revisión rápida y considerable de todos los planes de publicación nacionales. El precio que se le fijó a ese volumen (veinte pesos cubanos) indica los principios generales que guían el subsidio de libros con un especial valor político, ideológico o simbólico. Por supuesto, todo esto supuso una interminable demora para *¿Qué bolá?*: todos los implicados confiaban en que podría estar a tiempo para la Feria del Libro de febrero de 2011.

Llegados a este punto, vale la pena reflexionar sobre la reacción a estos acontecimientos de quienes laboran en las estructuras de publicación. Porque mientras la mayoría de los cubanos parecían contentos de comprar el libro de Fidel, y recibieron las noticias de su publicación con emociones que iban del orgullo nacional al afecto, quienes vieron su trabajo directamente afectado por las noticias de que el volumen había consumido las reservas destinadas originalmente a sus propios libros mostraron una conciencia igualmente interesante de la necesidad de concederle mayor prioridad a la obra de Fidel, un reconocimiento (quizás con niveles diferentes de resignación y tolerancia) de que ese libro debía tener precedencia sobre todos los demás. Por tanto, aunque resultaría tentador detectar ironía en la sorpresa de Castro (expresada en sus *Reflexiones* pocos días antes de la salida del libro) de que el libro se hubiera publicado con tan notable rapidez, la reacción más general de los agentes del proceso de publicación fue constructiva y pragmática.

El obstáculo final a la publicación surgió a fines de 2010, con la priorización de cientos de miles de ejemplares del documento – los *Lineamientos* – que se les pidió a todos los cubanos que consideraran y debatieran en sus colectivos, como preparación para el Congreso del Partido Comunista que se celebraría en abril de 2011, y que contenía todas las nuevas propuestas de reformas económicas del gobierno presidido por Raúl Castro. La masiva demanda de papel excedió incluso la de las memorias de Fidel Castro.

Finalmente, Letras Cubanas encontró un espacio para la novela de Ajón en su calendario: la primera impresión se realizó en diciembre de 2010, con lo

que formalmente entró en el plan de ese año. Por tanto, entre la entrega del manuscrito finalmente acordado y la impresión, el proceso se atuvo bastante a la norma de cuatro o cinco meses, aunque según Riverón a ello contribuyó la calidad de la obra de Ajón, que redujo la necesidad de corregir el texto y el estilo y a su rápida aceptación de las sugerencias de más peso. Sin embargo, para Ajón, el proceso total de gestación fue de unos tres años. Además, ahí no terminaron las demoras, porque la escasez de papel significó que no se pudieron producir suficientes ejemplares para garantizar el lanzamiento de la novela en la próxima Feria, como se esperaba. Al final se imprimieron suficientes ejemplares para satisfacer las demandas de ese lanzamiento y de la principal librería de la Feria, pero hasta marzo no fueron suficientes para satisfacer la potencial demanda de otras librerías. Por tanto, como es común, solo quienes asistieron a la Feria pudieron adquirir un ejemplar. No obstante, el libro ya estaba en la calle.

El lanzamiento supuso algunos retos. La idea original de la presentación en el verano de 2010 había sido por todo lo alto: Ajón había solicitado el Hotel Inglaterra, donde se había lanzado su primer libro (con solo ocho amigos presentes). Como su público había crecido con cada publicación, esperaba una asistencia mayor para la presentación de la novela, y propuso que el panel incluyera a Matilde Salas (responsable de los eventos públicos del hotel), Rodríguez-Ojea, Riverón y alguien más, aún por precisar, que hablara de la novela. Pero ahora todo tuvo que ser reducido y pospuesto, dado que la Feria era el centro de la atención de todos.

Uno de los rasgos de los lanzamientos que se realizan en la Feria es que, a menos que se trate de un autor famoso, tienden a agrupar varios libros; de ahí que Ajón se vio obligado a compartir las luces del escenario con otros tres autores publicados en la misma colección de Letras cubanas, *La novela del 2010*. Además, ni Riverón ni Rodríguez-Ojea pudieron asistir al lanzamiento, que fue presidido por otro editor y un presentador (ambos desconocidos para Ajón). Este último habló de las cuatro novelas, pero se limitó en lo fundamental a leer las notas de contracubierta. Como el lanzamiento tuvo lugar en un salón frío de un día frío (para los cuales Cuba nunca está preparada) fue muy distinta a la planeada en agosto, pero si ese primer lanzamiento fue un poco decepcionante para Ajón, no lo demostró. Además, el lanzamiento en la Feria atrajo a un público mayor, unas sesenta

personas (de las que Ajón solo conocía a una docena), a las que Ajón les habló durante diez minutos para explicarles el libro y su título. Después del lanzamiento Ajón también tuvo la satisfacción de que se le acercaran unos quince lectores para que les firmara el libro, la mayoría de los cuales habían asistido porque les habían gustado sus libros previos, incluido un francés que era un viejo admirador de su obra desde que leyera un cuento en una antología publicada años antes. Obviamente, la fama de Ajón era mayor de lo que imaginara, y la publicidad a partir de la publicación (para la Feria, en el sitio web del ICL, mediante dos entrevistas en la televisión y un anuncio radial) garantizó que más cubanos conocieran de la existencia de la novela. De hecho, se agotó tanto en la Feria (en el lanzamiento y la librería) como en la subselección del Pabellón Cuba, en el centro de El Vedado. Como autor, Ajón recibió sesenta ejemplares, diez gratis y los demás a precio de costo, como es normal. No obstante, el lanzamiento en la Feria fue el único realizado en febrero y marzo, dado que la novela no formó parte de la subsiguiente caravana a las provincias. Debían realizarse más lanzamientos, pero con la atención de todos centrada en la Feria, a fines de marzo de 2011 todavía no se habían hecho planes concretos.

La etapa final de la trayectoria del libro, por supuesto, es la recepción de los lectores. En total, se logró obtener, por distintos medios, la opinión de nueve lectores. Mientras que una minoría (por lo general lectores de más edad) sentían que la atención de la novela al lado “oscuro” de la vida resultaba inapropiada, exagerada o inexacta (uno incluso sospechaba que el autor se plegaba a gustos estereotipados), la mayoría respondió positivamente al evidente humor del libro. No solo fue ese el rasgo más comúnmente identificado, sino que incluso a los más críticos de su contenido les parecía que lo salvaba, y respondían especialmente bien a los muchos momentos en que episodios comunes de la vida cotidiana normal en Cuba se describen en detalle y humorísticamente. Sorprendentemente (teniendo en cuenta el uso frecuente por el autor de un vocabulario inusual e incluso inventado, y su evidente erudición), a la mayoría de los lectores les pareció fácil de leer, y todos alabaron su agudo conocimiento del argot popular, e incluso a algunos les parecía especialmente atractiva la yuxtaposición del registro lingüístico más elevado con la jerga de más bajo nivel.

Conclusiones

¿Cómo interpretar, entonces, esta trayectoria? ¿Es una muestra más de un sistema anacrónico e ineficiente que persiste en subsidiar la producción de libros a pesar de las tendencias globales que miden y configuran la demanda y la oferta literarias? ¿Es una muestra más de ceguera ante las realidades de los cambios culturales globales, que han hecho que la literatura impresa ocupe un lugar cada vez más marginal con respecto a los espacios virtuales y las prácticas culturales de masas aparentemente más relevantes? ¿Es una muestra más de las fuerzas políticas que subtienden la publicación de toda la literatura en Cuba? ¿Es muestra, como también a menudo se plantea, de que el sistema cubano ha creado un refugio de mediocridad literaria para quienes deciden apoyarlo, en el que la conveniencia política relega a un segundo plano a la calidad literaria? ¿La novela en cuestión era demasiado crítica, demasiado satírica, demasiado ambigua, en un momento de fragilidad (la transición de Fidel a Raúl) en que el sistema parecía vulnerable?

Como siempre sucede en Cuba, el cuadro es complejo. A pesar de las demoras y los obstáculos, este libro pasó por un proceso riguroso de equilibrios y controles que indicaba la importancia de las decisiones colectivas – jurados de un premio, comisiones, lectores anónimos – y no los gustos de guardianes individuales. No obstante, esos procesos también eran proclives a niveles significativos de flexibilidad, reflexividad y receptividad, subterfundidos como siempre por un trasfondo económico frágil e impredecible y por fuerzas y consideraciones políticas nacionales e internacionales. De hecho, la historia de este libro ilustra vívidamente las complejas negociaciones y priorizaciones que a menudo intervienen en el proceso de publicación y los distintos factores que demoran la salida de un libro.

Si bien sería exagerado afirmar que esta trayectoria es representativa de la actividad de publicaciones en Cuba, ella nos permite poner a prueba las perspectivas sobre la cultura literaria cubana expuestas antes en este estudio: si bien el avance y la expansión después del año 2000 resultan impresionantes, la historia de un libro, una década después, ilustra muy bien

algunas cuestiones importantes omitidas hasta el momento en otros estudios sobre la literatura cubana.

Primero, confirma el fin de la era de estabilidad económica de los setenta y los ochenta, que posibilitaba una planificación a largo plazo y ediciones a gran escala. Segundo, muestra que a la antigua complejidad de las presiones que han operado en Cuba se ha añadido todo un conjunto de presiones nuevas, muchas inimaginables en la “época dorada” de la actividad de publicación en la isla. Tercero, sin embargo, sugiere que los patrones tradicionales gracias a los cuales un país subdesarrollado de solo once millones de habitantes pudo tener un número notablemente alto de escritores publicados en respuesta a un público muy culto y hambriento de cultura, no han desaparecido; de hecho, esos patrones pueden haberse tornado aún más complejos en medio de las contradicciones ahora existentes. Por tanto, también parece mostrar que a pesar de las similitudes en ocasiones sorprendentes entre los procesos y los motivos de la toma de decisiones en Cuba y en el resto del mundo (más evidentemente comercializado), la cultura literaria en Cuba – el contexto del libro de Ajón – sigue siendo inusual, al estar, como está, subtendida por la centralidad del “libro” en la vida de muchos cubanos, como un espacio que vincula en un nivel individual a la elite (o “vanguardia”) cultural potencialmente cerrada sobre sí misma y rarificada, con los consumidores de cultura.

Más allá de esto, por supuesto, el contexto en el que operó la novela que protagoniza este estudio de caso parece indicar también que los cambios experimentados por la actividad de publicación en la isla a partir del año 2000 le han permitido a la cultura literaria cubana sobrevivir, si no florecer, y que la reorientación (hacia las provincias y las localidades) ha creado espacios para los escritores y permitido que continúe la producción de literatura para los lectores, aunque a un nivel mucho más reducido, pero reemplazando la cantidad por la variedad. Igualmente, ese contexto (y especialmente la prioridad concedida a la Feria) parece indicar que al redirigir la cultura literaria hacia el lector (y, por tanto, a los agentes que median en el proceso) puede haber cobrado nuevo vigor un sentido de las diversas funciones de la literatura. En otras palabras, mediante la reinscripción de la cultura literaria en un proyecto social y en una jerarquía de valor inclusiva, pero que sigue una línea siempre oscilante entre las

preocupaciones estéticas, políticas, sociales e ideológicas, puede que la cultura literaria cubana se encuentre ahora en su momento más complejo, inclusivo y diverso desde 1959. De hecho, sugiere que, en un momento de nuevas estrategias de priorización y racionalización económicas, la historia del libro de Ajón nos recuerde que la literatura en Cuba sigue siendo un objeto a la vez simbólico y material, que exige para su existencia pública la intervención de un conjunto de agentes a lo largo del espectro individual - colectivo.

Capítulo 8.

La Feria Internacional del Libro de La Habana¹²

La Feria anual brinda una gran cantidad de información para el análisis de la compleja naturaleza de la valorización de la literatura, los libros y la lectura que se despliega en Cuba. En sus ediciones posteriores al año 2000 ofrece numerosas confirmaciones de lo que ha planteado este estudio en lo relativo a propósito, escala, implicaciones e impacto. Porque a partir del año 2000 a la Feria se le imprimió un propósito y un ímpetu nuevos, para que se desarrollara como un evento que combina la naturaleza comercial y centrada en el editor de una feria del libro convencional con un festival literario centrado en los autores, a la vez que se concentraba más en el lector y el libro (como objeto a valorar), y se transformó en un fenómeno social que tiene el estatus de una fiesta nacional (se hace referencia a ella comúnmente como un “festival de la cultura”), con una diversidad de propósitos políticos, culturales y sociales.

Aunque la decisión de celebrar una Feria periódica se tomó a inicios de los ochenta, a La Habana no le resultaban desconocidas las ferias del libro y los festivales literarios; era lógico, dado el énfasis en la lectura y la literatura, incluso antes de 1959. En mayo de 1937 se celebró un evento de siete días junto al Castillo de la Punta (donde se juntan el Malecón y el Paseo de Martí, hoy el Prado), auspiciado por dos historiadores de la recién fundada Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana: el propio Historiador, Emilio Roig de Leuchsenring y José Luciano Franco. Organizado con las principales librerías de La Habana (todas las cuales instalaron puestos de venta), recibió también el apoyo de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, la comunidad judía, la revista *Carteles* y la Editorial Trópico. Aunque inaugurado por el alcalde y el conocido escritor Alfonso Hernández Catá, y clausurado por José María Chacón (entonces director de cultura), el evento fue ignorado por la prensa, con excepción de *El País*, que lamentó la falta de interés del público de La Habana, una ciudad que se ufanaba de su cultura (Perdomo, 1996: 73).

En 1959, Carpentier, en su condición de presidente de la Imprenta Nacional, revivió la idea y organizó el Festival del Libro y la Lectura con el lema “Diez por el precio de uno”, como parte de una estrategia para poner la lectura al alcance de los cubanos comunes y corrientes (*Boletín Cubarte*, 2009). En 1961, en apoyo explícito a la Campaña de Alfabetización, el gobierno ad hoc del municipio de Marianao organizó, por intermedio de su Instituto de Cultura, un Primer Festival del Libro Revolucionario en el Parque Almendares. Aunque fue un evento de proporciones reducidas (que casi seguramente se repitió en otros municipios) tuvo varias implicaciones, en particular, el reconocimiento explícito del necesario compromiso revolucionario con el libro (incluida la idea de que el libro mismo podía formar parte de una revolución), y la admisión implícita de la necesidad de que la Revolución fuera más allá de fomentar la alfabetización y estimulara la lectura activa de “calidad” (*Revolución*, 1961c: 3). En agosto de 1961 La Habana fue sede de una prolongada Feria-Exposición de Libros (originalmente planeada para coincidir con el pospuesto Congreso de Escritores y Artistas en el Palacio de Bellas Artes) cuyo propósito era permitir que se encontraran lectores y escritores. El evento vendió 5 000 libros a bajo precio (facilitados por librerías locales y coleccionistas privados, en un esfuerzo colectivo en pro de la Revolución) y se centró en los autores cubanos viejos y nuevos (*Revolución*, 1961d: 2). Por último, en julio de 1966 se celebró en el extremo de La Rampa, durante diez días, la Primera Gran Feria Nacional del Libro, que por su alcance y duración parece haber sido un prototipo temprano de lo que sería la Feria después del año 2000. Se vendieron más de 250 000 libros y se hicieron planes para llevarla a las provincias, aunque sin mucha claridad acerca de cuánto llevar o dónde ir (*Granma*, 1966: 6). Pero el prototipo no se repitió, y en los años subsiguientes solo se produjeron una serie de iniciativas puntuales.

Sin embargo, en 1982 surgió una Feria bienal, quizás para celebrar el nuevo prestigio de La Habana tras la declaración de la UNESCO de La Habana Vieja como Patrimonio de la Humanidad y la declaración realizada por el gobierno cubano de la misma como Monumento Nacional. La responsabilidad asignada por el gobierno para su restauración al historiador de la ciudad, Eusebio Leal Spengler, generó un debate público sobre la condición de la ciudad y un reclamo creciente a realizar un esfuerzo nacional para impedir un mayor deterioro (*Revolución y Cultura*, 1981).

El evento de 1982 se celebró en el Palacio de Bellas Artes y contó con algunos visitantes latinoamericanos. En 1984 se trasladó al Hotel Habana Libre y al recién inaugurado centro de exposiciones de La Rampa, el Pabellón Cuba; en esta ocasión estuvieron representados veinticinco países y se inició la tradición de conceder el Premio Nacional de Literatura durante el evento. En 1986, con cuarenta y cuatro países participantes y dedicada a la literatura para niños, volvió a trasladarse, ahora al vasto Palacio de las Convenciones, en el barrio de Cubanacán, ubicado en el extremo occidental de La Habana, y allí se celebró también la de 1988. A pesar de los problemas económicos, la Feria de 1990 (ahora en el gran pabellón de Pabexpo, también en Cubanacán) contó con treinta y ocho países representados. La Feria no se celebró en 1992, pero a la de 1994 asistió un número similar de países. A pesar de su escala más reducida (en comparación con las Ferias más recientes), los literatos recuerdan con afecto esos eventos que consideran más pequeños, menos masificados y más íntimos, y en los que se vendían libros cubanos a precios asequibles en una atmósfera de festival literario y no de feria comercial [\[DE\]](#).

Pero con los nuevos imperativos comerciales que trajo consigo el Período Especial, la Feria de 1996 tomó un nuevo rumbo. A pesar de su escala modesta (solo veintiséis países representados, 150 nuevos títulos y 60 000 visitantes en los seis días que duró) estuvo claramente centrada en el comercio, como afirmara el presidente del ICL, Omar González, quien, al hablar de su propósito cultural y su compromiso solidario, especificó las intenciones de convertir la Feria en un espacio dedicado a promover las relaciones comerciales entre pequeñas y medianas empresas de publicación cubanas y “los grandes productores y exhibidores de libros”, con lo que enfatizó su nuevo alcance internacional y sus nuevos objetivos comerciales (“Una feria diferente”, 1966: 73). De hecho, los ingresos provenientes de la Feria alcanzaron un estimado de \$370 000MN, con lo que se cubrieron sus costos. Este nuevo imperativo comercial también se puso en evidencia en los planes para iniciar una colaboración con las ferias de Frankfurt y Guadalajara y con la UNESCO, lo que resultaba indicativo de la importancia que se les concedía a las relaciones con la industria global del libro y el enfoque convencional de los organizadores de la Feria (“Una feria diferente”, 1996: 73).

En 1998 el evento tuvo dimensiones similares, pero adicionó una innovación importada de Guadalajara: el nombramiento de un país invitado de honor, en esa ocasión, México (Sánchez Espinosa, 2000: 9). La Feria del año 2000 pareció similar en la superficie, con treinta países representados y unos 300 000 libros vendidos¹³, y, como en sus predecesoras después de 1993, con muchos libros vendidos en dólares y no en pesos cubanos, lo que confirmó su objetivo comercial orientado al exterior y les dificultó a los cubanos participar de manera efectiva. Pero fue en ella que se introdujeron tres cambios que se hicieron permanentes: se reubicó en la imponente Fortaleza de La Cabaña, el gran fuerte que recorre la orilla este a la entrada de la bahía de La Habana; adoptó un nuevo lema inspirado en José Martí: “Leer es crecer”; y se decidió dedicar cada edición a un escritor cubano (esa primera vez a Cintio Vitier).

Más tarde ese mismo año se decidió crear una nueva Feria con propósitos, naturaleza y escala diferentes. A partir de ese momento sería un evento anual de diez días de duración, con un foco de atención nacional y no internacional, y con planes a largo plazo de repetir algunos aspectos del evento habanero en un número creciente de pueblos y ciudades de provincias, esto es, convertirla en un evento nacional por su alcance y su foco de atención [\[DGS\]](#).

El súbito cambio de escala y ambiciones de lo que hasta ese momento había sido una feria del libro convencional plantea de inmediato preguntas acerca de los motivos de esa transformación. Como siempre ocurre en Cuba, no existía una única explicación, sino una coincidencia de factores derivados fundamentalmente de la simultánea Batalla de Ideas o asociados con ella. Una razón subyacente era, como ya se ha visto, la creciente conciencia del daño que le habían producido a la lectura la crisis y las reformas de los noventa, que habían permitido la comercialización de la cultura en la isla y fuera de ella, beneficiando a algunos escritores (capaces de publicar y ganar dinero en el extranjero) pero dejando a otros detrás, dada la incapacidad relativa de la literatura para aprovechar las nuevas libertades, a diferencia de la música o las artes visuales. Como los escritores se veían cada vez más estimulados a escribir para un público extranjero (respondiendo a los gustos y las expectativas preconcebidas sobre la literatura cubana de ese mercado), se corría el riesgo de que se produjera una brecha entre ellos y un potencial

público lector cubano, incapaz de comprar su obra o responder a sus preocupaciones. Además, por supuesto, las escaseces de los noventa habían reducido la disponibilidad de papel (y, por tanto, de libros), de tiempo de lectura y de medios de transporte para trasladarse a comprar libros [DGS], todo lo cual generaba crecientes preocupaciones acerca de los efectos que ello tendría en la lectura.

De ahí que la idea de una Feria mayor, más centrada en lo nacional y en los lectores respondiera a esas preocupaciones: mientras programas paralelos para incentivar la lectura abordaban la preocupación más general sobre los hábitos de lectura, se entendía que atraer a un número mayor de lectores y llevar la Feria a otros lugares del país podría contribuir mucho a salvar la brecha que hubiera podido crearse [DGS] [MR]. Añádase que, si el evento se centraba en la producción y la disponibilidad de literatura para niños, podía también comenzar a resolver el problema del alejamiento de la lectura experimentado por los jóvenes [MR], y centrarse en las provincias formaba parte de la deuda de la Batalla con los primeros años de la Revolución, cuando se había priorizado el campo en rechazo a la tradicional priorización tercermundista de la capital y las tendencias centrípetas hacia ella.

Sin duda, aunque algunos escritores siguieron recordando con nostalgia la “vieja” Feria, la nueva sede por sí sola decía mucho sobre la renovada importancia de los libros y la lectura: no solo era imponente —del tamaño de una aldea pequeña y bautizada por Fidel Castro como “la fortaleza de los libros” [FLJ]— sino que también resultaba mucho más accesible que las sedes previas al oeste de la capital, e incluso las edificaciones ligeramente ruinosas y destartadas de La Cabaña constituían una declaración acerca del característico *ethos ad hoc* de la Revolución [HC].

En esa nueva sede se desarrolló la Feria, aunque la edición del año 2000 ya había indicado el nuevo rumbo: dieciocho ciudades y pueblos recibieron la visita de algún elemento de la Feria de La Habana, y se exhibió la obra de 612 escritores cubanos, lo que confirmó tanto el imperativo de provincialización como el nuevo foco de atención en los autores y los lectores cubanos (Sánchez Espinosa, 2000: 9). Pero lo significativo de ese evento no fue su escala, sino sus ambiciones: una infraestructura de distribución de libros debilitada por una década de Período Especial asumió

la tarea de distribuir en un mes más libros que los distribuidos en todo el período 1992-2000 (Sánchez Espinosa, 2000: 10).

A partir del año 2001 comenzó la expansión sistemática, aunque la Feria de La Habana solo recibió a 200 000 visitantes y vendió 400 000 libros. En 2002 se aceleró la provincialización, con visitas a diecisiete lugares (en un lapso de treinta y cuatro días), pero con menos editoriales (veintisiete), lo que era un reflejo de la atención prioritaria a Cuba y no a la dimensión internacional (aunque Francia fue el país invitado de honor). Hay una versión de que Fidel Castro influyó en la determinación de las sedes provinciales cuando decidió inesperadamente incluir a Sagua la Grande, lo que produjo una frenética carrera para reunir materiales y escritores suficientes para el lugar [\[FLJ\]](#).

Una indicación del cambio de escala fue que, en el año 2002, ya 2 222 440 personas visitaron las diferentes sedes de la Feria y los libros vendidos alcanzaron la cifra de 2 419 731; obviamente, se alcanzaba un nivel completamente nuevo de funcionamiento (y concepción). En 2003 se siguió el mismo esquema, con 3 569 356 visitas y 2 911 996 libros vendidos, al tiempo que se incluyeron más ciudades y pueblos. A partir de entonces el esquema siguió multiplicándose gradualmente en escala y alcance: en 2004 se visitaron 34 lugares fuera de La Habana, se recibió a 3 761 001 visitantes y se vendieron 3 154 706 libros; en 2005, de nuevo en 34 sedes, la asistencia aumentó a 4 054 703 visitantes y las ventas también crecieron ligeramente a 4 800 000 libros. Las cifras de los años siguientes confirmaron este gradiente; en 2006 (de nuevo en 34 sedes), hubo 5 637 456 participantes, pero los libros vendidos cayeron a 3 104 393; en 2007, en 39 locaciones, la asistencia fue de 5 288 000 de visitantes y las ventas de 5 193 677 libros, con la presencia de solo ochenta y dos editoriales (la mayoría cubanas) (ICL, 2009).

Mientras tanto, se desarrollaba otra pauta: después de haber organizado desde hacía tiempo el transporte masivo de los habaneros hasta La Cabaña, la Feria comenzó a ir a los habaneros, al extender sus actividades a otras sedes de la capital, incluida la Feria Agropecuaria al sur de la ciudad y el Pabellón Cuba en La Rampa, y poner libros a disposición del público en distintas librerías de los municipios de La Habana para quienes no podían

trasladarse hasta las sedes. En 2011 ello se hizo aún más evidente, con el empleo de los centros culturales de El Vedado para albergar lanzamientos de libros y debates relacionados con la Feria.

Pero 2008 había sido testigo del inicio de una notable reducción de la escala, en respuesta a los efectos económicos de tres devastadores huracanes que azotaron la isla en ese año y el inicio de la crisis financiera mundial. Por tanto, las cifras disminuyeron ligeramente: los visitantes fueron 4 234 298, y los libros vendidos, 4 389 643, aunque todavía se visitaron 35 pueblos y ciudades de toda Cuba. En realidad, de inicio la reducción solo afectó a La Habana (en términos del número de puestos de venta y libros), dado que se hizo un esfuerzo, después del paso del huracán Ike, para prestarles atención a las provincias, como si, cuando se disponía de poco más para paliar los efectos del desastre, se apelara a una confianza tradicional en el valor simbólico de un festival literario. De ahí que, aunque el recorrido de la Feria por las provincias solo se prolongó durante dieciséis días, a continuación, se organizaran miniferias durante dos meses en los restantes 142 municipios cubanos, con un énfasis especial en los más afectados por los huracanes y las zonas del Plan Turquino y el Festival del Libro en la Montaña.

La disminución de 2009 fue similar: la caravana solo visitó 17 lugares, lo que significó que se redujeron significativamente las cifras de asistencia (2 012 264) y los libros vendidos (2 594 178). La Feria de 2010 todavía llegó a todas las capitales de provincia y a otros dos pueblos, y se planteó el objetivo de vender cinco millones de libros, incluidas 250 nuevas ofertas, e hizo un énfasis especial en la nueva edición de las *Obras completas* de Martí, de las que se había impreso la inusual cantidad de 15 000 ejemplares; pero las cifras finales fueron de 2 383 245 libros vendidos a 2 481 634 visitantes. Vale la pena señalar que las cifras correspondientes a La Habana (946 852 libros vendidos en La Cabaña, las librerías de la ciudad y otras sedes) se explican en parte por una nueva (y popular) decisión: ubicar los nuevos libros en las librerías de La Habana una semana antes del comienzo de la Feria, lo que significa que 250-300 títulos ya habían aparecido antes del evento principal, y las ventas totales previas al mismo (150 000) equivalían a la cifra correspondiente al año 2000 [\[FLJ\]](#). La edición de 2011 siguió el mismo esquema de provincialización limitada, que de nuevo se

explicó como reflejo de la aguda crisis económica, pero que sugiere la posibilidad de que se haya tomado la decisión, aunque sea solo de facto, de reducir ese aspecto clave del evento de manera más permanente.

Por tanto, dado el propósito realizado y ampliado de la Feria, ¿qué ocurre en cada una de sus ediciones? ¿Cómo funciona y qué les parece a los participantes?¹⁴ En los aspectos organizativos, la Feria está bajo los auspicios de la rama comercial del ICL, la Cámara del Libro, que se centra en la proyección externa de la industria de publicaciones cubana y es responsable de la Feria de cada año, para lo cual se comunica con editoriales extranjeras y prepara las diferentes sedes [JLM]. No obstante, a pesar de ese interés comercial y de la atención que le presta la Cámara a “la economía del libro”, se cuida de no dejarse controlar por esta categoría de valor, dada la función esencialmente social y política de la Feria (y del libro).

La Feria, por supuesto, se compone de dos elementos: el evento habanero de (actualmente) diez días de duración en la fortaleza de La Cabaña y las diferentes versiones provinciales que se prolongan entre dos y tres semanas. Aunque algunos especulaban que las miniferias de 2008 se convertirían con el tiempo en un rasgo más permanente del evento, la evidencia de los años subsiguientes apunta a que fueron un experimento puntual, un elemento temporal de las operaciones locales de recuperación.

El evento de La Habana es el más impresionante por sus dimensiones, su alcance y su duración. Si bien su ubicación (al otro lado de la bahía para la mayoría de los habaneros) normalmente sería problemático para los participantes, debido a los largos trayectos en ómnibus, ello se ha obviado desde el principio con una flota diaria de ómnibus provenientes de los distintos municipios. Además, para quienes no pueden o no quieren trasladarse hasta La Cabaña (aunque muchos centros de trabajo y escuelas organizan al menos una visita durante cada Feria para sus trabajadores y estudiantes), diecisiete librerías habaneras (una en cada municipio y otras en el centro de la ciudad) albergan ahora versiones más reducidas del evento, y en el Pabellón Cuba se organiza una versión intermedia durante todo el período de la Feria, que incluye venta de libros de uso (en pesos

cubanos), puestos de venta con una alta prioridad para los libros para niños y presentaciones musicales o danzarias.

El evento de La Cabaña es el punto focal de los esfuerzos, la organización y la inversión, de una escala y una eficiencia usualmente solo evidentes cuando las autoridades hacen una movilización para el trabajo voluntario en una campaña puntual. Aunque es posible que la Feria haya nacido de las movilizaciones por Elián González y hasta 2009 se la asociaba con la UJC (un bastión de la Batalla), no parece depender demasiado del trabajo voluntario y la movilización; por el contrario, la eficiencia inusual de la Feria (en el aseguramiento del suficiente transporte masivo, comidas rápidas y otros elementos de infraestructura para un evento de esa magnitud durante un período de diez días) parece ser resultado de una mezcla de experiencia, planificación meticulosa y altos niveles de compromiso de los trabajadores y dirigentes del ICL. La apertura (un jueves o un viernes) suele tener lugar en La Habana Vieja – por lo general en la Plaza de Armas del centro histórico de la ciudad (junto a la que fuera la sede del ICL hasta 2011) o en la propia Plaza de Armas de La Cabaña – y a la misma suelen asistir el presidente, el ministro de cultura, luminarias del ICL y un representante del país invitado de honor del año (en 2006 fue Hugo Chávez, de Venezuela, pero cuando Rusia (2010) y los países del Alba (2011) fueron los homenajeados, los emisarios fueron de menor nivel).

Lo que sigue (a partir del viernes o el sábado) es el evento público, ómnibus que trasladan a miles de personas durante el primer fin de semana; en las primeras ediciones de la “nueva” Feria, solo asistían 70 000-80 000 visitantes durante el fin de semana, hasta que los organizadores decidieron poner transporte a disposición del público [\[FLJ\]](#). Por lo general, los ómnibus empiezan a llevar visitantes una hora antes de que se abran las puertas (a las 10 am) lo que genera largas colas de más de una hora; de ahí que algunas personas esperen hora y media antes de traspasar los muros del castillo. Desde 2010 los organizadores reconocieron ese hecho e instalaron ventas de comida rápida fuera de las murallas, que atienden a los visitantes durante la espera. La primera mañana asisten unas 5 000 personas. Lógicamente, los fines de semana son los días de mayor asistencia, mientras que entre semanas se ven más visitas organizadas por centros de trabajo y escuelas. Durante algún tiempo la entrada fue de solo dos pesos cubanos por persona

(los niños no pagan), pero se aumentó a tres pesos en 2010, aunque los no cubanos deben pagar alrededor de cuatro CUC, más de treinta veces lo que pagan los cubanos.

Lo que encuentran los visitantes son tres eventos separados, pero estrechamente relacionados. Primero, una feria del libro normal, con puestos de editoriales distribuidos en las edificaciones mayores; en la actualidad casi todas son cubanas, más algunos representantes de editoriales extranjeras con simpatías políticas por la isla. Como todos los libros se venden en pesos cubanos, esta constituye una oportunidad ideal para que los visitantes los recorran revisando las ofertas (algo frenéticamente, sobre todo los fines de semana) y adquieran gran cantidad de libros, sobre todo para sus hijos.

En segundo lugar, se realiza un festival literario paralelo, centrado fundamentalmente en los escritores cubanos, que suelen encontrarse presentes y disponibles para encuentros y entrevistas durante el programa diario de ocho horas. Este festival consiste en lanzamientos de libros (con los usuales discursos y la oportunidad de adquirir ejemplares firmados por el autor), discusiones y mesas redondas, entregas de premios (por lo general la Feria organiza un evento al que asiste un público numeroso para entregar los premios nacionales de distintos géneros literarios, ciencias sociales, crítica y edición), y lecturas de poesía. Estas últimas tienen lugar en ocasiones en el Patio de la Poesía, un lugar ubicado entre una de las puertas de entrada y los edificios principales, a plena vista del público y con un fácil acceso. Es esencialmente este segundo “evento” el que sirve de marco a las celebraciones en honor del escritor a quien se dedica cada Feria; estos han sido, cada vez con más frecuencia, autores que fueron marginados en el período 1971-85, de modo que su selección parece estarse convirtiendo en una disculpa formal por el trato que se les dispensara en el pasado y añadir otro propósito interesante a la Feria.

El tercer “evento” está constituido por la distracción que brinda la atmósfera imperante de parque de diversiones, animada por presentaciones musicales, puntos de pintura facial, caricaturas u otros similares, y el picnic masivo que se materializa inevitablemente a la hora del almuerzo. Hasta el año 2010 este estuvo acompañado por puntos de venta de comida y bebida

dentro de La Cabaña, que desaparecieron posteriormente y fueron sustituidos por puntos más extramurales adyacentes a las colas de la entrada y un aumento de las ofertas en el foso que separa los muros exterior e interior, quizás atendiendo a las quejas de los escritores de que la dimensión de “parque de diversiones” desmerece de la naturaleza cultural del evento. A pesar de estas atracciones (o quizás por ellas) es claro que lo que convoca a los millares de asistentes es la atmósfera de festival por la que se aguarda todos los años y a la que se suma un gran número de personas sin una evidente presión de sus pares. Por tanto, cada año miles de visitantes están listos para hacer largas colas durante varias horas con el fin de acceder a ciertas librerías; estas suelen ser las que venden ediciones baratas o regalan libros, como un presente del país invitado de honor, pero también, y más, las que venden libros para niños, porque se tiende a estar de acuerdo en que una de las motivaciones principales para ir a la Feria es la inusual oportunidad de comprar libros para niños, que no resultan tan asequibles en otros momentos y lugares [\[MSM\]](#).

Esa paciencia plantea muchas preguntas acerca de los motivos o la tolerancia de los asistentes. Aunque hacer cola durante varias horas es una experiencia que le resulta familiar a la mayoría de los cubanos, ya que ha formado una parte básica de su vida cotidiana, lo interesante es por qué están dispuestos a hacerla para adquirir libros, lo que apunta al centro de la cuestión del valor que ha puesto de relieve este libro. Porque parecería que cada año y en cada una de las locaciones provinciales, los cubanos hacen colas con una mezcla de arraigada paciencia y evidente ansiedad, para tener la muy valorada oportunidad de adquirir libros, sean textos específicos que buscan (debido a su autor o a los anuncios aparecidos en los medios, o porque están activamente interesados en la literatura en general), o solo libros per se. Porque la Feria parece ser una prueba incontrovertible del valor que los cubanos le conceden consensualmente al “libro” (preferiblemente a muchos libros), cuya posesión (y quizás posterior exhibición) se valora más allá del placer, el beneficio o el conocimiento que de él se derive. Parecería, de hecho, que este acercamiento algo posesivo a los libros tiene menos que ver con la adquisición de propiedades materiales o mercancías para ser posteriormente vendidas (aunque el Período Especial fue testigo de un aumento de la reventa de libros nuevos recientemente adquiridos) que con la demostración de un signo visible de cultura. Podría

incluso irse un poco más allá, porque parece posible que esa posesión, e incluso esa participación en un festival literario masivo, se vincula de cierta forma con la necesidad periódica del visitante de expresar una pertenencia visible a la comunidad nacional más amplia. Por tanto, es muy probable que la Feria sea, a nivel subconsciente, un equivalente cultural de la regular “disposición” que supone la participación masiva en eventos más abiertamente politizados, como las concentraciones anuales por el Primero de Mayo y el 26 de Julio, o las demostraciones nacionales para protestar por acciones específicas de los Estados Unidos. De hecho, como la asistencia a estos últimos eventos supone inevitablemente cierta presión de los pares y un estímulo institucional (aunque no los suficientes para explicar toda o incluso la mayor parte de la escala de la participación popular, sobre todo porque un gran número de cubanos evidentemente se mantiene alejado de ellas con total impunidad), la asistencia a la Feria, y la paciencia de que hacen gala sus participantes parecería indicar que se trata de una demostración de pertenencia más significativa y voluntaria. Dado que entre los asistentes hay grupos o parejas de jóvenes que no necesariamente compran libros, sino que simplemente participan en lo que consideran un evento social regular y quizás ritual, este propósito bien podría ser más significativo de lo que parece.

Por tanto, al menos en La Habana, tenemos cierta idea de la motivación de los lectores para su repetida participación, confirmada en conversaciones informales. A algunos, por supuesto, y sin duda a la mayoría de los escritores, es el “festival literario” de la Feria lo que más los atrae y le da sentido al evento. Si bien hay un programa diario de eventos, estos suelen ser más prominentes entre semana, cuando hay menos asistencia de público, lo que desplaza el foco de atención del lector al escritor. Mientras que los eventos de mayor perfil (entrega de premios o charlas de escritores reconocidos) tienen lugar cuando hay más público, los actos menos “rituales” y las discusiones más genuinamente intelectuales tienen lugar entre semana. Y aunque esos eventos de la Feria no se diferencian mucho de las discusiones o lanzamientos normales que se celebran en cualquier centro cultural habanero (en realidad, muchos lanzamientos de la Feria no hacen sino reiterar lanzamientos previos del mismo libro), es obvio que participar públicamente en esos encuentros promovidos por la Feria tiene cierto prestigio asociado. Además, ello se extiende también a los escritores

no literarios, como los críticos, los científicos sociales, los periodistas y los historiadores, porque si el foco de interés de la Feria en el libro se da en buena medida a través del foco de interés más profundo en el lector, el foco de interés en la escritura se ubica en el acto de escribir (cualquier texto) tanto como en el producto escrito final y el escritor.

Pero dicho eso, la mayoría de los escritores, mientras tal vez se refieren ocasionalmente sin demasiada convicción a la importancia de la Feria (e incluso consideran que su participación en ella es una pesada tarea) acogen con agrado el evento anual por una diversidad de razones. Muchos lo ven como una oportunidad singular de conocer a dos clases de personas: escritores no cubanos que van a la isla especialmente para asistir al evento (y a quienes la mayoría de los cubanos no tienen un acceso fácil o económicamente factible [\[MR\]](#)) y el público lector, más allá de los aficionados que frecuentan los lanzamientos de libros y los eventos literarios. De hecho, algunos plantean que les brinda la única oportunidad de sostener esos encuentros, que les proporcionan una necesaria retroalimentación y tal vez salvan la brecha potencial entre escritor y lector [\[SH\]](#) [\[GFL\]](#) [\[HC\]](#). Lo cierto es que todos los entrevistados a partir de 2006 tendían a resaltar el valor de esa retroalimentación, y acogían con agrado la interacción entre escritores y lectores. Por tanto, en este contexto, lo que parece ser importante es el reconocimiento general de que la cantidad de público que asiste y la atmósfera carnavalesca configuran un espacio singular para esa interacción, sin la cual los escritores podrían sentirse marginales y los lectores aislados de la comunidad literaria, más allá de la lectura en la privacidad de sus hogares. En otras palabras, todos parecen valorar el evento como una reunión social colectiva en la que dos tipos de individuos (escritor y lector) logran encontrar un terreno común, un lenguaje común y un propósito común: el libro. Parecen existir pocas dudas de que, incluso si se sienten obligados a participar, los escritores cubanos valoran el evento fundamentalmente porque les proporciona algo que, de otra manera, les faltaría, al menos en términos de escala y prestigio. Lo mismo parece aplicarse a la oportunidad que brinda el escenario de la caravana: conocer a escritores de provincias que de otra forma les seguirían siendo desconocidos e intercambiar opiniones con ellos, y “actuar” en “el interior”, en medio de un público que quizás nunca haya visto a los escritores cuya obra ha leído.

Por supuesto, ideología aparte, uno de los objetivos de la Feria (y de todos los eventos del libro subsiguientes) es vender la mayor cantidad posible de libros, entre otras cosas para cubrir los costos del ICL. Muchos se han quejado de que, a fin de garantizarlo, se ha pospuesto la publicación de ciertos libros e incluso algunas librerías de La Habana han cerrado sus puertas una semana antes [\[MDO\]](#). En 2011 esta queja potencial se vio solucionada por la decisión de vender libros que se lanzarían en la Feria en librerías normales durante varias semanas antes del evento. Pero este imperativo se debe en parte a que el énfasis político en la Feria conduce a una sobreproducción y después a la necesidad de vender lo más posible para llegar a la misma cifra en las ventas; lo cierto es que, por más exitosas que sean las ventas de la Feria, por lo general solo se logra vender alrededor de la mitad de los aproximadamente ocho millones de libros que se producen para el evento [\[FLJ\]](#). En el año 2011 esto ya había cambiado. Es por eso que a la Feria de cada año le sigue una sucesión de eventos más pequeños de venta de libros, el más notable de los cuales es la Noche de los Libros (que se celebra en La Habana en septiembre e incluye diversiones y puntos de venta de comida como los de la Feria) y eventos similares en varias ciudades de provincias, en los que se venden libros a precios rebajados. Una empresa similar fue la celebración en 2009 del quincuagésimo aniversario del Festival del Libro y la Lectura organizado por Carpentier en 1959: ocupó los mismos lugares que el evento original en Centro Habana, Marianao y La Habana Vieja, y vendió más de un millar de títulos y 50 000 ejemplares (*Boletín Cubarte*, 2009).

Lo que también está claro es que el evento de La Habana constituye una oportunidad para que las autoridades culturales pongan de relieve otras formas culturales y lancen otras iniciativas, porque la atención del público y de los medios está muy enfocada en la cultura y los libros. Por ejemplo, el evento de cada año se acompaña de un programa diario de conciertos y exhibiciones de arte y de filmes en la ciudad. Si bien muchos de estos programas supuestamente paralelos simplemente aprovechan la Feria para darle realce a eventos que sin ella serían de rutina, el énfasis cultural durante la Feria constituye una oportunidad para que el ICAIC, las salas de concierto y las galerías incrementen su programación. Igualmente, la Feria de 2010 estuvo seguida de inmediato por una conferencia de alto perfil sobre el pensamiento anticolonial y el acceso al libro en la sede de la AHS

(el Pabellón Cuba), que formó parte de la campaña antiglobalizadora latinoamericana de la que Cuba fue una participante entusiasta. Un resultado interesante de todo ello se produjo en 2008, cuando se le concedió un reconocimiento internacional a la Feria con la nominación de la Habana como Capital Mundial del Libro en 2011, un título creado en 1996 por la UNESCO como parte de sus iniciativas anuales por el Día Internacional del Libro.

No obstante, incluso estadísticamente, son las repeticiones provinciales de la Feria las que constituyen el éxito más rotundo. ¿Cómo son, cómo se comparan con el evento habanero? Primero, como es de esperar, son mucho más pequeñas; incluso la de Santiago (aun cuando es grande en comparación con las de otras ciudades) es solo una fracción del evento madre, aunque llena el Palacio de las Convenciones y el parque adyacente junto a la Plaza de la Revolución. También son más breves: las más largas duran tres días, y en algunos lugares, uno o dos. Pero la caravana de dignatarios y escritores se ocupa de que en la mayoría de las locaciones importantes haya una representación significativa del evento de La Habana en términos de prestigio, fama o importancia política. En 2010, por ejemplo, el ministro Abel Prieto, Miguel Barnet (presidente de la UNEAC), la destacada poetisa Nancy Morejón y dos de los invitados de honor extranjeros formaron parte de la delegación enviada a Pinar del Río, lo que indicaba claramente el alto nivel de reconocimiento oficial a ese subevento en particular. Además, al evento pinareño se llevaron 200 000 ejemplares de 450 títulos nuevos, lo que lo hacía, con mucho, algo más que un espectáculo colateral a pequeña escala. En Cienfuegos, las celebraciones incluyeron a dos de los escritores a quienes se dedicaba la Feria ese año y a algunos otros autores habaneros, mientras que en el evento de Matanzas (celebrado, como es de justicia, en la Plaza de la Vigía, junto a Ediciones Vigía) habló el ganador del Premio Nacional de Traducción. No obstante, ese evento de menores dimensiones (en comparación con los más prestigiosos de Santiago y Pinar) le produjo a Matanzas el sentimiento de ser una sede de segunda importancia junto a Sancti Spiritus, donde estuvieron presentes sobre todo escritores locales, aunque, aun así, se vendieron 300 títulos en diez puntos de venta de la ciudad.

Añádase que al menos hasta la reducción posterior al año 2009, el proceso de provincialización ha cambiado espectacularmente, o al menos confirmado, la concepción y el propósito de la “nueva” Feria, sobre todo al desplazar el rol de actor del centro (escritores, editores y críticos nacionales y prestigiosos) a las localidades, lo que reafirma el cambio de énfasis de la Revolución en los noventa. Por tanto, le corresponde al CPLL de cada localidad donde se realiza la Feria consensuar con los escritores, las librerías y los organismos de gobierno (OPP y Partido) locales los detalles de mantenimiento, abastecimiento, ventas y presupuesto: dichas cuestiones no se determinan ni imponen centralmente (como podría haber sucedido en los setenta) [\[FLJ\]](#). Por supuesto, este proceso también ha cambiado significativamente las perspectivas de muchos de esos actores “centrales”: algunos escritores comentaron que se han sentido encantados al ver ejemplares de sus libros en lugares pequeños y relativamente aislados [\[MR\]](#), mientras que ciertos editores observaron que la experiencia de esa difusión ha elevado su perfil nacional como grupo [\[DGS\]](#). El efecto en las localidades solo puede imaginarse, porque aún no se ha realizado una investigación cualitativa a fondo de este aspecto central.

En medio de toda esta visión positiva de lo que constituye incuestionablemente un fenómeno notable, algunos escritores cubanos se sienten obviamente menos entusiastas por la escala, la importancia central y el “inapropiada” aparatosidad del evento, y experimentan nostalgia por el antiguo evento de La Habana Vieja, en el que los libros ocupaban el lugar central [\[JLM1\]](#). Si bien los organizadores y las autoridades exaltan las virtudes de la masificación, algunos la consideran menos positiva y creen que el evento es demasiado grande y deja poco tiempo para relajarse. Otra queja (relacionada con la supuesta escasez de libros en el período de preparación de cada Feria) es que esta se convierte en el punto focal de toda la actividad literaria, lo que margina otros eventos que tienen lugar a lo largo del año. En realidad, los directivos del ICL están conscientes de este peligro y hablan de la necesidad de encontrar un equilibrio adecuado.

Pero ¿cómo encaja todo esto con el argumento central de este estudio? Primero, lo que ha quedado claro es que la Feria no se centra solamente en la necesidad de que todo el mundo lea más (la motivación original que ayudó al nacimiento de la “nueva” Feria) sino también en el valor intrínseco

del libro y del acto y el proceso de leer. Un aspecto de importancia resultante de esta evaluación es el referido al incremento del precio de los libros a partir de 1991, comparado con su reducido y universalmente aclamado precio en los sesenta; porque la queja común de que el precio de los libros resulta inaccesible para la mayoría de los cubanos se oye en la voz de lectores y escritores, estos últimos temerosos de su efecto en la pérdida de los hábitos de lectura, dado que un lector puede tener que escoger entre “una libra de carne de puerco o un libro”, y que los libros de Morejón se venden en la terminal de ómnibus a cincuenta pesos cubanos el ejemplar [HC]. De ahí que es obvio que el énfasis de la Feria en los niños no solo es muy bien recibido e incluso considerado esencial, sino que también promete crear hábitos de lectura a largo plazo que puedan revivir los días “heroicos” de inicios de la Revolución [MHM].

Lo que esto significa, por tanto, es que la Feria es especialmente valorada y considerada necesaria para que los lectores ávidos puedan ponerse al día y para alcanzar el objetivo de crear un público lector activo, dado que constituye un momento cuando las personas entran en contacto con tantos libros a la vez que la experiencia colectiva y el ambiente despiertan su curiosidad e interés. La realidad es que lo colectivo de la experiencia resulta obviamente fundamental para su impacto; aunque sería más fácil distribuir los libros a las librerías locales, con lo que se evitaría la congestión, las molestias y el costo de transportar a un gran número de personas a La Cabaña, el acto y el proceso de reunir a miles de visitantes en el curso de varios días puede ser anticomercial [FLJ], pero es esencialmente un momento de valorización colectiva del libro. “Más que una feria de carácter cultural, es una feria de carácter popular y una suerte de fiesta” [VLL], y más allá de eso, por supuesto, un festival nacional, dado que es el mayor evento cultural cubano [EHL], una “gran fiesta” [JLM1].

Esa es la opinión de los escritores, pero ¿qué papel desempeña la Feria, y quizás implícitamente el libro, en las vidas de los habaneros comunes y corrientes? Esta es una pregunta especialmente pertinente, porque cada tarde, una multitud de personas sale de los ómnibus y sube lentamente la colina hasta las puertas del castillo, o se agolpa en sus puentes para entrar en el recinto ferial. Como esa multitud invariablemente incluye parejas y grupos de cubanos jóvenes, que no son evidentemente obligados a asistir –

a diferencia de los grupos diarios de escolares – uno se pregunta: ¿qué los trae aquí? Y es una pregunta todavía más pertinente porque más tarde se ve a algunos de esos jóvenes cubanos salir de la Feria sin haber comprado libros. Si bien es posible maravillarse del gran número que se marcha después de haberlos comprado, esos otros cubanos que evidentemente no han comprado nada, excepto quizás algo de comer o beber durante el día, también despiertan la curiosidad del observador. Como es posible especular que en Gran Bretaña y en los Estados Unidos resultaría muy improbable que esos adolescentes o jóvenes adultos asistieran en grupos o en parejas a una feria del libro o un festival literario, a menos que hubiera en ellos otra cosa que les resultara atractiva, ¿qué lleva a esos jóvenes cubanos, tan obviamente atraídos por las modas de la globalización, a un evento en el que el libro es central, pero donde terminan no comprando libros?

En ausencia de una encuesta científica aplicada a esos participantes, pueden plantearse algunas conclusiones tentativas. La más obvia es, quizás, que, para esas personas, los libros no son un “problema”, como lo podrían ser para algunos jóvenes norteamericanos o británicos. Porque aunque expertos de ambos países, y también de Cuba a partir de mediados de los noventa, han expresado durante largo tiempo su preocupación por la disminución de los hábitos de lectura y la creciente falta de interés de los jóvenes en la lectura, para no hablar de la lectura de obras literarias, los jóvenes británicos que no suelen leer por placer no se acercarían a un evento que tuviera en su centro el libro; no tendría ningún interés para ellos, e incluso podría despertarles cierta renuencia (de origen clasista quizás) a que se les asociara con la literatura y la lectura. Pero en Cuba, las evidencias apuntan a que eso sucede menos, e incluso a que el libro se ha convertido en una parte tan integral de la vida cotidiana de los cubanos – dejando a un lado la cuestión de sus valores – que muchos jóvenes no lo consideran un problema como sus coetáneos de otros países. Podría establecerse un paralelo con los jóvenes británicos que deciden ir al centro de la ciudad los sábados y “pasar el rato” en un centro comercial, sin que necesariamente compren nada, sino considerándolo un lugar donde reunirse, “ser ellos mismos” y establecer relaciones sociales.

Si eso es cierto, entonces las quejas de algunos escritores cubanos de que la Feria se ha masificado y “comercializado” tanto (con puntos de venta de

comida y distracciones) que ya no es una feria del libro como antes pueden ser ciertas. Pero ¿eso es en sí mismo un problema? ¿Acaso la decisión de masificar (y a continuación de brindar los suministros y otras atracciones para atraer al público y sostener el interés y la participación) no le están proporcionando a la comunidad de los escritores un espacio a gran escala, pero esencialmente restringido, para “ser ellos mismos”? ¿No está creando un espacio aún mayor para permitirles a los lectores, e incluso a los no lectores, “ser ellos mismos” junto a los espacios de los escritores y asociado con ellos? Si el libro parece ocupar un lugar ordinario y natural en la vida cotidiana de los cubanos – tanto que algunos consideran que ir a la Feria a ver y adquirir libros es algo que se hace cada año, mientras que otros piensan que basta simplemente con ir a la Feria –, ¿ello no significa que el libro ocupa en realidad un lugar inusual, no necesariamente compartido por otros países y culturas?

Si eso es cierto, entonces es la dimensión extrahabanera, el proceso nacional de “provincialización”, lo que le otorga a la Feria otro lugar especial en el sistema político y cultural cubano. En un nivel, la capacidad de la Feria para llegar a los lugares más apartados del país tiene todo tipo de impactos: integrar el poblado más remoto con la capital de forma similar a la que logró el proceso de integración de 1961; acercar los escritores al pueblo de maneras reales y palpables [\[AGN\]](#); crear nuevos lectores activos en el “interior” [\[RGZ\]](#).

Además, incluso sin esta dimensión nacional, el evento de La Habana por sí solo es testigo del inusual encuentro de dos comunidades culturales: el cuerpo colectivo de los lectores (colectivizados en el evento como ritual y celebración) y el colectivo más reducido de la comunidad de quienes escriben, para las que – y desde las que – emana una gran legitimidad mutua. Porque el valor tradicional y arraigado que se le concede al libro (y a su posesión y apreciación) les da a los lectores cierta satisfacción y una oportunidad de mostrar su pertenencia a una comunidad de lectores (y según Martí, por ende, culta) y, de nuevo haciéndose eco de un Martí que conocen de memoria, una comunidad consciente de que eso se asocia, de alguna manera, con la “libertad”. De ahí que por más que la Feria de La Habana les pueda parecer a muchos participantes poco más que un “parque de diversiones” masivo, asociado accidentalmente con los libros, la realidad

es que el libro es un elemento fundamental de su naturaleza y no un accidente. Dicho de manera sencilla, la mayoría de los participantes se va del evento con algunos libros, y quienes sienten aversión por los libros simplemente no asisten. Igualmente, a los escritores que participan y que se encuentran con el público (al menos por un rato y en pequeños grupos o en las firmas de libros), la Feria los ayuda a legitimar su lugar y su papel en esa misma comunidad de lectores, sea como “estrellas”, sea simplemente como productores en busca de retroalimentación.

Lo que esto significa es que todo el evento de la Feria de La Habana tiene éxito en diferentes niveles de identificación colectiva. En el nivel más básico, la naturaleza de la transportación diaria significa que los vecinos de un barrio tienden a asistir juntos y a regresar juntos a sus hogares y, por tanto, comparten una experiencia a la vez local y capitalina. Igualmente, el evento se ha convertido, como ya se ha planteado, en una celebración de la identidad emergente y revalorizada de la capital, de modo que la participación en él distingue a los participantes como habaneros que comparten una celebración cultural colectiva (Kapcia y Kumaraswami, 2010). Más allá de eso, por supuesto, la Feria es ahora, decididamente, un proceso nacional de eventos relacionados y no un evento único, y sus manifestaciones locales en las provincias tienen la capacidad de operar al menos en los mismos niveles; el barrio, el pueblo, la región, etc.

Eso nos devuelve a los asuntos abordados en los primeros tiempos de la Revolución, cuando tanto el “polo de *Lunes*” como el “polo radical”, cada uno a su manera, concebían la revolución cultural como una elevación de los niveles culturales y las aspiraciones del “pueblo”. El primero la veía en términos de proporcionarles a los cubanos la capacidad y la oportunidad para tener acceso a lo mejor de la literatura mundial (una ambición que después se asumiría con la piratería), mientras que el segundo, aunque a menudo compartía esa ambición – lo que hacía de esa campaña un fenómeno consensual en un ambiente que en los demás sentidos era de pugna – puede haber tendido a ver el asunto como hacer más satisfactoria y plena la vida de las personas y convertirlas en ciudadanos entusiastas de la nueva sociedad, todo ello asociado, por supuesto, con el empeño de “democratizar la cultural”. No obstante, una de las cosas que la “nueva” Feria puede estar demostrando es que, en Cuba, la “revolución cultural” no

ha tenido que ver con ninguno de esos dos propósitos solamente, sino con mucho más. Porque es obvio que al combinar la atmósfera y el propósito de una feria del libro y de un festival literario con los de un “parque de diversiones” o un festival de la ciudad, todo ello en un contexto en el que el libro ha sido largamente valorado como portador de algo especial y en el que la posesión y la relación con los libros se ve como algo normal y esperado, es posible que la Feria les esté brindando al conjunto de los cubanos toda una serie de diferentes espacios para diferentes grupos, generaciones, gustos e incluso clases. En este sentido, la Feria no es solo inusual – podría decirse que única – en comparación con otros eventos similares que se celebran fuera de Cuba, sino que tal vez constituya un microcosmos del complejo mundo de la cultura literaria en la isla. Porque parece lograr algo muy difícil de alcanzar: socializar una forma y un artefacto culturales (el libro) que suele implicar una relación individual entre el consumidor y el artefacto de modos que no son necesariamente ciertos en el caso de otras formas culturales. La lectura suele ser una actividad individual, que se realiza en privado y en silencio (aparte de los clubes del libro y las lecturas de poesía, que en Gran Bretaña o los Estados Unidos tienden a ser actividades que se asocian a los más cultos y a grupos sociales específicos). Pero la Feria parece demostrar que el libro puede socializarse con éxito, que debe hacerse – para todo tipo de propósitos culturales, sociales, políticos – y que se ha logrado, hasta el punto de que el libro ocupa un espacio en Cuba – y por tanto, goza de un valor – que es especial y quizás único.

Conclusiones

Este estudio comenzó planteando una pregunta acerca de la aparente contradicción entre el hecho de que la literatura en Cuba a partir de 1959 parece haber sido relativamente privilegiada (por ejemplo, en términos del perfil político de los escritores, la importancia de la Feria, su exclusión de la idea original de los instructores) y, a la vez, entendida como problemática, e incluso haber sido marginada en términos del grado inusual de escrutinio al que se vieron sometidos esos mismos escritores y los sufrimiento de los que fueron víctimas.

Lo que ha salido a la superficie con claridad en el curso del estudio es que esa pregunta constituye una simplificación extrema de una realidad altamente compleja, pero también que la aparente contradicción se deriva en gran parte de las implicaciones del valor especial que la literatura (y, dentro de ella, de la lectura de literatura) siempre ha tenido en el fenómeno igualmente complejo que ha sido el cambio revolucionario a partir de 1959. Además, también se ha demostrado que la única forma de responder preguntas como esa consiste, en primer lugar, en considerar la literatura como algo que trasciende los textos y los escritores supuestamente clave y examinar todo lo que rodea la expresión literaria y el contexto en el que todo ello tiene lugar, esto es, la cultura literaria. Sin eso, tienen poco sentido. Pero la inclusión de lo que sucede en torno y más allá del texto literario o el autor individual revela nuevas direcciones para la exploración de las relaciones altamente complejas entre literatura y política en la Revolución cubana, y también devela fenómenos e interpretaciones que matizan los acercamientos más convencionales a la literatura.

Muchos de esos acercamientos convencionales a la literatura (como el de texto/escritor versus Estado) pueden sentirse tentados a considerar que la respuesta a la pregunta original reside en el paradigma de la resistencia, que pone en un primer plano el potencial y el riesgo intrínsecos planteados por el acto de la escritura como una poderosa contranarrativa al discurso político. En el caso cubano, la situación de contar con una población casi universalmente capaz de leer, creada por la Campaña de Alfabetización y programas educativos subsiguientes (en muchos casos solo funcionalmente

alfabetizada, pero incluso eso contenía la promesa radical de que la literatura se convirtiera en cultura masiva) debía haber incrementado el deseo de controlar la producción de literatura. Si se sigue esa línea de razonamiento, la lectura, incluida la capacidad de leer, podía ser potencialmente peligrosa, dado que es casi siempre un acto individual que se realiza en privado y sobre el cual el sistema tiene poco control. Por supuesto, la solución a esa amenaza sería muy simple: el Estado supervisaría y regularía lo que se publica, porque un texto no publicado tiene una capacidad limitada para influir a escala masiva. Y de hecho, eso es lo que plantea la mayoría de los acercamientos convencionales: que la infraestructura de publicaciones auspiciada por el Estado siempre ha sido capaz de controlar los corazones y las mentes mediante un sistema coherente de burocratización que facilita la censura y la autocensura, obligando al exilio o al autoexilio a muchos escritores (quienes, usando la misma lógica que mantiene firmemente separadas la literatura y la política, necesariamente deben haber sido los “mejores” representantes de la literatura cubana, autónomos y libres de la mácula de cuestiones o responsabilidades políticas).

Pero lo que ha revelado este estudio es que aunque la relación entre los terrenos de la literatura y la política ha sido intensa y a menudo confrontativa, con períodos de aguda tensión a lo largo del trayecto de la Revolución, pero especialmente en los setenta, la cultura literaria cubana tiene como basamento un conjunto de valores que trascienden con mucho el debate “forma vs. contenido”, que ha dado lugar a una estructura que es infinitamente más compleja que el modelo de “Estado monolítico versus escritor /grupo literario” que sale a la superficie en muchos estudios. De hecho, lo que ha surgido de las numerosas entrevistas y el prolongado trabajo de campo que constituye la base de este estudio es la importancia de una comprensión más aguda de la relacionalidad de los conceptos de lo individual y lo colectivo en el caso de la sociedad cubana y, por extensión, de su cultura literaria. El tema subyacente del continuo individual-colectivo que recorre este libro nos ha permitido identificar el “cemento” colectivo que ubica y une a los individuos en tiempo y espacio y a lo largo del tiempo y el espacio, y en los diversos mecanismos y procesos que componen la cultura literaria. Incluso la cuestión de la escritura en oposición a la lectura, o viceversa, puede examinarse a lo largo de este continuo —después de todo,

aunque (en teoría, y según muchas lecturas convencionales de la Cuba posterior a 1959) resulta fácil “colectivizar” a los escritores (en las estructuras burocráticas de la UNEAC, en el seno de pequeños grupos o revistas enfrentados, en el deber de comunicarse con los lectores, etc.), la lectura sigue siendo un acto esencialmente individual, pero también puede tornarse más colectivo mediante fenómenos como la Feria del Libro o los talleres literarios.

Y lo que es más importante: podemos seguir la evolución del continuo cubano (a lo largo de los ejes individual-colectivo y nacional-internacional) más o menos en concordancia con la trayectoria de los “períodos” identificados en este estudio, siempre teniendo en cuenta que un simple mapeo de las trayectorias cultural y política no va mucho más allá de conceptualizar la cultura como un instrumento de la política y la ideología, un modelo simplista que pasa por alto la complejidad de las funciones y los usos tanto de la política como de la cultura.

El foco de atención que surgió empírica, más que deliberadamente, durante los primeros años, era claramente el de las condiciones de los escritores como individuos y como grupo autosuficiente, su necesidad de expresión, y la centralidad de las voces de los autores en la toma de decisiones culturales y políticas en esos primeros tiempos era decisiva. El único “colectivo” que tenía sentido para muchos escritores en esa época era la antigua “comunidad cultural” de la “literatura occidental”, que tenía como base a Nueva York o París. Los lectores, en cambio, no desempeñaron un papel significativo en las concepciones de la literatura revolucionaria hasta principios de los sesenta y el inicio de la iniciativa que culminaría con la Campaña de Alfabetización de 1961. Pero la elaboración de los planes para esa campaña significó un desplazamiento primero gradual, y después acelerado, hacia lo colectivo: la desaparición de *Lunes de Revolución* y el éxito de la Campaña fueron los heraldos de una nueva comprensión del lugar que ocupaban los escritores y la literatura en la Revolución (cristalizada en *Palabras a los intelectuales*).

A partir de la posición surgida en 1961, el foco de la atención se trasladó abrumadoramente hacia lo colectivo durante ese período. Hubo, no obstante, definiciones diversas —e incluso encontradas— sobre qué

significaba lo colectivo: ¿en el contexto interno de construcción nacional seguía refiriéndose al grupo literario, a la generación (en especial a las “nuevas” generaciones llegadas a la adultez con la insurrección y la Revolución) o al pueblo?; en el contexto externo como parte de una comunidad internacional – incluso el centro de la misma –, ¿era la América Latina o al mundo socialista? En medio de esos debates, y con el trasfondo de un contexto revolucionario rápidamente cambiante al que ahora se superponía un nuevo sentimiento de lucha y asedio compartidos, al que le daba impulso un nuevo foco de atención en la organización y la movilización masivas, lo colectivo – fuera lo que fuese – era más importante que nunca.

A partir de fines de los sesenta, el foco de atención que se desarrollaba definió más claramente lo colectivo, aunque aún quedaban preguntas complejas y aparentemente imposibles de responder que explican, aunque no justifican, los “años grises” de la primera mitad de los setenta. A lo externo, el Tercer Mundo asumió un nuevo – y retador – protagonismo como el espacio colectivo al que Cuba debía pertenecer, mientras que, a lo interno y con un Estado aún embrionario, la relación o la equivalencia entre pueblo y Estado todavía carecía de claridad y coherencia. En el seno de esa estructura poco consolidada, el papel de los espacios colectivos –tanto institucionales como informales— fue decisivo, y algunos mostraron una tendencia a actuar como mecanismos de regulación y restricción, mientras que otros evolucionaron en el sentido opuesto para convertirse en espacios de permisividad y protección. Además, en la cultura literaria puede apreciarse un compromiso consistente con la colectivización en el empeño de democratización cultural o en el surgimiento y la consolidación del movimiento de los talleres literarios. Con la reforma institucional general se fortaleció la estructura y la responsabilidad del Estado, y los espacios que habían desempeñado un papel clave en la primera mitad de los setenta se debilitaron. El fortalecimiento de las estructuras estatales o institucionalización, al contrario de lo que plantean los acercamientos convencionales a la literatura, dio inicio a un período de menos restricciones y más prestaciones, permisividad y protección, con una visión interna relativamente coherente de lo colectivo. Sin embargo, el significado de lo colectivo externo se hizo cada vez más complejo: ya no se refería sobre todo a la América Latina, debido a los nuevos vínculos que se

forjaban con otros líderes revolucionarios de la América Central y al nuevo interés predominante en el Tercer Mundo, al surgimiento de la agenda internacionalista cubana, pero, por supuesto, también a la sostenida relación económica y política con el bloque socialista, que proporcionaba la estabilidad necesaria para el desarrollo y la consolidación de la vida sociocultural de la isla. Observadores internos e internos han descrito este período como la “época dorada”, pero, como hemos descubierto, se benefició también del impulso institucionalizador iniciado en los setenta.

Los acontecimientos de 1989 y el subsiguiente colapso económico de Cuba le puso un fin abrupto a esa “época dorada” y significó una obvia crisis de lo colectivo: en el país, todo sentimiento colectivo de la actividad se debilitó y se vio desafiado por la sobrevivencia individual, lo que estuvo sancionada por la incapacidad de un Estado débil para satisfacer las necesidades de la población; en el terreno externo, Cuba quedó más aislada que nunca, sin soluciones exógenas a la vista. Pero tras años de severa austeridad, emigración masiva y fragmentación social, no fueron modelos externos, sino lo local, lo que brindó una nueva definición de lo colectivo. Orgánicamente y al cabo de cierto tiempo, como resultado de la política estatal de reconocimiento de la importancia de este nivel local de actividad, lo colectivo nacional se reconfiguró una vez más y recibió el ímpetu adicional de la Batalla de Ideas. Este nuevo énfasis en lo nacional – entendido como lo relativo a lo local y a toda la nación, por oposición a lo habanero o lo sustentado en lo internacional – condujo a un nuevo énfasis en la colectivización de la cultura y la revitalización de la ideología revolucionaria que, como en los sesenta, reconocía la centralidad de la lectura y la cultura para la sobrevivencia y el éxito de la Revolución.

Bajo la superficie de esta trayectoria, entonces, la importancia de los espacios –entendidos como los puntos donde tienen lugar las negociaciones entre los individuos y lo colectivo, donde surgen y se resuelven las tensiones – es primordial para la cultura literaria. Porque esos espacios – sea agrupaciones pequeñas, espacios simbólicos de movimientos o generaciones literarios, sea el espacio físico de los hogares, centros culturales locales y redes nacionales de instituciones – no solo les han brindado protección a los individuos contra el “aplastante” colectivo del compromiso ideológico y el servicio a la política, aunque en momentos de

crisis sin duda han cumplido esa función. Pero lo que es más importante es que esa red de espacios informales y formales, reales y simbólicos, les han ofrecido a los individuos maneras de definir sus relaciones con lo colectivo, y han asumido una función especial cuando lo colectivo ha sido débil, embrionario, poco claro o discutido. En resumen, los espacios son la manera en que los individuos entienden lo colectivo y pertenecen a él, en formas que tienen sentido para ellos y les importan, y la necesidad de ese mecanismo es tan aguda para un autor famoso y establecido que reside en la capital como para un lector – o escritor potencial – en una de las provincias cubanas. Resulta crucial entonces, para lograr una perspectiva más compleja, entender que los espacios creados por individuos e instituciones no solo son espacios de prohibición, permiso o protección, sino también agentes o intermediarios que negocian los términos de cada una de las transacciones que componen la cultura literaria.

No obstante, la manera en que cada uno de esos agentes negocia los espacios en los que funciona la cultura literaria es una cuestión más compleja. Aquí pasa a un primer plano la utilidad del concepto de “valor”, entendido como una jerarquía fluida y cambiante de regímenes establecidos por la tradición y la práctica. Se trata de regímenes que por momentos se contraponen, y de ahí los debates subyacentes en torno a “arte vs. política”, “arte vs. dinero”, que exigen complejas negociaciones para realizar las transacciones entre los regímenes. Por tanto, igual que hay un movimiento dinámico a lo largo del continuo individual/colectivo, que cristaliza en ciertos momentos de crisis o cambio radical, también hay un acto de equilibrismo entre los múltiples regímenes de valor, en el que algunos toman precedencia sobre otros en ciertos momentos: en una atmósfera percibida o real de intensificación del asedio político o económico, el valor estético de la literatura se ve forzado a ocupar una posición más periférica en la red de tipos de valor. Con un Estado y un contexto económico debilitados, ese valor estético tiene la oportunidad de tornarse más importante, dado que los lectores y los escritores están menos atados a una visión ideológica compartida, y el valor económico de la cultura literaria asume una nueva importancia cuando la literatura se convierte para muchos en un medio para garantizar el sustento económico.

Mediante el examen de cómo interactúan los regímenes de valor con el contexto más general de la Revolución cubana en un momento dado – siguiendo la trayectoria de un libro desde la composición hasta la recepción, las múltiples maneras en que entienden y experimentan la Feria del Libro distintos actores, las interpretaciones contradictorias pero en última instancia ricas de fenómenos como el movimiento de los talleres literarios – se puede alcanzar una perspectiva más compleja sobre el lugar que ha ocupado la literatura en la Revolución. Y lo que es más importante: la información reunida para este proyecto, especialmente a partir de las entrevistas, ha demostrado que es el valor humanista y social (aunque no necesariamente socialista) de la cultura literaria lo que ha provisto un terreno común, una comunidad dinámica, pero siempre central, de visión e ideología que funciona como una fuerza unificadora cuando otros tipos de valor parecen incompatibles o entran en conflicto. Nuestra observación de muchas presentaciones y ferias nos indica que, desde los autores marginados en los setenta hasta las generaciones más jóvenes de escritores, desde los editores hasta los promotores culturales, los críticos y los librerías, siempre ha estado presente una visión de la cultura literaria como un espacio y una fuerza sociales.

La ecuación existente desde 1959 de cultura y libertad, la visión de que la educación en el sentido más amplio, expresado originalmente por Martí (y que pretende trascender toda visión instrumentalista) es la clave para mejorar la vida propia y la de los demás, se convirtió en la piedra de toque de las políticas sociales, culturales y educativas desde los primeros días de “la Revolución”. Cristalizó y se puso en práctica, con resultados aparentemente sobresalientes, con la Campaña de Alfabetización, lo que probó que toda definición de cultura debía incluir la capacidad de pensar, sentir, expresarse, escapar y recrear imaginativamente. La alfabetización y el acceso a la literatura, por supuesto, trajeron consigo una dimensión adicional que distinguía a la literatura de otras formas culturales, dado que el poder especial de la palabra escrita reside en su capacidad de estimular el pensamiento individual en soledad, en privado, en paz, etc., lo que, a su vez, estimula la capacidad para imaginar, así como para interactuar con otras formas culturales. El punto es que la Campaña de Alfabetización no solo persuadió a los líderes de que podían hacer lo imposible y cambiar la conciencia de las personas –tanto los alfabetizados como los alfabetizadores

— y ayudar, por ejemplo, a darle una base empírica a las ideas del Che Guevara sobre la conciencia, el hombre nuevo y el potencial transformador de las condiciones subjetivas, sino que también hizo conscientes a los dirigentes de que la capacidad de leer liberaba imaginativamente lo que los románticos llamarían “el alma” de cada lector, lo que creaba la base para compartir principios, creencias e ideales colectivos, y un sentimiento de lealtad y pertenencia de los que dependía la asediada Revolución. Por tanto, la creación de una cultura literaria – que trajera consigo una fe, una visión, una esperanza y unos ideales compartidos – proveería un mecanismo para incentivar el compromiso infinitamente más efectivo que la mera propaganda (que, también, por supuesto, ha sido un importante componente sociocultural de la Revolución).

La cultura en el seno de la Revolución, entonces, se ha descrito, y a menudo se ha experimentado, como un medio de mejoramiento cultural personal, de avance educativo, de evolución intelectual y espiritual, de pertenencia a comunidades sociales o culturales, de activismo político, de agencia sociocultural, de desarrollo personal y nacional, de resistencia cultural o política, de sobrevivencia psicológica, de recreación y refugio de las presiones de la vida pública o privada. Para volver a nuestra pregunta original, la cultura literaria – gracias a su capacidad para conceder prestigio, combinar lo individual (leer y escribir) con lo colectivo (participar), constituir un escalón para acceder a muchos otros tipos de experiencia y conocimiento culturales y, por tanto, descolonizar la autopercepción individual y colectiva – ha sufrido y gozado (ambas cosas) de una posición especial en la cultura literaria. Lo que ilustra este estudio, entonces, es la centralidad de la cultura literaria para la Revolución cubana. Terminamos con las palabras de un destacado editor, que resumen las complejidades que hemos intentado analizar aquí:

Entonces, eso te va haciéndote sentir que tú eres una gotica de agua dentro del charquito. Pero que no hay charquito sin ti. Y eso, es importante que el maestro lo sienta, el bibliotecario lo sienta, el tallerista lo sienta. O sea, si todos se sienten como la gotica del charco, el charco no se seca. Y eso es importante. Hacer que la comunidad trabaje para sí, pero trabaje para sí ¿a partir de qué cosa? A partir de que cada cual esté imbuido de que lo primero por quien tiene que

trabajar es por su familia, después trabaja por el edificio, después trabaja por la cuadra, después trabaja por el consejo, después trabaja por el municipio, para integrarse a la provincia y a la nación. Cuando tú logras tener claro cada uno de esos estamentos, tú estás viendo resultados [\[ELR\]](#).

Relación de entrevistados

Por Antoni Kapcia y Par Kumaraswami

[AA] Arturo Arango; 17 de septiembre de 2008

[AAB] Alejandro Álvarez Bernal; 15 de septiembre de 2007

[AAG] Alpidio Alonso Grau; 18 de septiembre de 2008

[AAL] Alberto Ajón León; 29 de septiembre de 2009, 27 de febrero de 2010

[AAM] Antón Arrufat Mrad; 19 de marzo de 2007

[AAT] Aurelio Alonso Tejada; 18 de septiembre de 2006

[AF] Ambrosio Fornet; 15 de septiembre de 2006, 14 de septiembre de 2007

[AFJ] Adelaida Fernández de Juan; 9 de julio de 2008

[AG] Alberto Garrandés; 13 de septiembre de 2007

[AGN] Alberto Guerra Naranjo; 12 de marzo de 2007

[AP] Alfredo Prieto; 3 de julio de 2008

[ASC] Ángela Soto Coyán; 15 de septiembre de 2006

[BP] Basilia Papastamatíu; 19 de septiembre de 2007

[CL] César López; 13 de septiembre de 2007

[DAB] Dolores Agüero Boza; 15 de septiembre de 2008

[DE] Doribal Enríquez; 20 de junio de 2006

[DGS] Daniel García Santos; 3 de mayo de 2006

[ECP] Emilio Comas Paret; 13 de junio de 2006

[EDL] Esther Díaz Llanillo; 10 de marzo de 2007

[EHL] Eduardo Heras León; 21 de septiembre de 2006

[ELR] Esteban Llorach Ramos; 10 de mayo de 2006

[EM] Edel Morales; 18 de marzo de 2007

[EPD] Enrique Pérez Díaz; 19 de julio de 2006

[FLJ] Fernando León Jacomino; 14 de julio de 2008

[FMH] Fernando Martínez Heredia; 30 de abril de 2006

[FR] Fernando Rojas; 28 de abril de 2006, 27 de septiembre de 2006

[GFL] Gerardo Fullea León; 11 de julio de 2006

[GP] Graziella Pogolotti; 3 de julio de 2008

[GRR] Guillermo Rodríguez Rivera; 14 de septiembre de 2007

[HA] Humberto Arenal; 15 de junio de 2006

[HC] Hugo China; 21 de junio de 2006

[IG] Ivonne Galeano; 21 de septiembre de 2006

[IMR] Isabel Moya Richards; 2 de mayo de 2006, 18 de septiembre de 2007

[ISE] Iroel Sánchez Espinosa; 14 de septiembre de 2005

[JAP] Jorge Ángel Pérez; 22 de septiembre de 2007

[JDC] Jesús David Curbelo; 4 de mayo de 2006

[JEL] Jorge Enrique Lage; 21 de septiembre de 2006

[JF] Jorge Fonet; 16 de marzo de 2007

[JLF] José Luis Fariñas; 16 de marzo de 2007

[JLM] Jacqueline Laguardia Martínez; 23 de septiembre de 2009

[JLM1] José Luis Moreno; 7 de julio de 2006

[JTS] Julio Travieso Serrano; 18 de septiembre de 2007

[LB] Laura Betancourt; 3 de mayo de 2006

[LC] Luisa Campuzano; 20 de septiembre de 2006

[LO] Lisandro Otero; 12 de marzo de 2007

[LPF] Leonardo Padura Fuentes; 21 de septiembre de 2007

[LRM] Laura Ruiz Montes; 8 de julio de 2008

[MB] Marilyn Bobes; 26 de septiembre de 2006

[MBN] Miriam Bajón Navarro; 18 de septiembre de 2008

[MBR] Mirta Botana Rodríguez; 10 de septiembre de 2008

[MDO] María Dolores Ortiz; 9 de septiembre de 2008

[MG] Mirta González; 15 de septiembre de 2008

[MHM] Mayra Hernández Menéndez; 14 de junio de 2006

[MMC] Marcia Medina Cruzata; 26 de septiembre de 2006

[MMM] María Mederos Machado; 17 de septiembre de 2008

[MMP] Margarita Mateo Palmer; 13 de marzo de 2007

[MR] Marta Rojas; 4 de mayo de 2006

[MRA] Magda Resik Aguirre; 16 de septiembre de 2008

[MSM] Mercedes Santos Moray; 1ro de mayo de 2006

[MTG] Marta Terry González; 25 de septiembre de 2006

[MY] Mirta Yáñez; 4 de mayo de 2006

[NA] Nara Araújo; 12 de marzo de 2007

[NAG] Nancy Alonso González; 21 de septiembre de 2007

[NC] Norberto Codina; 14 de marzo de 2007

[NRG] Nieves Rodríguez Gómez; 22 de junio de 2006

[OMP] Olga Marta Pérez; 12 de septiembre de 2007

[PAF] Pablo Armando Fernández; 25 de septiembre de 2007

[PJG] Pedro Juan Gutiérrez; 19 de septiembre de 2010

[PPG] Pedro Péglez González; 6 de julio de 2006

[PPL] Pablo Pacheco López; 14 de septiembre de 2005

[RFR] Roberto Fernández Retamar; 21 de marzo de 2007

[RGG] Rubiel García González; 25 de febrero de 2010

[RGZ] Reynaldo González Zamora; 6 de mayo de 2006

[RLA] Rolando López del Amo; 1ro de julio de 2008

[RM] Roberto Manzano; 19 de marzo de 2007

[RMR] Reina María Rodríguez; 21 de septiembre de 2006

[RR] Rogelio Riverón; 20 de septiembre de 2006

[RRC] Rogelio Rodríguez Coronel; 8 de julio de 2008

[RRG] Rolando Rodríguez García; 18 de septiembre de 2006

[RV] Ricardo Viñalet; 9 de marzo de 2007

[RZ] Roberto Zurbano; 24 de septiembre de 2007

[SA] Salvador Arias; 11 de julio de 2008

[SC] Sergio Chaple; 2 de mayo de 2006

[SH] Susana Haug; 4 de mayo de 2006

[SO] Sonia de la O; 3 de octubre de 2009

[VFC] Víctor Fowler Calzada; 14 de marzo de 2007

[VLL] Virgilio López Lemus; 11 de mayo de 2006

[WGL] Waldo González López; 8 de mayo de 2006

[YLG] Yannis Lobaina González; 14 de septiembre de 2007

[ZCC] Zaida Capote Cruz; 17 de septiembre de 2007

Por Meesha Nehru

[AB] Aida Bahr; 18 de abril de 2007 (vía email)

[ADM] Ángela de Mela; 26 de febrero de 2007

[AE] Ahmel Echevarría; 20 de marzo de 2007

[AF MN] Ambrosio Fornet; 9 de marzo de 2007

[AGN MN] Alberto Guerra Naranjo; 23 de marzo de 2007

[ALV] Ana Lydia Vega; 3 de abril de 2007

[AM] Arturo Mesa; 27 de marzo de 2007

[AO] Abraham Ortiz; 16 de marzo de 2007

[EE] Ernesto Ernesto; 28 de abril de 2007

[EHL MN] Eduardo Heras León; 29 de marzo de 2007

[EPC] Ernesto Pérez Castillo; 8 de marzo de 2007

[ET] Emmanuel Tornés; 2 de marzo de 2007

[FR MN] Fernando Rojas; 3 de marzo de 2007, 6 de marzo de 2007

[IGC] Ismael González Castañer; 17 de abril de 2007

[IG MN] Ivonne Galeano; 27 de marzo de 2007

[IH] Ingrid Hernández; 27 de febrero de 2007

[JDC MN] Jesús David Curbelo; 3 de marzo de 2007

[LC] Lizette Clavelo; 7 de marzo de 2007

[LCL] Lien Carranza Lau; 8 de marzo de 2007

[MB] Maysel Bello; 15 de marzo de 2007

[MB MN] Marilyn Bobes; 27 de abril de 2007

[MM] Mercedes Melo; 17 de marzo de 2007, 1ro de abril de 2007

[MSM MN] Mercedes Santos Moray; 24 de marzo de 2007

[MY MN] Mirta Yáñez; 25 de abril de 2007

[RGZ MN] Reynaldo González Zamora; 5 de mayo de 2007

[RHO] Raúl Hernández Ortega; 6 de mayo de 2007

[SC MN] Sergio Chaple; 9 de marzo de 2007

[SH MN] Susana Haug; 3 de mayo de 2007

[TFR] Tomás Fernández Robaina; 11 de mayo de 2007

[TH] Teresita Hernández; 16 de abril de 2007

[VB] Viana Barceló; 13 de marzo de 2007

[VG] Viena García; 16 de marzo de 2007

[YLG MN] Yannis Lobaina González; 7 de marzo de 2007

[YM] Yohan Moya; 13 de marzo de 2007

Bibliografía

Abreu Arcia, A. (2007), *Los juegos de la escritura o la (re)escritura de la historia* (La Habana: Casa de las Américas).

Acosta, E. (1998), “Bibliotecas del Tercer Milenio”, *Revista del libro cubano*, II:2, 5–9.

Aguilar, R. y J.M. Sánchez Gómez (2005), *Escritos con guitarra: Cuentos cubanos sobre el rock* (La Habana: Ediciones Unión).

Águila, R. de (1998), “Pathos o marketing”, *Caimán barbudo*, 31, 2–3.

Aguirre, M. (1963), “Apuntes sobre la literatura y el arte”, *Cuba socialista*, III:26, 62–82.

— (1980), *Dice la palma. Testimonio* (La Habana: Letras Cubanas).

Álvarez, I. (1985), “Del taller a los libros”, *Revolución y cultura*, 3, 20–6.

Appadurai, A. (ed.) (1986), *The social life of things: Commodities in cultural perspective* (Cambridge/Nueva York: Cambridge University Press).

Arango, A. (2009) “Una mala escritura de la historia”, *Gaceta de Cuba*, 1, 56–9.

Aróstegui, M. del C. y R. Zamora Fernández (1991) “Televisión y actividades recreativas”, *Ciencias Sociales*, 26, 89–99.

Barnet, M, M. Benedetti y A. Carpentier (1971), *Literatura y arte nuevo en Cuba* (Barcelona: Editorial Estela).

Bejel, E. (1991) *Escribir en Cuba: Entrevistas con escritores cubanos, 1979–1989* (San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico).

—(2001) *Gay Cuban nation* (Chicago: University of Chicago Press).

Benedetti, M. (1971), “Situación actual de la cultura cubana”, en Barnet M, *et al*, *Literatura y arte nuevo en Cuba* (Barcelona: Editorial Estela), pp. 7–32.

Bennett, T. (2008), *Culture and society: Collected essays* (Beijing: Guangxi Normal University Press).

Bernard, J.L. y J.A. Pola (1985), *Quiénes escriben en Cuba: responden los narradores* (La Habana: Editorial Letras Cubanas).

Biblioteca Nacional José Martí (2002), *Programa por la lectura* (La Habana: BNJM).

Birkenmaier, A. (2011), “Is there a post-Cuban literature?”, *Review. Literature and arts of the Americas*, 82:44:1 (mayo), 6–11.

Birkenmaier, A. y R. González Echevarría (eds) (2004) *Cuba: un siglo de literatura (1902–2002)* (Madrid: Editorial Colibrí (Colección Literatura)).

Blank, G. (2007), *Critics, ratings, and society. The sociology of reviews* (Lanham/Boulder/Nueva York/Toronto/Plymouth: Rowman and Littlefield).

Boletín Cubarte (2009), 9:53 (18 de septiembre).

Bonachea, R.E. y N.P. Valdés (eds) (1972), *Cuba in revolution* (Garden City, NY: Anchor Books, Doubleday & Company).

Bourdieu, P. (1984), *Distinction: A social critique of the judgment of taste*, trad. Richard Nice (Cambridge, Mass: Harvard University Press).

—(1986) “The forms of capital”, en Richardson J.G. (ed.) *Handbook of theory and research for the sociology of education* (Nueva York: Greenwood Press), pp. 241–58.

—(1990), *Reproduction in education, society and culture* (Theory, Culture and Society Series), con Jean-Claude Passeron (Londres & Thousand Oaks, CA: Sage).

Brenner, P., Jiménez, M.R., Kirk, J.M., LeoGrande W.M. (2008), *A contemporary Cuba reader. Reinventing the Revolution* (Lanham / Boulder / Nueva York / Toronto / Plymouth / GB: Rowman & Littlefield Publishers).

Brewer, J. (2002), “Authors, publishers and the making of literary culture”, en Finkelstein, D. y. A. McCleery (eds), *The book history reader* (Londres /NY: Routledge), pp. 241–9.

Bunck, J. M. (1994), *Fidel Castro and the quest for a revolutionary culture in Cuba* (University Park, PA: Pennsylvania University Press).

Cabrera Infante, G. (2003), “Un mes lleno de Lunes”, en Luis W., *Lunes de Revolución. Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana* (Madrid: Editorial Verbum), pp. 137–53.

Campuzano, L. (1988), *Quirón o del ensayo y otros eventos* (La Habana: Editorial Letras Cubanas).

Cantón Navarro, J. y M. Duarte Hurtado (2006a), *Cuba: 42 años de revolución. Cronología histórica, 1959–1982, Tomo I* (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales).

—(2006b), *Cuba: 42 años de revolución. Cronología histórica, 1959–1982, Tomo II* (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales).

Casal, L. (1971), “Literature and society”, en Mesa-Lago C. (ed.), *Revolutionary change in Cuba* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press), pp. 447–70.

Casanova, P. (2004), *The world republic of letters*, trad. M.B Debevoise. (Boston: Harvard University Press).

Casnovas Pérez Malo, A. (1997), *Participación y política cultural cubana. Una aproximación desde el sistema institucional de la cultura* (La Habana: Centro Juan Marinello de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana).

Castellanos, O. (1998), “Defender todo lo defendible, que es mucho: César López, entrevistado por Orlando Castellanos”, *Gaceta de Cuba* (marzo–

abril), 29.

Castro Ruz, F. (1980), “Palabras a los intelectuales”, en López Lemus V. (ed.) *Revolución, letras, arte* (La Habana: Editorial Letras Cubanas), pp. 7–30.

Castro, H. (2007), “Una cultura de la política revolucionaria”, *Tiempo de Cuba*, [Online]. Disponible en: <https://rebellion.org/una-cultura-de-la-politica-revolucionaria/> (acceso 6 de noviembre de 2007).

Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso (s.f.(a)), “Introducción” (n.d.), *El Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso*, [Online s.f.]. Disponible en: www.centronelio.cult.cu (acceso 2 de marzo de 2009).

—(s.f.(b)), “Quienes somos”, *El Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso* [Online]. Disponible en: <http://www.centronelio.cult.cu/quienes-somos> (acceso 2 de marzo de 2009).

Céspedes, N. (2008), “El Centro Onelio ha dinamizado la narrativa cubana”, *Atenas: El Portal de la cultura matancera*, 20:10 [Online]. Disponible en: www.atenas.cult.cu/?q=node/5101 (acceso 2 de febrero de 2009).

Chanan, M. (1985), *The Cuban image* (Minneapolis: University of Minnesota Press; republ. 2004).

Chartier, R. (1989), *The culture of print: power and the uses of print in early modern Europe* (Cambridge: Polity Press).

Chomsky, A., B. Carr y P.M. Smorkaloff (eds) (2003), *The Cuba reader. History, culture, politics* (Durham y Londres: Duke University Press).

“Cinco años de revolución cultural” (1963), *Pueblo y Cultura*, 17–18, 10.

CNC (Consejo Nacional de Cultura) (1973), *Folleto metodológico: talleres literarios no. 1* (La Habana: Consejo Nacional de Cultura, Dirección General de Literatura y Publicaciones).

CNC (1974), *Talleres literarios y círculos de lectura* (La Habana: Consejo Nacional de Cultura, Dirección de Extensión Universitaria).

—(1975a), *Bases para los encuentro-debates de los talleres literarios* (La Habana: Consejo Nacional de Cultura).

CNCC (Consejo Nacional de Casas de Cultura) (2003), “Valoraciones en torno a los talleres literarios de nuevo tipo”, *Informe del equipo de literatura Consejo Nacional de Casas de Cultura* (inédito).

—(2005a), “Anexo I talleres y alcance poblacional de literatura”, *Informe del Consejo Nacional de Casas de Cultura* (inédito).

—(2005b), “Análisis de las estadísticas de literatura 2005”, *Informe del Consejo Nacional de Casas de Cultura* (inédito).

—(2008), “Talleres de creación”, *Indicaciones metodológicas del Consejo Nacional de Casas de Cultura*. Disponible en: www.cenit.cult.cu/sites/cpcc/index (acceso 10 de marzo de 2009).

Codina, N. (2003), *Siglo pasado: Compilación de Norberto Codina*, Santa Clara: Capiro/La Habana: Ediciones Unión).

Cohen, J.M. (1970), *En tiempos difíciles. Poesía cubana de la Revolución* (Barcelona: Tusquets).

Correa Cajigas, S., M.C. Alzugaray y C. Linares Fleites (1998), *Algunas tendencias sobre el consumo cultural de la población urbana en Cuba* (La Habana: Centro Juan Marinello de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana).

Coulthard, G.R. (1967), “The situation of the writer in contemporary Cuba”, *Caribbean Studies*, 7:1 (abril) (agotado).

—(1975), “The writer in the Revolution: literary development in Russia and Cuba since their respective revolutions”, *Caribbean Studies*, 15 (julio), 163–8.

Darnton, R. (2002), "What is the history of books?", en Finkelstein, D. y A. McCleery, *The book history reader*, pp. 9–26.

Davies, C. (1997), *A place in the sun? Women writers in twentieth century Cuba* (Londres: Zed Books).

De Certeau, M. (1984), *The practice of everyday life*, trad. Steven Rendall (Berkeley: University of California Press).

Del Duca, G.R. (1972), "Creativity and revolution: cultural dimensión of the new Cuba", en Suchlicki J. (ed.), *Cuba, Castro and revolution*, pp. 94–118.

Desnoes, E. (1967), *Punto de Vista* (La Habana: Instituto del Libro).

Díaz Mantilla, D. (2006), "De los alucinados de un mundo presente: reflexiones sobre el abuso de la crítica y las técnicas narrativas", *La Letra del Escriba*, 54 (octubre), 1–2.

Du Gay, P. (ed.) (1997), *Production of culture/cultures of production* (Londres: Sage Publications/The Open University).

Du Gay, P. y M. Pryke (eds) (2002), *Cultural economy: Cultural analysis and commercial life* (Londres: Sage Publications).

Eagleton, T. (2000), *The idea of culture* (Londres: Wiley-Blackwell).

English, J.F. (2005), *The economy of prestige. Prizes, awards and the circulation of cultural value* (Cambridge, Mass/Londres: Harvard University Press).

Escarpit, R. (1971), *The sociology of literature*, trad. Ernest Pick y con una Introducción de Malcolm Bradbury y Bryan Wilson (Londres: Frank Cass and Co. (New Sociology Library, no. 4)).

Espinosa, N. (2008), "Punto de referencia: Entrevista a Ambrosio Fornet", *Extramuros*, 27, 22–9.

Espinosa Domínguez, C. (2008), “La pérdida y el reino”, *Extramuros*, 28, 32–5.

Fagen, R.R. (1969), *The transformation of political culture in Cuba* (Stanford: Stanford University Press).

Fernandes, S. (2003), “Island paradise: revolutionary utopia or hustler’s haven? Consumerism and socialism in contemporary Cuban rap”, *Journal of Latin American Cultural Studies*, 12:3, 359–75.

—(2006), *Cuba represent! Cuban arts, state power and the making of new revolutionary cultures* (Londres: Duke University Press).

Fernández Retamar, R. (1980), “Caliban”, en López Lemus V. et al (eds), *Revolución, letras, arte*, pp. 221–76.

—(2008), “Opinión”, *Extramuros*, 28, 18.

Fernández Robaina, T. (2001), *Apuntes para la historia de la Biblioteca Nacional José Martí de Cuba* (La Habana: Biblioteca Nacional José Martí).

Foreign Office (1961), *American Department confidential report No 43* (1746/61 (S)) (28 de agosto).

Fornet, A. (1971), “El intelectual en la revolución”, en Barnet M., et al, *Literatura y arte nuevo en Cuba*, pp. 33–7.

—(1994), *El libro en Cuba* (La Habana: Letras Cubanas).

—(1995), *Las máscaras del tiempo* (La Habana: Letras Cubanas).

—(1997), “Entrevista a Ambrosio Fornet”, *Revista del Libro Cubano*, 1:2, 28–30.

—(2008), *El otro y sus signos* (Santiago de Cuba: Editorial Oriente).

Fornet, J. (2006), “Cuando Cuba comenzó a desaparecer”, *El Cuentero*, 02 Año 00, 2–11.

Fowler Calzada, V. (2000), *La lectura, ese poliedro*, versión digital <https://es.scribd.com/document/423520205/LA-LECTURA-ESE-POLIEDRO-VICTOR-FOWLER-CALZADA> (acceso 3 de abril de 2012).

Franco, J. (1970) “Before and after: contexts of Cuban writing”, *Caribbean Review*, 91:2195 (20 de febrero), 104–7.

—(2002), *The decline and fall of the lettered city: Latin America in the Cold War* (Cambridge, Mass/Londres: Harvard University Press).

Frank, W. (1961), *Cuba: prophetic island* (Nueva York: Marzani and Munsell).

Frow, J. (1995), *Cultural studies and cultural value* (Oxford: Clarendon Press).

Gallardo, E.J. (2009), *El martillo y el espejo: directrices de la política cultural cubana (1959–1976)* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Colección Difusión y Estudio)).

González Echevarría, R. (1985), “Criticism and literature in revolutionary Cuba”, en Halebsky S. y J.M. Kirk (eds), *Cuba: Twenty-five years of revolution, 1959–1984* (Nueva York: Praeger), pp. 155–73.

—(2004), “Oye mi son: El canon cubano”, en Birkenmaier, A. y R. González Echevarría (eds), *Un siglo de literatura (1902–2002)* (Madrid: Editorial Colibrí (Colección Literatura)), pp. 19–36.

—(2011), “Contemporary Cuban literature: a way out”, *Review. Literature and arts of the Americas*, 82:44:1 (mayo), 12–19.

Goytisolo, J.A. (1970), *La nueva poesía cubana* (Barcelona: Ediciones Península).

Granma (1966), 2:190 (11 de julio).

—(1967), 3:172 (12 de julio).

Halebsky, S., y J.M. Kirk (eds) (1985), *Cuba: Twenty-five years of revolution, 1959–1984* (Nueva York/Westport, Conn./Londres: Praeger).

Hall, S. (ed.) (1997), *Representation: Cultural representations and signifying practices* (Londres: Sage Publications/The Open University).

Hart, A. (1978), *Del trabajo cultural. Selección de discursos* (La Habana: Ciencias Sociales).

—(1986), *Cambiar las reglas del juego. Entrevista de Luis Báez* (La Habana: Letras Cubanas).

Harvey, D. (1990), “Between space and time: reflections on the geographical imagination”, *Annals of the Association of American Geographers*, 80:3 (septiembre), 418–34.

Hennessy, A. (1963), “Roots of Cuban nationalism”, *International Affairs*, 39:3 (julio), 345–59.

Heras León, E. (ed.) (1988), *Talleres literarios 1987* (La Habana: Letras Cubanas).

—(2001), *Los desafíos de la ficción (técnicas narrativas)* (La Habana: Casa Editorial Abril/ CFLOJC).

Hernández-Reguant, A. (2009a), “Multicubanidad”, en Hernández-Reguant A.(ed.), *Cuba in the Special Period: Culture and ideology in the 1990s* (Nueva York: Palgrave Macmillan), pp. 69–88.

—(2009b), “Writing the Special Period: an introduction”, en Hernández-Reguant A. (ed.), *Cuba in the Special Period*, pp. 1–18.

Hoffmann, B. y L. Whitehead (eds) (2007), *Debating Cuban exceptionalism* (Nueva York/Londres: Palgrave Macmillan).

Horowitz, I.L. (1977), *Cuban Communism (3rd edn)* (New Brunswick: Transaction Books).

Huberman, L. y P.M. Sweezy (1969), *Socialism in Cuba* (Nueva York y Londres: Monthly Review Press).

Huertas, B. (1993), *Ensayo de un cambio. La narrativa cubana de los '80* (La Habana: Casa de las Américas).

ICL (Instituto Cubano del Libro) (2004), *Memorias. Programa profesional XIII Feria Internacional del Libro de la Habana* (La Habana: ICL/Ciencias Sociales).

—(2009), *Resumen estadístico 2009* (La Habana: ICL).

—(2010), *Memorias, Ferias Internacionales del Libro de La Habana* (La Habana: ICL/Editorial Científico-Técnica).

ILL (Instituto de Literatura y Lingüística) (1980), *Diccionario de la literatura cubana, Tomo I* (La Habana: Letras Cubanas).

—(1984), *Diccionario de la literatura cubana, Tomo II* (La Habana: Letras Cubanas).

—(2008), *Historia de la literatura cubana. Tomo III. La Revolución (1959–1988)* (La Habana: Instituto de Literatura y Lingüística / Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente).

James, C. (1996) “Patterns of resistance in Afro-Cuban women’s writing: Nancy Morejón’s ‘Amo a mi amo’”, en Anim-Addo J. (ed.), *Framing the word: Gender and genre in Caribbean women’s writing* (Londres: Whiting and Birch), pp. 29–34.

—(2003), “Queering Cuba: male homosexuality in the short fiction of Manuel Granados”, en Lewis L. (ed.), *The culture of gender and sexuality in the Caribbean* (Gainesville: University Press of Florida), pp. 251–74.

Jiménez, T. (1995), “Los talleres literarios en México”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 24, 251–58 [Online]. Disponible en:

<https://docplayer.es/31079983-Los-talleres-literarios-en-mexico.html> (acceso 3 de junio de 2007).

Jolly, R. (1964), "Education", en Seers D. (ed.), *Cuba. The economic and social revolution*, pp. 161–282.

Kapcia, A. (2000), *Cuba. Island of dreams* (Oxford: Berg).

—(2005), *La Habana. The making of Cuban culture* (Oxford: Berg).

Kapcia, A. y P. Kumaraswami (2010), "The Feria del Libro and the ritualisation of cultural belonging in La Habana", en Young R. y A. Holmes (eds), *Cultures of the city: Mediating identities in urban Latin/o America* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press), pp. 204–29.

Kirk, J.M. y L. Padura Fuentes (2001), *Culture and the Cuban Revolution: Conversations in La Habana* (Gainesville: University Press of Florida).

Knauer, L.M. (2009), "Audiovisual remittances and transnational subjectivities", en Hernández-Reguant A., *Cuba in the Special Period*, pp. 159–77.

Kumaraswami, P. (2006), "'Pensamos que somos historia porque sabemos que somos historia': context, self and self-construction in women's testimonial writing from revolutionary Cuba", *Bulletin of Hispanic Studies*, 83:6, 523–39.

—(2007), "Cultural policy, literature, and readership in revolutionary Cuba: the view from the 21st century", *Bulletin of Latin American Research*, 26:1 (enero), 69–87.

—(2009a), "Cultural policy and cultural politics in revolutionary Cuba: re-reading the Palabras a los intelectuales", *Bulletin of Latin American Research* (Special Issue), 28:4, 527–41.

—(2009b), "'El color del futuro': assessing the significance of the Encuentros of 2007", *Journal of Iberian and Latin American Research*, 15:2, 103–20.

"La distribución del libro: ¿un dilema?" (1996), *Revista del libro cubano*, 1:1, 74–5.

La lucha ideológica y la cultura artística y literaria (1982) (La Habana: Editora Política).

La política cultural del período revolucionario: memoria y reflexión. Ciclo de conferencias organizado por el Centro teórico-Cultural Criterios. La Habana, 2007 Primera parte (2008) (La Habana: Colección Criterios).

La revista del libro cubano (1998), II:3.

Lefebvre, H. (1991), *The production of space* (Oxford: Blackwell).

Lewis, J. y T. Miller (eds) (2003), *Critical cultural policy studies: A reader* (Oxford: Blackwell Publishing).

Linares, C., Y. Rivero Baxter y P.E. Moras Puig (2008), *Participación y consumo cultural en Cuba* (La Habana: Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello).

Linares Fleites, C., P.E. Moras Puig y Y.Rivero Baxter (eds) (2004), *La participación. Diálogo y debate en el contexto cubano* (La Habana: Centro Juan Marinello).

Linares Fleites, C. y P.E. Moras Puig (2004), “Universos para la participación: su concreción en el ámbito de la acción cultural”, en Colectivo de autores (2004), *Participación social en Cuba* (La Habana: Centro de Investigaciones Psicológicas y Sociológicas), pp. 73–106.

“Los intelectuales extranjeros: Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, 30 de abril de 1971” (1971), en Montaner C.A. (1976), *Informe secreto sobre la revolución cubana* (Madrid: Ediciones Sedmay), pp. 147–53.

López Calvo (2008), *Imaging the Chinese in Cuban literature and cultura* (Gainesville: University Press of Florida).

Loss, J. (2009), “Wandering in Russian”, en Hernández-Reguant A., *Cuba in the Special Period*, pp. 105–22.

Luis, W. (2003), *Lunes de Revolución. Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana* (Madrid: Editorial Verbum).

McKenzie, D.F. (2002), "The sociology of a text: orality, literacy and print in early New Zealand", en Finkelstein, D. y A. McCleery (eds), *The book history reader*, pp. 189–215.

Marqués Ravelo, B. (1985), "Informe personal sobre el olvido", *Caimán barbudo*, 211 (junio), 20–1.

Mario, J. (1969), "Novísima poesía cubana", *Mundo Nuevo*, 38 (August), 63–9.

Martín Rodríguez, A. and A. Jiménez (1992), *La Casa de Cultura de Centro Habana: la labor de sus especialistas como promotores culturales* (La Habana: Centro Juan Marinello de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana).

Mas Zabala, C.A. (2000), "Las nuevas del libro en Cuba", *Revista del libro cubano*, III:1: 49–51.

Massey, D. (1994), *Space, place and gender* (Oxford: Polity Press).

Massey, D. (2005), *For space* (Londres and Thousand Oaks, CA: Sage).

Medin, T. (1990), *Cuba: the shaping of a revolutionary consciousness* (Boulder, Col.: Lynne Reinner).

Medina, M. (2001), "Bibliotecas nacionales: el breve espacio en que sí estás", *Correo del libro*, IV:13, 10–12.

"Mensajes de intelectuales al taller" (2002), *La Jiribilla*, 18:10. Disponible en: www.lajiribilla.co.cu/2002/n78_noviembre/1841_78.html (acceso 10 de octubre de 2007).

Menton. S. (1964), "La novela de la revolución cubana", *Cuadernos americanos*, XXIII:CXXXII:1 (January–February), 231–341.

—(1975), *Prose fiction of the Cuban Revolution* (Austin: University of Texas Press).

Mesa-Lago, C. (ed.) (1971), *Revolutionary change in Cuba* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press).

Mills, C. Wright (1960), *Listen, Yankee. The revolution in Cuba* (New York: Ballantine Books).

MINCULT (n.d.(a)), “Instituciones adscriptas”, *Ministerio de Cultura de la República de Cuba*, [Online]. Disponible en: www.min.cult.cu/loader.php?sec=ministerio&cont=adscriptas (acceso 1 de mayo de 2008).

—(n.d.(b)), “Objetivos: Centro de Formación Literaria “Onelio Jorge Cardoso”, *Ministerio de Cultura de la República de Cuba*, [Online]. Disponible en: www.min.cult.cu (acceso 20 de enero de 2008).

Miranda, J.E. (1971), *Nueva literatura cubana* (Madrid: Taurus).

Morales, E. (1998), “Literatura y mercado”, *Revista del libro cubano*, II:3, 4–8.

Navarro, D. (2006), *Las causas de las cosas* (La Habana: Letras Cubanas).

Nehru, M. (2010), “A literary culture in common: the movement of talleres literarios in Cuba 1960s-2000s” (PhD dissertation, University of Nottingham).

O’Connor, J. (1970), *The origins of socialism in Cuba* (Ithaca and Londres: Cornell University Press).

Ong, W.J. (2002), *Orality and literacy: The technologizing of the word* (Londres: Routledge).

Ortega, J. (1973), *Relato de la utopía. Notas sobre la narrativa cubana de la Revolución* (Barcelona: La Gaya Ciencia).

Otero, L. (1997), *Llover sobre mojado: una reflexión personal sobre la historia* (La Habana: Letras Cubanas).

—(1999a), *Llover sobre mojado. Memorias de un intelectual cubano (1957–1997)* (Mexico: Editorial Planeta).

—(1999b), *Llover sobre mojado: una reflexión personal sobre la historia* (Madrid: Ediciones Libertarias).

—(2003), “1961, Cuando de abrieron las ventanas a la imaginación”, in Codina N. (ed.), *Siglo pasado*, pp. 78–87.

Pacheco, P. (2000), “La Editorial ARTE y LITERATURA y la cultura cubana”, *Extramuros*, 4, 47–9.

Padilla, H. (1989), *La mala memoria* (Barcelona: Plaza & Janes Editores).

Pardo Lazo, O.L. (2011), “Has there been any Cuban literature since the Revolution?”, *Review. Literature and arts of the Americas*, 82:44:1 (May), 126–30.

Pawley, L. (2008), “Cultural citizenship”, in *Sociology Compass*, 2:2, 594–608.

Perdomo, O. (1996), “La primera Feria del Libro en Cuba”, *Revista del libro cubano*, 1:1, 73.

Pérez, L.A., Jr. (1999), *On becoming Cuban. Identity, nationality and culture* (Chapel Hill: University of North Carolina Press).

Pérez, O.M. (1998), “La lectura: ¿tarea de quién?”, *Revista del libro cubano*, II:2, 10–11.

Pérez Castillo, E. (n.d.) “Llegando tarde y mal”, *Cubaliteraria*, Disponible en: www.cubaliteraria.com/delacuba/ficha.php?Id=2738 (acceso 2 de mayo de 2009).

Pérez Chang, E. (n.d.), “¿A la escuela hay que llegar puntual?”, *Cubaliteraria*, Disponible en: www.cubaliteraria.com/delacuba/ficha.php?s_Seccion=12&Id=2670 (acceso 4 de octubre de 2007).

Pérez Cruz, F. de J. (2001), *La alfabetización en Cuba. Lectura histórica para pensar el presente* (La Habana: Ciencias Sociales).

Pérez Prats, G., M.V. Prado Ramírez and N.J. Sosa Zayas (1991), *Resumen de los estudios realizados sobre la oferta cultural dirigida al turismo internacional* (La Habana: Centro Juan Marinello de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana).

Pflaum, I.P. (1962), *Tragic Island: How communism came to Cuba* (New York: Prentice-Hall).

Pogolotti, G. (ed.) (2006), *Polémicas culturales de los 60* (La Habana: Letras Cubanas).

Política Cultural de la Revolución Cubana. Documentos (1977) (La Habana: Ciencias Sociales).

Portuondo, J.A. (1963), *Estética y revolución* (La Habana: Ediciones Unión).

—(1965), *Crítica de la época* (Santa Clara: Universidad Central de las Villas).

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

Prats, D. (2003), “1967”, in Codina N. (ed.), *Siglo pasado*, pp. 130–6.

“Punto 4” (2007), *El Cuentero*, 4:2, 1.

Rama, A. (1996), *The lettered city*, ed. and trans. John Charles Chasteen (Durham/Londres: Duke University Press).

Resik Aguirre, M. (1997), “Memorias de libreros”, *Revista del libro cubano*, I:3, 42–5.

—(1998), “Cada libro es un hecho cultural”, *Revista del libro cubano*, II: Suplemento Especial: “Instituto Cubano del Libro: 30 años por el libro y la lectura”: 4–8.

Revolución (1961a), IV:767 (5 de junio).

—(1961b), IV:796 (8 de julio).

—(1961c), IV:773 (12 de junio).

—(1961d), IV:817 (2 de agosto).

—(1961e), IV:833 (21 de agosto).

—(1961f), IV:863 (25 de septiembre).

Revolución y cultura (1981), 107 (julio).

Rodríguez, C.R. (1984), *Palabras en los sesenta* (La Habana: Ciencias Sociales).

Rodríguez, R. (2001), “Génesis y desarrollo del Instituto Cubano del Libro (1965–1980): Memoria y reflexión”, *Debates Americanos*, 11 (enero-diciembre), 65–80.

Rodríguez Rivera, G. (2007), *Canción de amor en tierra extraña* (La Habana: Ediciones Unión).

Rojas, R. (2008), *El estante vacío. Literatura y política en Cuba* (Barcelona: Editorial Anagrama).

Rosales Rosa, M. (2002), “Los novísimos”, *Revista Proceso México*. Disponible en: www.amirvalle.com/comentarios/articulos/proceso.htm

(acceso 3 de marzo de 2009).

Salazar Navarro, S. (2008), “El Centro Onelio estrena sitio web”, *La Jiribilla*, VI (enero/febrero). Disponible en: www.lajiribilla.co.cu/2008/n351_01/351_20.html (acceso 3 de mayo de 2009).

Sánchez, W. (1998), “Plaza de Armas: otro avance y nuevos compromisos”, *Correo del libro*, 1:3, 8–9.

Sánchez Espinosa, I. (2000), “Los saldos de una feria mayor”, *Correo del libro*, III:10, 9–10.

Sánchez Mejías, R. (2006), “Literatura y violencia”, *La Habana elegante, segunda época*. Disponible en: www.habanaelegante.com/Spring-Summer2006/VerbosaDos.html (acceso 16 de abril de 2009).

Santiesteban, A. (n.d.), “Siempre puntual, con el peor de los ciegos”, *Cubaliteraria*. Disponible en: www.cubaliteraria.cu/delacuba/ficha.php?sub=2&Id=2759 (acceso 20 de enero de 2007).

“Saramago en el Centro Onelio” (2005), *El Cuentero*, 00:00, 24–5.

Sartre, J.-P. (1961), *Sartre on Cuba* (Nueva York: Ballantine Books).

Seers, D. (ed.) (1964), *Cuba. The economic and social revolution* (Chapel Hill: University of North Carolina Press).

Serra, A. (2007), *The “New Man” in Cuba: Culture and identity in the Revolution* (Gainesville: University Press of Florida).

Shatzkin, L. (1985), “Book publishing in Cuba. How it works”, *Publishers Weekly* (12 April), 36–9.

Simo, A.M. (2006), “Respuesta a Jesús Díaz”, in Pogolotti G. (ed.), *Polémicas culturales de los 60* (La Habana: Letras Cubanas), pp. 369–82.

Smorkaloff, P.M. (1987), *Literatura y edición de libros, 1900–1987: la cultura literaria y el proceso social en Cuba* (La Habana: Editorial Letras Cubanas).

—(1997), *Readers and writers in Cuba: A social history of print culture, 1830s–1990s* (Nueva York/Londres: Garland Publishers).

Soler Cedre, G. (1997), “Pinos Nuevos en la balanza: ¿Ser o no ser?”, *Revista del libro cubano*, I:4, 20–3.

Stevenson, N. (2003), *Cultural citizenship: Cosmopolitan questions* (Maidenhead: Open University Press).

—(ed.) (2001), *Culture and citizenship* (Londres: Sage).

Stock, A.M. (2008), “Tradition meets technology: Cuban film animation enters the global marketplace”, *Cuban Studies*, 39, 1–24.

Suardíaz, L. (2003), “1965”, in Codina N. (ed.), *Siglo pasado*, pp. 98–102.

Suchlicki, J. (ed.) (1972), *Cuba, Castro and revolution* (Coral Gables: University of Miami Press).

Tompkins, J. (2002), “Masterpiece theatre: the politics of Hawthorne’s literary reputation”, in Finkelstein, D. and A. McCleery (eds), *The Book History Reader*, pp. 250–8.

“Una feria diferente” (1996), *Revista del libro cubano*, 1:1, 73.

UNEAC (1993), *Memorias del V Congreso de la UNEAC* (La Habana: UNEAC).

—(2000), *La difusión masiva de la cultura* (La Habana: Consejo Nacional de la UNEAC).

Uxó, C. (2009), “Internet, veinte años después”, *Journal of Iberian and Latin American Research*, 15:2 (December), 121–43.

Valladares Ruiz, P. (2005), “Lo especial del período: políticas editoriales y movimiento generacional en la literatura cubana contemporánea”, *Neophilologus*, 89:3, 383–402.

Weyl, N. (1961), *Red Star over Cuba: The Russian assault on the Western hemisphere* (Nueva York: Devin-Adair).

Whitfield, E. (2004), “Narrando el dólar en los noventa”, in Birkenmaier, A. and R. González Echevarría (eds) (2004), *Cuba: un siglo de literatura (1902–2002)* (Madrid: Editorial Colibrí (Colección Literatura)), pp. 391–405.

—(2008), *Cuban Currency: The Dollar and “Special Period” Fiction* (Minneapolis: University of Minnesota Press).

—(2009), “Truths and fictions: the economics of writing, 1994–1999”, in Hernández-Reguant A. (ed.), *Cuba in the Special Period*, pp. 21–36.

Wilkinson, S. (2006), *Detective fiction in Cuban society and culture* (Oxford/Nueva York: Peter Lang).

Williams, R. (1981), *The sociology of culture* (Chicago: University of Chicago Press).

Wright, A. (1988), “Intellectuals of an un-heroic period of Cuban history, 1913–1923. The Cuba Contemporánea group”, *Bulletin of Latin American Research*, 7:1, 109–220.

Zeitlin, M. (1970), “Cuba: revolution without a blueprint”, in Horowitz I.L. (ed.), *Cuban communism*, pp. 117–30.

Zurbano, R. (1997), “Revistas de movimiento”, *Revista del libro cubano*, 1:3, 4–6.

—(1998), “Hacia una búsqueda de sí y de las(s) poéticas(s) del fin de siglo”, *Revista del libro cubano*, II:3, 17–22.

Fuentes digitales

https://derechodelacultura.org/wp-content/uploads/2015/02/3_7_1_cu_dl_145_1993.pdf?view=download (acceso 3 de abril de 2012).

<https://www.cubanradio.cu/cuban-radio-history/radio-memories/dr-maria-dolores-ortiz-cepero-brito-offered-me-the-job-as-a-panelist-for-escriba-y-lea-television-show> (acceso 18 de agosto de 2011).

www.ecured.cu/index.php/Plan_Turquino (acceso 7 de julio de 2011).

<https://www.infobae.com/2011/06/30/590709-publicacion-libros-cuba-cayo-un-82-cinco-anos/?outputType=amp-type> (acceso 7 de julio de 2011).

<http://www.ahs.cu/nosotros/ahs/> (acceso 24 de abril de 2011).

www.oei.es/cultura2/cuba/06.html(acceso 22 de julio de 2011).

Notas

1 Las referencias entre corchetes se usan a lo largo de este estudio para indicar que se trata de un material proveniente de las entrevistas realizadas por los tres autores, y se corresponden con la relación de entrevistas que aparece al final del libro.

2 El Instituto del Libro (IL) se convirtió en Instituto Cubano del Libro (ICL) en 1976. Aunque no se cuenta con detalles precisos acerca del momento en que reasumió el papel de supervisión general de la actividad editorial en Cuba, ello parece haber ocurrido después de la reorganización del MINCULT en 1989.

3 Este capítulo tiene como base, en buena medida, y más que otros, las entrevistas realizadas por los autores, respaldadas por sus propias observaciones in situ de la cultura literaria a partir del año 2005.

4 Se llegó al acuerdo, bajo los auspicios de la Oficina del Historiador, de que en el nuevo milenio un porcentaje de las entradas de los libreros de uso de la Plaza de Armas se utilizaría para financiar los planes de publicación del ICL.

5 En el año 2004, los pesos convertibles, denominados CUC y con equivalencia con el dólar, reemplazaron al dólar estadounidense en la circulación general.

6 Quiero agradecerles a los tutores de mi tesis, Antoni Kapcia y Par Kumaraswami, su apoyo y estímulo a lo largo de este proyecto, y reconocer cuánto aprendí acerca de la cultura cubana al trabajar en el Centre for Research on Cuba de la Universidad de Nottingham. También quiero reconocer la ayuda del Graduate School Travel Prize de Nottingham, que aportó los fondos para mi trabajo de campo. En Cuba, deseo expresarles mi gratitud a Eduardo Heras León e Ivonne Galeano, directores del Centro Onelio, por su apoyo a mi investigación sobre su fascinante institución. Por último, tengo una deuda de gratitud con todas las personas que entrevisté en Cuba, quienes me ofrecieron generosamente su tiempo, su amistad y sus

reflexiones sobre su experiencia en el Centro Onelio y el movimiento de talleres literarios más amplio, en particular, a Ahmel Echevarría, Abraham Ortiz, Lien Carranza Lau y, muy especialmente, a Yannis Lobaina González.

7 Entre esos intelectuales se encuentran Eduardo Galeano (tío de Ivonne), Abelardo Castillo, Mempo Giardinelli, Augusto Monterroso, Luisa Valenzuela y Mario Benedetti (“Mensajes de los intelectuales”, 2002).

8 Los datos para este estudio de caso han sido tomados de mi tesis de doctorado, *A Literary Culture in Common: The Movement of Talleres Literarios in Cuba 1960s-2000s* (Nehru, 2010).

9 Ese período produjo grupos como Seis del Ochenta y El Establo, así como los novísimos, que a menudo se identificaban a sí mismos como personajes marginales –roqueros, friquis, consumidores de drogas o delincuentes— o escribían sobre ellos en sus obras (Rosales, 2002; Fonet, 2006: 5). Esos grupos, cuya obra a menudo permaneció inédita largo tiempo, se hallaban inicialmente en la periferia del establishment literario.

10 La mayor parte de esta sección tiene como base las entrevistas realizadas a estudiantes y graduados del Centro en 2006.

11 Todos los detalles y citas de esta sección han sido tomados de entrevistas con Ajón León.

12 En una buena parte de este capítulo se incluye información tomada de las quince entrevistas (con cuestionarios) realizadas a escritores por correo electrónico.

13 La información (del OCLL) fue enviada mediante correo electrónico por Jacqueline Laguardia.

14 Los párrafos que siguen tienen como base el trabajo de campo realizado en La Habana y Santiago en 2006, 2008, 2009, 2010 y 2011.

Sobre los autores

Dr Parvathi Kumaraswami



Dr Parvathi Kumaraswami (Par) es una cubanóloga, especializada en política cultural cubana y en su puesta en práctica desde 1959 hasta el presente, especialmente en relación a la literatura.

"Mi primera inspiración, incluso antes de obtener mi Doctorado, fue conocer académicos cubanos de visita en Gran Bretaña. Escuchar esas historias personales me hizo desear conocer más acerca del lugar mítico que Cuba me pareció entonces".

"(...) Me guía también la necesidad de proporcionar discursos a contracorriente de las opiniones predominantes en las democracias liberales sobre Cuba, el comunismo y el socialismo, de forma tal que los futuros investigadores puedan llegar a sus propias conclusiones basados en el acceso a diferentes visiones y acercamientos".

Antoni Kapcia



Antoni Kapcia Profesor de Historia de América Latina y Director del Centro de Investigaciones sobre Cuba de la Universidad de Nottingham. Desde 1971 ha estado investigando aspectos de la historia moderna y contemporánea de Cuba. Sus libros incluyen: *Leadership in the Cuban Revolution: The Unseen Story* (2014, Zed), *Cuba in Revolution: A History Since the Fifties* (2008, Reaktion) y *Cuba: Island of Dreams* (2000, Berg).

"(...) la historia como tema no es algo que deba ser temido, y es más que conocer una cadena de hechos, fechas y nombres. Siempre trato de persuadir [a mis estudiantes] a que observen los procesos y no los eventos, la complejidad y no la simplicidad. (...) en el caso de Cuba, siempre ha sido mi mantra: 'Eso es realmente un poco más complejo', y me parece que es cierto para cualquier período histórico, evento, sistema o fenómeno".