

Tensiones históricas del campo político-cultural: la polémica Alfredo Guevara-Blas Roca

Julio César Guanche Zaldívar*

El 12 de diciembre de 1963 el periódico *Hoy* publicó en su sección “Aclaraciones” una nota crítica hacia la política de exhibición del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). El artículo, sin firmar, pronto se reveló redactado por Blas Roca, otrora secretario general del Partido Socialista Popular (PSP) y luego miembro de la Dirección Nacional del Partido Unido de la Revolución Socialista Cubana (PURSC), sucesor de las Organizaciones Revolucionarias Integradas (ORI) a partir de 1962. Alfredo Guevara, presidente del ICAIC, organismo creado a solo tres meses del triunfo por el gobierno revolucionario para atender la actividad cinematográfica en el país, respondió al artículo de Roca en el propio periódico, para dar inicio a una polémica que se extendería hasta el 27 de diciembre.

Las películas *Alias Gardelito*, de Lautaro Murua; *El ángel exterminador*, de Luis Buñuel; *La dulce vida*, de Federico Fellini; y *Accatone*, de Pier Paolo Pasolini, eran los blancos de la crítica de Roca. Les imputaba ser representantes del arte decadente burgués, de pertenecer al conjunto de obras que “no pueden ser buenas” para las necesidades de un país en revolución, por “aflojar el espíritu combatiente, de sacrificio y pelea de nuestro pueblo”, y contaminar a este con “blandenguería burguesa o despreocupación frente a los imperialistas, sus lacayos y sus gusanos contrarrevolucionarios”. (Roca, 1965a:694) De la lectura de “Palabras a los intelectuales”, muy citadas por ambos contendientes, Blas Roca había extraído esta consecuencia: “el cine, como la televisión, tienen una gran importancia en cuanto a la educación o formación ideológica del pueblo”. (Roca 1965c:707) Ahora bien, las funciones asignadas por el

autor de *Los fundamentos del socialismo en Cuba* al arte cinematográfico y a la cultura en general era lo que mantenía abierto un “abismo” entre él y el presidente del ICAIC. Para Guevara la propuesta de Roca entrañaba reducir la significación del cine, “por no decir su función, a la de los ilustradores de la obra revolucionaria, vista por demás en su más inmediata perspectiva”. (Guevara, 1998:203)

La preocupación de Guevara no era inédita, ya había sido advertida por Walter Benjamin en Moscú en 1926, cuando expresó: “La importante cuestión que se plantea es hasta qué punto pueda, sobre esta base, expropiarse el cine, una de las maquinarias más adelantadas para el dominio imperialista de las masas”. (Benjamín, 1990:72)

Para Benjamin, el hecho de que no pudiese expropiarse el cine del dominio imperialista, ni dotarle de una visión verdaderamente revolucionaria, estaba determinado por los fórceps impuestos al cine soviético: la imposibilidad de “describir la vida burguesa”, el “desconocer por completo el erotismo” y “trivializar las relaciones amorosas y sexuales como un credo inherente al comunismo” y por no dejar como objeto de sátira nada más que “a la nueva burguesía”, (Guevara, 1998:203) entre otros muchos motivos que impedían la conversión del cine en un discurso artístico pleno de resonancias sociales.

La cuestión debatida en Cuba en 1963 tenía la larga historia ya vivida en la Unión Soviética de las búsquedas vanguardistas iniciales de Eisenstein —y en un plano más general en la literatura de Vladimir Maiakovski, Alexander Blok, Boris Pasternak, Bábel, Anna Ajmátova, y en los constructivistas, formalistas, en la escultura abstracta, entre otros movimientos—; y la posterior clausura del espacio crítico que

* Licenciado en Derecho. Ensayista y profesor universitario. Autor de varios libros, entre ellos *El continente de lo posible*, publicado por Ruth Casa Editorial y el ICIC Juan Marinello. jguanche@enet.cu.

podía hacerlas posibles, que concluiría formalmente tras la declaración del realismo socialista como estética oficial del Estado soviético a partir de 1934, aunque desde antes tal espacio ya era inexistente.

En la polémica cubana, más que dos estéticas se enfrentaban dos modos contrarios de concebir la cultura y la ideología. La experiencia del PSP en el campo cultural era extensa: directa o indirectamente había creado, a partir de 1938 y hasta los años cincuenta, el diario *Noticias de Hoy*, la Cuba Sono Films, la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, la emisora Mil Diez, y editado las revistas *CTC*, *El Comunista*, *Fundamentos*, *Dialéctica*, *Gaceta del Caribe*, *Nuevas Letras*; *Cuba y la URSS*, y *Mensajes. Cuadernos Marxistas*. Después de un proceso autocrítico, el Partido había también rediseñado su política cultural en los cincuenta, tras lo cual creó la Comisión para el Trabajo Intelectual (1953), cuyo principal éxito sería la creación de la sociedad Nuestro Tiempo, con su correspondiente revista. (Otero, 2002:320-327) Todo esto había sido muy importante para el campo intelectual en general y no solo para la difusión en Cuba del tipo de marxismo esgrimido por el PSP: Guevara mismo, comunista, había militado en el Partido y se encontraba entre los fundadores de Nuestro Tiempo. No obstante haber trabajado con inteligencia y haber nucleado a buena parte de lo mejor de la intelectualidad cubana, la cúpula dirigente de ese Partido, inscrito en la tradición cultural e ideológica del estalinismo, seguía las ideas de la cultura dirigida y el credo estético del realismo socialista.

El ICAIC expresaba otro modo de concebir la política cultural: los jóvenes que habían realizado la modesta experiencia neorrealista de *El Mégano* habían pasado por la Escuela de Cine Experimental de Roma —Guevara había sido asistente de dirección y guionista de películas de Luis Buñuel—, venían de otra experiencia cultural y política. El mismo Guevara se integraría a las filas del M-26-7, dejando la membresía del PSP. Las películas producidas por el ICAIC, la distribución

en todo el país de, según la apreciación de ese organismo, “los mejores” filmes extranjeros, la concepción de la programación cinematográfica, la existencia de los cine clubes, la creación de la revista *Cine Cubano* y de la Cinemateca de Cuba —así como la fundación posterior del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC y del Grupo de Experimentación Gráfica y Audiovisual— mostraban las diferencias de origen con las tesis sobre la cultura manejadas por Roca.

En la polémica Guevara-Roca había varios asuntos cardinales en juego: el ejercicio del derecho al desacuerdo entre los revolucionarios, la política cultural y con ella la necesaria especificidad del discurso artístico, el papel reservado a los intelectuales dentro de la Revolución, la condición del público y la relación entre la educación y la cultura.

Mientras que para Roca la arremetida de Guevara contra él era una “ciega lucha sin motivos, sin razón y sin principios”, (Roca, 1965b:715) el presidente del ICAIC tenía motivos para considerarla “no solo conveniente y saludable sino además necesaria”. (Guevara, 1998:211) Guevara atacaba una corriente que veía avanzar, en plena coincidencia con las tesis de Roca, autotitulada como “política cultural del Gobierno Revolucionario” y que se encontraba explicitada, entre otras fuentes, en los puntos que el Consejo Nacional de Cultura presentó al Primer Congreso Nacional de sus activistas.

Roca utilizaba una de las frases del discurso de Fidel a los intelectuales para establecer las relaciones entre arte, estética y revolución: “El artista más revolucionario es aquel que pone la revolución por encima de todo lo demás, el que está dispuesto, incluso, a sacrificar su propia vocación artística —si ello es necesario— por la revolución”. (Roca, 1965c:707)

Ese estar la Revolución “por encima de todo lo demás” era, en la práctica, equivalente al uso instrumental que el marxismo soviético había hecho de las relaciones entre cultura, ideología y política, causante de que

las tesis sobre los condicionamientos socio-estructurales del arte y de sus reflejos en la ideología hubiesen terminado en la subordinación del arte y la ideología a la Diosa Política. Si la función específica del arte era un fragmento de “todo lo demás” podía y debía sacrificarse en el altar de la Revolución, cuando ella lo necesitase. Sin embargo, lo que según Guevara necesitaba la Revolución, y lo afirmaban las “Palabras a los intelectuales”, no era la dejación de la condición específica del arte, “de lo que hace del arte arte”, sino la plena asunción de sus potencialidades, de sus capacidades críticas, indagativas, imaginativas, puestas en función de la Revolución. Y aseveraba: “El arte no es propaganda, y ni en nombre de la revolución resulta lícito el escamoteo de sus significaciones”.(1998:204)

Blas Roca, al preguntar sobre la función del cine “en el presente período, en nuestra Cuba revolucionaria y socialista”, no requería una respuesta en el plano estético: buscaba establecer el papel que debería asignársele a los intelectuales en la esfera pública y la condición que debería al mismo tiempo adjudicársele al público, lo que tampoco era un problema inédito para el socialismo.

Roca, en el “afán de que el artista, el escritor, se meta en los hechos, penetre en sus entrañas, conviva en la granja [...] y saque de todo ello el material de [sus] obras”, (Roca, 1965d:698) demarcaba la jurisdicción de los intelectuales: “cantar a la acción diaria y/o cantar la vida en toda su dimensión”. (Roca, 1965d:698) Sin embargo, ese “toda su dimensión” no incluía, en sus palabras, el hecho de describir “el proxenetismo” o el robo “de la cadena a un pequeño indefenso y confiado”, tal como aparecía en las películas cuestionadas por Roca, (Roca, 1965d:698) sino la acción positiva de reflejar “con veracidad y pasión, la epopeya de un pueblo que transforma sociedad, economía y naturaleza y que se transforma a sí mismo”. (Roca, 1965d:698) *A contrariis*, para Guevara, lo revolucionario no se definía por la vinculación de la obra del artista con “la acción

diaria”, sino con la “audacia”, el “saber”, la “penetración” e “imaginación” intelectual necesarias para descubrir “el hilo de las cosas, o un hilo, o un hito del mundo real hasta entonces inalcanzado, o no suficientemente explorado, y (encontrar) el modo de expresarlo.” (Guevara, 1998:204) De esta manera, no se estaba juzgando la competencia del intelectual para asomarse a un campo u otro del saber o del arte, ni para escribir, pintar, componer “en la forma o estilo que prefiera, sobre el tema que más le agrada o convenga”, (Roca, 1965c:707) sino su jurisdicción para entrar al terreno de la política, aquella que administra la interpretación de “la acción diaria” y el acceso a lo “no suficientemente explorado”.

No se trata de meras palabras, ni de frases mejor o peor construidas: ambos han puesto en discusión las posibilidades del intelectual de hablar sobre lo inédito y lo ignoto, sobre lo no sancionado por las interpretaciones académicas o políticas, de proponer otro rumbo a esas interpretaciones, de criticar lo existente, de imaginar otras posibilidades y de crear las formas de expresarlo. En su discusión, Roca y Guevara definían nada menos que el tipo de intelectual que podría producir las obras de arte, y las condiciones necesarias para la recreación del ambiente en que podría realizarlas.

En la polémica, a la condición del intelectual se sumaba como correlato la condición adjudicable al público. El vago concepto de “el público” es utilizado a menudo como barrera de contención de la actividad intelectual: su nivel cultural, su sensibilidad, su grado de información, sus ideas hacia la sexualidad, el género, la raza, son enarbolados con frecuencia como el índice del no más allá de lo que puede hacerse en materia de actividad artística, so pena de conjurar los demonios dormidos del “pueblo”. En el caso cubano, el bajo nivel educacional del pueblo era un hecho: en 1958 había en Cuba un millón de analfabetos y más de un millón de semianalfabetos, y la población mayor de 15 años tenía un nivel educativo promedio inferior al tercer grado,

en 1962 solo se habían graduado de sexto grado algo más de medio millón de adultos, y en 1963, el año de la polémica Roca-Guevara, de 1.102.153 encuestados por la Central de Trabajadores de Cuba (CTC), el 81,1 % tenía un nivel escolar inferior al sexto grado.¹

Dada esa constatación, Roca y Guevara enfocaron de manera diferente lo que el pueblo debía consumir desde el punto de vista cultural.

Se trata [escribía Guevara] de reconocerle al público, al pueblo, a los trabajadores que lo forman, el derecho y la posibilidad de juzgar por sí mismos, de apreciar, a partir de ciertos niveles de calidad, el conjunto de obras cinematográficas de todos los países. (1998:205)

Pero si ello conducía, aseguraba Blas Roca, a “tener que aceptar toda obra de arte de cualquier contenido —revolucionario, socialista o antisocialista, progresista o reaccionario—”, (Roca 1965d:699) entonces disenta en toda la línea del criterio de Guevara. Y, en ese camino, a la hora de juzgar los contenidos progresistas o reaccionarios y de valorar “sus efectos” sobre los trabajadores, “las opiniones de esos obreros, honrados, laboriosos, revolucionarios que con su esfuerzo, con su sudor, con su producción hacen revolución todos los días”, tenían para Blas Roca “crédito y autoridad, [y eran] dignas de ser consideradas y tomadas en cuenta. (Roca, 1965e:710) Si bien es imposible contrariar esa definición en un plano general, lo problemático está en su corolario: debía juzgar el mismo sujeto que tendría limitadas sus posibilidades de conocer.

Por ese camino, en un medio que desarrollaba a toda velocidad una revolución educacional y cultural, llamada a subvertir constantemente tales niveles, esos “obrero, honrados, laboriosos” seguirían siendo el otro nunca suficientemente instruido a quien es preciso vigilar en el eterno proce-

so de su educación sentimental, quiere decir, de su formación ideológica. Reaparecía así una antigua paradoja entrevista por Guevara: el mismo sujeto que tuvo suficiente conciencia política para hacer la revolución y soportar luego los sacrificios impuestos por la victoria, al mismo tiempo no poseía la suficiente formación ideológica para discernir el contenido “reaccionario o progresista” de las obras de arte.

Por otra parte, la polémica entre Roca y Guevara, una vez situada en el plano de la educación y la cultura, llevaba a tomar posición frente a uno de los corolarios de la política cultural del stalinismo: la idea de contraponer las necesidades de la educación a las de la cultura y el arte, o, dicho de otro modo: considerar dicotómicos el “crecimiento en extensión” de la cultura, respecto a su “crecimiento en profundidad”. El complejo ideológico y político que hizo posible el llamado “realismo socialista”, un compuesto de oscurantismo político, ignorancia cultural, reacción moral y represión social e intelectual, creyó que hacer avanzar la cultura hacia las zonas despobladas y atrasadas de la Rusia asiática debía hacerse en detrimento del avance cultural de la Rusia europea. En esa concepción, para civilizar a las masas rusas ignorantes era preciso rebajarle el perfil intelectual a los creadores rusos, que debían situarse al nivel de sus camaradas iletrados, cumpliendo una sentencia que podría enunciarse más o menos así: mientras haya ignorantes nadie tiene el derecho de ser artista. En Cuba, país con masas poblacionales con muy bajo nivel educacional, que tenía como objetivo prioritario la revolución educativa, una política similar hubiera significado que “civilizar” a las masas iletradas del país entrañaba renunciar a cualquier búsqueda propia de las vanguardias artísticas, lo que en los hechos no ocurrió en todo el decenio de los sesenta, en parte gracias a la “virulencia” de esta polémica. Dentro de este período, la educación y la cultura pudieron sostener en Cuba relaciones de buena vecindad hasta 1971.

¹ Una encuesta publicada en febrero de 1961 mostró que en el 40% de los hogares cubanos no se leían periódicos, en el 23% no se leían libros y los adolescentes preferían la lectura de muñequitos. (*Veintidós años de Revolución. Cronología*, 1983:65-68)

La polémica Roca-Guevara es paradigmática, y por ello la he glosado con mayor detalle que los otros debates reseñados en este texto, en lo que respecta a las políticas culturales en juego, y a la propia sociedad en juego, en la Cuba de los años sesenta. El decurso de la política y la cultura en la Isla hasta 1971 y los argumentos que acompañaron esos avatares no serán demasiado diferentes a los enfoques y los problemas contenidos en el cruce entre Blas Roca y Alfredo Guevara. La posición ocupada por ambos contendientes, el poder similar por ellos ejercido en la esfera pública, hacen que esta polémica exprese con claridad las opciones diversas existentes en el lapso, el equilibrio de fuerzas en que se movían, y que su vigencia se prorrogue en un largo plazo más allá de la fecha en que se verificaron, como no sucedió con las polémicas de Che Guevara-Carlos Rafael Rodríguez, que ya para 1968 no encontraban espacio para desarrollarse, ni con la de Aurelio Alonso-Félix de la Uz y Humberto Pérez, clausurada formalmente en 1971.

De este modo, la polémica Roca-Guevara anuncia, y en gran medida contiene, las polémicas explícitas o subtextuales que se verificarían a lo largo de los años sesenta. El texto de 1965 “El socialismo y el hombre en Cuba”, de Ernesto Che Guevara, haría causa radical con los críticos del realismo socialista. Este ensayo, tan importante como “Palabras a los intelectuales”, aunque mucho menos influyente para la política cultural que le siguió, formuló una cuestión tajante: “¿por qué pretender buscar en las formas congeladas del realismo socialista la única receta válida?”. Sin embargo, su pregunta ya no sería recordada tres años después por una parte de quienes contaban con poder en el ámbito de la cultura. En 1968, ya muerto el Che en la gesta boliviana, se produjo la polémica alrededor de los premios UNEAC. Ese evento, marcado además por las circunstancias cubanas de 1968,² marcaría el inicio del triunfo de los esfuerzos por

conducir el camino de la cultura a los cauces inspirados en la experiencia soviética, que se haría firme a partir de 1971.

“Liberales y dogmáticos” fueron los términos utilizados en la época para calificar a los extremos presentes en la polémica. A la postre, el triunfo correspondería a los segundos en 1971, momento en el cual solo dejarían fuera de su esfera de influencia un margen para quienes postularon y estuvieron en condiciones de sostener una opción diferente a la comprendida en esa dicotomía: la alternativa defendida, entre otros, por el ICAIC, que afirmarían en la fecha: “la opción antiliberal de la Revolución, no es una opción dogmática”.³

La “Declaración de los cineastas cubanos”, suscrita al año siguiente de la polémica de los premios UNEAC, pero todavía en medio de esa atmósfera, explicaría a su modo el escenario:

Las características de las prácticas y debates que han venido conformando la realidad cultural cubana desde el triunfo de la revolución han hecho crisis. [...] La tarea de los revolucionarios es la de incidir en esta lucha ideológica intentando analizar el polo que, hoy, resulta crítico: la tendencia liberal. Sabemos que los dogmáticos, como los liberales en otras ocasiones, se dirán ahora nuestros aliados. Es un riesgo que corremos conscientemente. Ni nos confunden, ni a nadie lograrán engañar. (Guevara, 2003:173-174)

Los poemas de Heberto Padilla, contenidos en *Fuera del juego* y premiados por la UNEAC en 1968, argumentaban, entre otras cosas, que de la idea de la Revolución de Octubre quedaba ya “solo su enemigo” —lo que sucedía parejamente con la necesidad de Cuba de reconstruir una relación amistosa con la Unión Soviética, dadas las circunstancias que

² Ver epígrafe 2.1. “Polémica Ernesto Guevara-Carlos Rafael Rodríguez: razones de la economía”, en *El gran Debate sobre la economía en Cuba 1963-1964*, Ocean Press / Centro Che Guevara, La Habana, 2003.

³ Ver “Declaración de los cineastas cubanos”. (Guevara, 2003:176)

se irían reuniendo a partir de ese año. La crítica de los crímenes del estalinismo, de los errores de su política cultural, de la política exterior soviética,⁴ no le pareció desafecta a los ideales de la Revolución cubana al jurado del Concurso de la UNEAC, al contrario,⁵ pero encontró un espacio de ambigüedad e inoperancia en esa institución, la cual hizo terminar, ya desencadenado el conflicto, a través de un úkase político, que sirvió para escindir nuevamente el campo intelectual cubano con feroces discrepancias, y para reagrupar las fuerzas de viejos contendientes.

Para Guevara, tanto Heberto Padilla como Antón Arrufat, autor este último de *Los siete contra Tebas*, pieza teatral también premiada en esa ocasión y tratada por igual como piedra de escándalo, pertenecían a la cosmovisión de *Lunes de Revolución*, y las críticas que le dirigió al semanario en 1961 podía suscribirlas por igual en 1968.⁶ Pero los cuestionamientos de Guevara se dirigían también a la UNEAC y a parte importante del campo intelectual cubano:

La revolución no ha encontrado a sus defensores, la revolución no ha encontrado en la masa de los intelectuales cubanos, especialmente de los intelectuales que trabajan en la literatura, entre los escritores y otras ramas de las artes, especialmente las que se agrupan en la UNEAC y (en el

Consejo Nacional de Cultura, no ha encontrado las fuerzas cuyo deber era el de enfrentarse a las posiciones de los grupos que hemos dado en llamar liberales.⁷

Guevara atacó a los “liberales” en coincidencia con posiciones vertidas en la revista *Verde Olivo*,⁸ pero, al mismo tiempo, el entonces presidente del ICAIC no defendió a antiguos conocidos suyos del PSP, los “dogmáticos”, aunque transitoriamente coincidiría con ellos alrededor de *Fuera del juego*.⁹

El espíritu que hizo posible el discurso de Fidel en el Congreso Cultural de La Habana, los ensayos de Roberto Fernández Retamar “Hacia una intelectualidad revolucionaria” y de Ambrosio Fornet “El intelectual y la Revolución”, junto al texto ya citado del Che, las actuaciones del ICAIC, la Casa de las Américas y el Ballet Nacional de Cuba, la existencia de la revista *Pensamiento Crítico*, entre otros muchos enunciados, que expresaban la posibilidad de que una cultura socialista, propia de la autenticidad de la Revolución cubana, pudiera consolidarse en la Isla, y que contaba con el apoyo de la máxima dirección del país, se había hecho fuerte entre 1966 y mediados de 1968, pero observaría cómo a partir de este año se iría reeditando en Cuba la actuación de la Asociación Panrusa de Escritores Proletarios (VAPP), que logró en 1928, tras larga resistencia, que el Partido soviético

⁴ “Esta paz es una inmoralidad”, dice en un poema, mientras que en el que da nombre al libro escribe: “Otro me dice que casi está prohibido hablar de guerrilleros, / que él ha escrito un poema / pidiendo un lugar en la prensa / para los muertos de Viet Nam”.

⁵ En la declaración del jurado, se lee: “Padilla reconoce que, en el seno de los conflictos a los que los somete la época, el hombre actual tiene que situarse, adoptar una actitud, contraer un compromiso ideológico y vital al mismo tiempo, y en *Fuera del juego* se sitúa del lado de la revolución, se compromete con la revolución y adopta la actitud que es esencial al poeta y al revolucionario; la del inconforme, la del que aspira a más porque su deseo lo lanza más allá de la realidad vigente”. En *Fuera del juego*, Unión, La Habana, 1968, pp.10-20.

⁶ Ver intervención de Alfredo Guevara en “Palabras a los intelectuales”.

⁷ “La política de nuestra dirección revolucionaria ha sido la de sembrar y desarrollar conciencia” (transcripción de la reunión de análisis interno sobre la polémica de los Premios UNEAC, Biblioteca ICAIC, 4 de enero de 1969). (Guevara, 2003:162)

⁸ “La revolución estaba situada en ese momento (...) en las posiciones de *Verde Olivo*, es decir, que *Verde Olivo* se convertía en vocero de la Revolución, y que para situarse en el campo de la Revolución había que colocarse en ese campo [...] y solo a partir de entonces, solo a partir de situarse en el campo de la Revolución, empezar a analizar si la Revolución estaba utilizando los medios mejores, si sobre todo los estaba utilizando de un modo más eficaz”. “La política de nuestra dirección revolucionaria ha sido la de sembrar y desarrollar conciencia” (transcripción de la reunión de análisis interno sobre la polémica de los Premios UNEAC, Biblioteca ICAIC, 4 de enero de 1969). (Guevara, 2003:160)

⁹ “Decía que nosotros teníamos que preguntarnos por qué ninguno de esos sectores tuvo la lucidez para descubrir los problemas, el rigor de profundizar en ellos y el valor de enfrentarse a ellos, por qué ha primado en Cuba, en todo este frente, o el silencio cómplice, o el facilismo y la comodidad; por qué se han sentido débiles la mayor parte de los compañeros para enfrentarse a una situación que iba en desarrollo”. (Guevara, 2003:156)

tomara en sus manos el control de toda la actividad cultural —que en la práctica se ejerció a través de la VAPP. (Carr, 1988:158-159)

De ello se encargaría, tras la polémica de los premios UNEAC en 1968 hasta alcanzar su triunfo más completo en 1971, la zona de la política cubana que Guevara criticaba como los “dogmáticos”.

El triunfo de esa zona daría la razón retroactivamente a las posiciones de Blas Roca en su debate con Alfredo Guevara. La posición alternativa a la comprendida entre “los liberales y los dogmáticos”, si bien fue fundamental para impedir el monopolio de la política asociada al realismo socialista en Cuba, no encontraría terreno propicio para su desarrollo y ampliación en los años setenta. Al Primer Congreso de Educación y Cultura, celebrado en 1971, “el ICAIC solo iba a defenderse y solo tenía fuerzas para defenderse solo”, ha dicho Manuel Pérez, cineasta con activa participación en aquel evento. (Arango, 1997:11) Si luego, y en general, “siempre que hubo en esos años discusiones en torno al estreno de alguna película, prevalecieron los criterios del ICAIC”, (Arango, 1997:12) ni las posiciones de este, ni las de Casa de las Américas, ni las del Ballet Nacional de Cuba, fueron suficientemente poderosas como para marcar el rumbo de la política cultural en general, y las nociones acerca de la creación artística, las relaciones entre los intelectuales y la política y entre la educación y la cultura se harían hegemónicas a pesar de esas posiciones.

Como resultado de esa coyuntura, a la altura de 1971 y tras el Caso Padilla y el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, las directrices de la política cultural cubana adquirirían rasgos fuertes de lo que resultó la política cultural del socialismo soviético

y ganaría consiguientemente la posición hegemónica la línea relacionada desde antaño con el PSP.

El Caso Padilla y el Primer Congreso de Educación y Cultura definieron el rumbo de la política cultural cubana, como mínimo durante el quinquenio que le siguió, y, junto al fracaso de la Zafra de los Diez Millones, redefinieron el modelo del socialismo cubano. En ese nuevo contexto, quedaban fijadas cuestiones fundamentales que iban más allá de la discusión alrededor de los premios UNEAC y del Caso Padilla: la idea de la posesión exclusiva de la verdad revolucionaria en manos de Cuba, la instauración acrítica de opciones políticas regresivas ya probadas en la URSS, la falta de un enfoque cultural de la política, la hegemonía de la zona “dogmática” del espectro ideológico revolucionario en el campo cultural, la constatación de las debilidades del ordenamiento económico, político e ideológico cubano y las causas de la creciente adscripción a las políticas soviéticas.

Sin producirse un debate público sobre estas cuestiones, la relación entre la crítica pública que no procediese de la más alta dirigencia revolucionaria y la construcción del socialismo se mantendría en la discreción o en la estricta reserva. La idea de un espacio público donde diversas posiciones revolucionarias pudiesen polemizar en igualdad de condiciones, y con similar autoridad para poder defender materialmente sus criterios, había sido puesta en solfa. La intelectualidad cubana perdió espacios para la expresión autónoma de su diversidad y especificidad, y la idea de que la política es también cultura, que se había hecho fuerte en los sesenta, se trastocó en el futuro inmediato por otra acepción: no hay cultura fuera de una política.

Bibliografía

- Arango, Arturo 1997 “Manuel Pérez o el ejercicio de la memoria” en *La Gaceta de Cuba*, (La Habana) No. 5, septiembre-octubre.

- Benjamín, Walter 1990 *Diario de Moscú* (Buenos Aires: Taurus).

- Carr, E. H. 1988 *La revolución rusa. De Lenin a Stalin, 1917-1929* (Madrid: Alianza Editorial).
- Castro Ruz, Fidel 1987 “Palabras a los intelectuales”, en Nuiry, Nuria y Graciela Fernández Mayo (comps.) *Pensamiento y políticas culturales cubanas* (La Habana: Editorial Pueblo y Educación) Tomo II.
- Padilla, Heberto 1968 *Fuera del juego*, (La Habana:Unión).
- Guevara, Alfredo 1998 “Alfredo Guevara responde a las Aclaraciones” en *Revolución es lucidez* (La Habana: Ediciones ICAIC).
- _____ 2003 *Tiempo de fundación* (Madrid: Iberoautor/Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano).
- Hernández Otero, Ricardo y Enrique Saíenz 2000 “Proyecciones e iniciativas culturales de los comunistas cubanos (1936-1958)” en *Temas* (La Habana) Nueva Época, No. 22-23, julio-diciembre.
- Hernández Otero, Ricardo 2002 *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo. Resistencia y acción* (La Habana: Letras Cubanas).
- “Polémica Ernesto Guevara-Carlos Rafael Rodríguez: razones de la economía” en Colectivo de autores 2003 *El gran Debate sobre la economía en Cuba 1963-1964* (La Habana: Ocean Press/Centro Che Guevara).
- Roca, Blas 1965 a “¿Cuáles son las mejores películas?” en *Aclaraciones* (La Habana: Editora Política) t.2.
- _____ 1965 b “Final de respuesta a Alfredo Guevara” en *Aclaraciones* (La Habana: Editora Política) t.2.
- _____ 1965 c “IV parte de respuesta a Alfredo Guevara” en *Aclaraciones* (La Habana: Editora Política) t.2.
- _____ 1965 d “Respuesta a Alfredo Guevara” en *Aclaraciones* (La Habana: Editora Política) t.2.
- _____ 1965 e “V parte de respuesta a Alfredo Guevara” en *Aclaraciones* (La Habana: Editora Política) t.2.
- Colectivo de autores 1983 *Veintidós años de Revolución. Cronología* (La Habana: Editora Política).