

# Una reunión de miedo

Biblioteca Nacional, La Habana, junio de 1961

---

Antonio José Ponte

**E**STA ASAMBLEA ES LA MADRE DE TODAS LAS ASAMBLEAS QUE SE HAN PRODUCIDO en Cuba entre autoridades políticas y artistas. Leer estos extractos como se lee una obra de teatro despierta la sensación de haber asistido a múltiples representaciones de un mismo texto. Y más de cuatro décadas de funciones ininterrumpidas vienen a demostrar que cada vez que las autoridades cubanas necesitan lidiar con artistas recurren a la misma pauta, revisan el viejo guión.

Habiendo asistido a algunas reuniones semejantes, las intervenciones de esta tarde de 1961 me hacen creer en la detención del tiempo. Porque lo que vi discutir (y discutí yo mismo) en aquellas asambleas, son los mismos asuntos de cuarenta años atrás. Ni entonces, ni en ninguna de sus reposiciones, se habrá arribado a conclusiones valederas. Y ahora me explico por qué se vuelve siempre al papel de la crítica. ¿A causa de la torpeza de los que la ejercen? ¿Por inseguridad sempiterna ante la obra de arte? El crítico y compositor musical Natalio Galán es el primero en tomar la palabra en esta sesión. Su papel lo hemos visto ocupado después por diversos nombres: habrá siempre alguien desvelado por las funciones de la crítica.

Podría estimarse que la responsabilidad del arte, su compromiso con el público, fueron asuntos muy poco tratados antes de 1959, y que la época revolucionaria, que ha hecho hincapié en tales responsabilidad y compromiso, tenía por fuerza que despertar estas interrogantes. Existe, según creo, otra razón: quienes hacen crítica averiguan qué franja les pertenece a ellos desde que se ha instaurado una censura política. ¿Qué papel juega la crítica de arte cuando existe una crítica de Estado? ¿Ha de adelantarse a vigilar la fe, o retrotraerse hasta tanto el censor no promulgue su *nihil obstat*? ¿Qué le queda: ser guardián de una moral o trillar detrás de los más autorizados trilladores? Acomplejada (valgan las diversas acepciones del término) ante la obra de arte, viene a acomplejarse ahora ante la autoridad política. Y, a partir de aquí, el crítico aspira a ser un empleado más, otro burócrata en la nómina, un intermediario entre el jefe y los artistas.

Como ocurrirá siempre, esta asamblea pregunta por la integridad de los que se reúnen. ¿Alienta algún enemigo entre los convocados? ¿Alguien conspira su desgajamiento? Reina una histeria de comunidad frente al hereje, y

se repetirá siempre este rasgo: los culpables (o quienes se tome por culpables) nunca estarán presentes. Se les juzgará *in absentia*. Se les quemará en efígie. No porque hayan escapado, sino para que no escapen. Para quemarlos mejor.

Es primordial que la diferencia no hable. En todo caso, que sea referida. Referida: distorsionada interesadamente. Referida: condenada de antemano. Una voz (la de Heberto Padilla, en torno a quien se desarrollará otra asamblea modélica) anuncia que los autores del documental que ha provocado este encuentro no fueron invitados. Otra voz (no sabemos a quién pertenece) avisa que Carlos Franqui y Guillermo Cabrera Infante convalecen en sus casas. Ya ha empezado, de una parte, la selección calculada de participantes. De la otra, el escabullimiento de las víctimas. (Agregar a estas figuras la del victimario indispuerto: Nicolás Guillén que delega en José Antonio Portuondo la jefatura de la sesión donde Padilla se autoinculpa).

Antes se han efectuado varias reuniones sobre el mismo asunto: aquella en la cual fue exhibido el cortometraje, y la que celebraron entre sí los dirigentes, presumible por el cuidado con que adelantan sus piezas. (Cultivarán igual hipocresía durante las asambleas previas al IV Congreso del PCC: ruegos por el empleo de sinceridad y determinación, ruegos por que todos hablen y hablen de todo... Tiran de las lenguas para cortarlas mejor).

Ha existido también (no hay que dudar) un complot entre gente de cine decidida a castigar el ejercicio de libertad que aquel cortometraje representa. Alfredo Guevara, Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea se escandalizan ante un documental. Ellos, que fueron censurados unos años antes por la dictadura prerrevolucionaria, pasan a ejercer la censura. Reservan para *P.M.* la misma suerte que padeciera *El Mégano*. Les indigna el despilfarro de atención que unos cineastas primerizos dedican al despilfarro que constituye la fiesta. (Mirta Aguirre reconoce, avergonzada, que de vez en cuando los intelectuales se asoman a esos antros).

Si *El Mégano* mostraba episodios rurales inconvenientes, *P.M.* deja ver cuerpos demasiado sueltos en un momento en que se necesita la militarización, el alineamiento servicial de esos cuerpos. El cine prerrevolucionario, por lo general, exhibía una ruralidad idílica. El campo existía para comerse un lechón, los campesinos para tocar laúdes. Bajo cualquier palmar, romance. (A contracorriente, *El Mégano* enseñaba otro campo). De igual modo, el nuevo régimen político procura ya sus idilios. ¿Acaso no se discute aquí acerca de la belleza extraíble de un miliciano?

La borrachera que *P.M.* coloca ante los ojos resulta inabordable. Dentro de esos bares, la historia no cuenta, no reclama: un bar estará siempre en los antípodas de la Plaza de la Revolución. Aunque no es ello, a fin de cuentas, lo que alarma a la gente de cine complotada. El documental podía ser juzgado intrascendente: César Leante lo afirma, quizás para restarle culpas. (Décadas más tarde, Julio García Espinosa comentará: «Un documental que nadie se propuso prohibirlo, sino aplazarlo»). Visto así, el *Index Librorum Prohibitorum* no es más que un listado de aplazamientos). Lo que resulta de veras peligroso es que un par de jovenzuelos sin ninguna experiencia

logre lanzarse, con cámara ligera y un bajo presupuesto, a filmar aquello que le venga en ganas.

Saltan, por fuerza, las alarmas de quienes se empeñan en constituir una industria pesada del cine, un ministerio de propaganda. Los centralizadores temen a la formación de guerrillas cinematográficas. Y confluye su temor con el temor del Presidente, del Primer Ministro, del ministro de Educación y de otros jefes reunidos esta tarde en la Biblioteca Nacional.

El cine cubano habrá de agruparse todo en un instituto, el ICAIC, para que nada sea cine fuera de éste. El arte del país habrá de reunirse todo en una institución como la UNEAC, para que nada pueda ser considerado arte fuera de ella. Para que, más allá de esas fronteras, nada afecte cubanía. A los artistas no se les permitirá la francachela de esos parroquianos de bar. Porque el arte está llamado a ser misión, no despilfarro. Y no es pueblo el que baila allí, en el celuloide. Pueblo es quien habla por boca de estos dirigentes. Pueblo, quien examina desde la presidencia a sus artistas.

Una reunión de miedo. Como han sido las demás. Aunque en ninguna se ha hecho tan explícito el mecanismo, ninguna otra ha versado estrictamente sobre el miedo. Y resulta muy significativo que quien lo ponga en claro sea el más importante dramaturgo. Ahora sabemos que Virgilio Piñera no sólo confiesa sus temores, sino que es interrogado acerca de ellos. Sabemos que Piñera no sólo se arriesga a una declaración inoportuna, sino que atraviesa por un interrogatorio policial. (Él, que va a escribir aquella pieza de escabullimiento ante un interrogatorio: *Fíchenme si pueden*).

Esta tarde se enfrentan dos de las más brillantes mentes teatrales del país: mandatario y dramaturgo. Mucho podría escribirse acerca de este diálogo donde el escritor no consigue ocultar su nerviosismo y cantinflea, y donde su interrogador no acierta a disimular las intenciones que lo mueven. (La búsqueda de culpabilidad anima siempre a éste y, cuando le objetan la ausencia de los realizadores del cortometraje, improvisará enseguida unos culpables mayores: los que fueron invitados y no asisten).

Puede uno remitirse a otros interrogatorios en los que el comisario se asoma al enigma de la víctima. Valga un ejemplo: Joseph Brodski llevado a juicio y preguntado acerca de sus razones de parásito para considerarse poeta. Razones divinas, según declara Brodski. (En una ocasión, alcancé a ver a Fidel Castro metido en desconcierto parecido al de quien juzgó a Brodski. Se hablaba de las dificultades de edición que encontraban los poetas cubanos, y él quiso conocer el número exacto de poetas que habitaban el país. Nadie supo decírselo. Entonces, preguntó cómo podía saberse que alguien era poeta. Tocó un misterio, aunque enseguida se desembarazó de él para hundirse en un discurso repleto de estadísticas y planes económicos).

Miedo: a quedar fuera de la ciudad cuando cierran las murallas, a perder la lengua común y ser considerado un bárbaro, al destierro, a la muerte civil, a la cárcel, al paredón...

En varios parlamentos de esta asamblea puede percibirse el trabajo de reacomodo del lenguaje que empieza a producirse. Unos meses antes, en

abril, se ha promulgado el socialismo en Cuba. No tarda en ser recomendable (más que recomendable, imprescindible) la lectura de los clásicos del marxismo-leninismo. Así como los discursos de la dirigencia cubana. Incluso en artistas alejados de la órbita marxista, pueden detectarse frases aproximativas, balbuceos para hacerse entender. No en vano preocupa a Carlos Rafael Rodríguez si Fidel Castro entiende lo que allí se habla. Pues las cosas han de ser llamadas, no sólo por sus nombres, sino por sus nombres recién adoptados.

Mario Parajón comenta acerca de su trabajo en una redacción junto a una intelectual comunista. Católico como es él, trabaja a gusto allí, y quisiera saber si este feliz experimento de coexistencia puede extenderse a toda una realidad. Su pregunta está hecha al final de una época: todo avanza hacia el más cerrado sectarismo. (En su último libro publicado, Rafael Rojas ha estudiado la cortesía intelectual cubana del siglo xx y el cese de ella dentro del proceso revolucionario). Esta cuestión de protocolo que Parajón menciona se complementa con la confesión hecha por Piñera. En lo adelante, no coincidirán en una misma redacción creyentes tan dispares, y será utilizado el terror para eliminar al personal que sobra.

A punto de pronunciar el discurso que cierra las sesiones cumplidas en la Biblioteca Nacional, Fidel Castro coloca sobre la mesa, camino al micrófono, el arma que siempre lo acompaña. No ha visto (al parecer) la pieza de escándalo que los ha reunido, pero es suyo el derecho a la última palabra. Y su alocución será lo único que trascienda de estos encuentros. En ella ha podido rastrearse la influencia de Benito Mussolini: «*La nostra formula é questa: tutto nello Stato, niente al di fuori dello Stato, nulla contro lo Stato*» (Mussolini pronunció esta frase también en un teatro, en La Scala, de Milán). Ahora es posible comprobar que gran parte de lo dicho en *Palabras a los intelectuales* fue adelantado durante estas sesiones por algunos artistas.