

CUANDO DIGO FUTURO.  
IMAGINARIO DEL DESARROLLO, CULTURA  
Y ANTI-INTELECTUALISMO EN CUBA

JAUME PERIS BLANES  
*Universitat de València*

---

Te convidó a creerme  
cuando digo “futuro”.  
Si no crees mi palabra  
cree en el brillo de un gesto,  
cree en mi cuerpo,  
cree en mis manos  
que se acaban.

Te convidó a creerme  
cuando digo “futuro”.  
Si no crees en mis ojos,  
cree en la angustia de un grito,  
cree en la tierra,  
cree en la lluvia,  
cree en la savia.

(Silvio Rodríguez, *Cuando digo futuro*, 1969)

En una conocida canción de 1969, Silvio Rodríguez, entonces integrante del Grupo de Experimentación Sonora, interpelaba a su público pidiéndole un acto de fe compartida: “Te convidó a creerme cuando digo futuro”. Esa invocación de un porvenir instalado en la utopía constituía uno de los principales elementos sintácticos del lenguaje cultural de la Revolución cubana. Su carga utópica, sin embargo, se había ido articulando durante todos los años sesenta a otros discursos e imaginarios políticos que estaban circulando en toda América Latina: entre ellos, el paradigma del desarrollo se convertiría en un punto de referencia esencial para la redefinición y la

reformulación cultural de las esperanzas puestas en el proceso revolucionario. Como se verá a lo largo de este artículo, una parte de la cultura letrada y popular cubana de la segunda mitad de los sesenta iba a hacer suyos algunos de los elementos de ese paradigma y a tratar de darles forma discursiva.

Pero a la vez, la canción de Silvio Rodríguez apuntaba a otro proceso fundamental en la cultura cubana de los sesenta y setenta, que es en cierto modo inseparable de esa reformulación cultural del imaginario del desarrollo: la pérdida de confianza en el trabajo intelectual y en la capacidad de las palabras, el arte y la cultura en general para transformar el mundo social. Efectivamente, la petición de fe (“Te convido a creerme”) iba acompañada de la conciencia de un descrédito general de la cultura como espacio de acción: “si no crees mi palabra”.

En realidad, esa afirmación no pasaría de ser una mera estrategia retórica si no se repitiera, bajo diferentes formas, en numerosas canciones del Grupo de Experimentación Sonora y en otros textos culturales del periodo, llegando a constituir un elemento central del imaginario cultural de la Cuba de finales de los sesenta. Como tratará de mostrarse en este artículo, la articulación del imaginario del desarrollo en los discursos revolucionarios cubanos iría de la mano de una reformulación profunda del rol de la cultura en la sociedad revolucionaria y de una tematización crítica de la función de los intelectuales en ella. En ese sentido, y como se verá, la inclusión del léxico, la iconografía y buena parte de la sintaxis de los lenguajes del desarrollo en el pensamiento revolucionario cubano no estuvo desvinculada del crecimiento y la consolidación de lo que se ha llamado el imaginario anti-intelectualista que atravesó la cultura cubana a finales de los sesenta (Gilman, 2003). Los textos culturales que en este artículo se analizan constituyen, de un modo u otro, intentos de respuesta a esa conflictiva articulación.

## 1. EL SUBDESARROLLO Y EL SUJETO

En 1965, Edmundo Desnoes publicó una novela que se haría célebre gracias a la adaptación cinematográfica que, tres años después, haría de ella Tomás Gutiérrez Alea. *Memorias del subdesarrollo* narra, en un código literario heredero del existencialismo pero

profundamente irónico, las vicisitudes de Sergio Malabre, un personaje corroído por la angustia en pleno proceso de institucionalización y consolidación de la Revolución cubana. Frente a la mayoría de las novelas cubanas del momento, *Memorias del subdesarrollo* se regodeaba en el aislamiento social y sentimental de su narrador, articulando al mismo tiempo una visión muy crítica del proceso político cubano, que tenía el concepto de subdesarrollo como eje.

El narrador de la novela, perteneciente a la burguesía habanera, contaba con detenimiento el modo en que la Revolución despojaba a su clase de la mayoría de sus privilegios y la forma en que las jerarquías sociales iban desmoronándose. Lo contaba con estupor y una buena dosis de asco, y alegorizaba la desestructuración de la burguesía cubana a través de la transformación de su propio cuerpo, que sufría un proceso de animalización y del que iba perdiendo, poco a poco, el control. Esa representación grotesca del cuerpo se hallaba íntimamente ligada a una de las temáticas clave del libro: el concepto de subdesarrollo y sus efectos en la subjetividad. De hecho, el narrador vinculaba las ideas de animalidad y ausencia de control corporal a una supuesta ausencia de civilización, caracterizada por la incapacidad para sostener emociones y sentimientos.

Una de las cosas que más me desconcierta de la gente es su incapacidad para sostener un sentimiento, una idea, sin dispersarse. Elena demostró ser totalmente inconsecuente. Es pura alteración, como diría Ortega. Lo que sentía ayer no tiene nada que ver con su estado de ánimo actual. No relaciona las cosas. Esa es una de las señas del subdesarrollo: incapacidad para acumular experiencia y desarrollarse (Desnoes, 1965: 27)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> El narrador contraponía esa incapacidad propia del subdesarrollo a la inconsolable memoria de la que hacía gala la protagonista de *Hiroshima mon amour*, película por la que el narrador mostraba una gran fascinación. Aludiendo recurrentemente al film de Resnais y Duras, no solo contraponía el subdesarrollo cubano a la subjetividad “desarrollada” del cine francés, sino que aludía a la necesaria modernización de las técnicas narrativas para dar cuenta de ella. “Por eso me impresionó tanto aquella frase de *Hiroshima: J’ai désiré avoir une inconsolable mémoire*” (Desnoes, 1965: 27).

La novela de Desnoes, tal como lo haría la película de Gutiérrez Alea, trataba de explorar críticamente los efectos en la subjetividad del proceso revolucionario cubano, y no por casualidad recurría para ello al concepto nuclear del “subdesarrollo” como categoría explicativa de la subjetividad cubana. Al hacerlo, situaba la idea de desarrollo subjetivo y social como el horizonte fundamental de cualquier política revolucionaria. Lo hacía, sin duda, con ironía, pero su gesto señalaba uno de los debates centrales que estaban teniendo lugar en la cultura cubana de los sesenta, en el periodo de consolidación de la revolución.

Efectivamente, los conceptos de “desarrollo” y “subdesarrollo”, que habían sido apenas utilizados en el periodo prerrevolucionario en Cuba, pasaron a ser, a partir de la llegada de Castro al poder, elementos fundamentales en el debate social. Los escritos entusiastas de intelectuales internacionales como Sartre, Fanon o Wright Mills llevaron a la cultura cubana a leer su realidad desde paradigmas que hasta entonces le habían sido ajenos, como los de “descolonización”, “guerra civil” o “subdesarrollo”. Este último, además, consiguió entroncar con otras líneas de pensamiento que tenían el concepto de “desarrollo” como su núcleo principal. Como afirma Rafael Rojas (2007: 47):

Desde 1959, la empresa modernizadora del gobierno en materia agraria, educativa, médica, urbana y, sobre todo, industrial fue presentada como una cruzada a favor del socialismo como vía de desarrollo. La apuesta tenía a su favor un diverso trasfondo ideológico, ya que la lucha contra el subdesarrollo era un fin compartido desde diferentes medios teóricos y prácticos, por la CEPAL, los teóricos de la dependencia, la Alianza para el Progreso y el Kremlin.

Ahí radicaba uno de los valores indudables del imaginario del desarrollo: en los primeros años de indeterminación ideológica de la Revolución cubana, el léxico desarrollista conectaba con paradigmas políticos muy diversos y permitía integrar la esperanza en una transformación social radical, en una iconografía política que fuera

asumible por los dos grandes bloques en conflicto<sup>2</sup>. Con el paso de la década, sin embargo, esa apuesta por el imaginario del desarrollo iría decantándose y anudándose a la denuncia de los usos del desarrollo por parte de la Administración estadounidense en la región, especialmente a través de la Alianza para el Progreso. Esta, nacida en 1961 durante la Administración Kennedy, se había concebido desde el principio como un modo de limitar el carácter radical de la revolución y su influencia en el resto del continente, ofreciendo fondos para el desarrollo de políticas reformistas en diferentes países de América Latina.

No por azar, la Alianza para el Progreso se publicitaba como “la revolución del desarrollo” (Aguledo Villa, 1966), ofreciéndose como referente alternativo a la Revolución cubana. En ese contexto, el discurso de la lucha contra el subdesarrollo se convirtió en un espacio de tensión que admitió, durante la década de los sesenta, diferentes reformulaciones. Si en un primer momento su incorporación al imaginario revolucionario se apoyaba en un trasfondo ideológico multiforme, poco a poco, en consonancia con la transformación general de la revolución, fue redefiniéndose hasta identificarse sin tapujos con la creación de una nueva sociedad que cortara de raíz con las estructuras sociales, económicas y culturales del pasado, e incluso con el tipo de subjetividad que esa sociedad había producido.

La novela de Desnoes se proponía, en ese contexto, como una reflexión antropológica sobre la cultura del subdesarrollo. Sin embargo, el narrador de su novela hilaba muchos de los tópicos coloniales sobre la vida en el trópico y sobre la población latinoamericana, identificando al sujeto cubano con una barbarie sin civilizar. De hecho, para el narrador de Desnoes, el sujeto subdesarrollado estaba caracterizado por una sucesión de “alegrías y sufrimientos primitivos y directos que no han sido trabajados y enredados por la cultura” (Desnoes, 1965: 29) y era, por tanto, un arcaico emocional, incapaz de sostener emociones y sentimientos sin migrar de un estado mental a otro. Ello le incapacitaba, pues, para el ejercicio de la memoria, pues no era posible, para el sujeto

---

<sup>2</sup> En su temprano libro sobre Cuba, *Huracán sobre el azúcar* (1962), Jean Paul Sartre levantaba acta de la emergencia de la lucha contra el subdesarrollo como tópico político en los meses que siguieron al triunfo de la revolución.

subdesarrollado, ligar el pasado con el presente y el futuro ni, por tanto, articular un proyecto de país coherente y a largo plazo.

El ambiente es muy blando, exige poco del individuo, todo el talento del cubano se gasta en adaptarse al momento. En apariencias. La gente no es consistente, se conforma con poco. Abandona los proyectos a medias, interrumpe los sentimientos, no sigue las cosas hasta sus últimas consecuencias. El cubano no puede sufrir mucho rato sin echarse a reír. El sol, el trópico, la irresponsabilidad... ¿Fidel será así? (Desnoes, 1965: 39).

El punto de vista de Malabre era, en coherencia con el planteamiento general de la novela, el de un burgués angustiado por la descomposición de su mundo social<sup>3</sup>, que hallaba en las ideas de desarrollo y subdesarrollo una coartada conceptual para justificar una concepción clasista de la sociedad. Entendidas dentro de un marco teleológico y más antropológico que social, servían para legitimar una mirada que naturalizaba las diferencias sociales como reflejo del diferente estado de desarrollo humano de unas clases y otras.

Se trataba, desde luego, de una utilización reaccionaria del paradigma del desarrollo, que servía a Desnoes para caricaturizar la mentalidad de la burguesía y para diseccionar el aislamiento de su personaje, cuya visión de la realidad se hallaba enredada en teorías coloniales y anacrónicas. Sin embargo, ese uso de los conceptos de desarrollo y subdesarrollo revelaba dos cuestiones de indudable interés. En primer lugar, que el paradigma del desarrollo podía ser usado desde posiciones ideológicas contrarias, y que podía llegar a legitimar tanto una política revolucionaria como un discurso clasista e involucionista. En ese sentido, el concepto de desarrollo constituía un campo de lucha ideológica que habría de ser continuamente redefinido. En segundo lugar, que en Cuba la condición del

---

<sup>3</sup> En un famoso pasaje, escribía: “Todavía no me acostumbro a colocarme dentro de la revolución, todavía no veo que todo ha cambiado: hasta mis fantasías. Ya no puedo ser, no soy el mismo. Mis posibilidades se han reducido al mínimo. (...) El único refugio que tengo está en mi cabeza y hasta ese rincón ha entrado a trompicones la revolución. Le han quitado la libertad al burgués para planificarle el futuro a los trabajadores. ¡Hay hasta un placer morboso en saber que la gente como yo se va extinguiendo!” (Desnoes, 1965: 33-34).

subdesarrollo no iba a plantearse en términos económicos –como estaban haciendo las agencias internacionales desde unos años atrás– sino en términos fundamentalmente subjetivos.

Efectivamente, el propio Che Guevara, en *El socialismo y el hombre en Cuba* (1965), había vinculado la lucha contra el subdesarrollo con el advenimiento de un “hombre nuevo”, cuya subjetividad se articularía sobre valores nuevos que dejarían atrás a los sujetos formados en el mundo capitalista. La novela de Desnoes aludía irónicamente a ese proceso intensificando uno de los miedos de su personaje narrador: que el proceso revolucionario no transformara solamente la estructura social, sino que le cambiara también a él. Por ello, al sorprenderse pensando en términos marxistas, exclamaba: “Es la influencia de la revolución: ¡tengo que vigilar mis pensamientos!” (Desnoes, 1965: 26). Desde su punto de vista, de hecho, la revolución suponía un proceso de inversión de las categorías sociales<sup>4</sup>. Pero se trataba, también, de un proceso de transformación de las conciencias en las que se veían involucrados el uso del lenguaje, las categorías de clasificación social e, incluso, la propia percepción de la realidad. En otras palabras, la revolución suponía un programa de transformación profunda de la subjetividad, y Malabre no estaba dispuesto a participar en él.

## 2. EL PARADIGMA DEL SUBDESARROLLO Y EL ROL DEL INTELECTUAL

En el mismo artículo en el que propuso su teoría del hombre nuevo como horizonte de la revolución, Guevara llevó a cabo una contundente reflexión sobre el rol que los intelectuales podían desempeñar en ella. En pocas palabras, señalaba que los intelectuales del momento eran exponentes de una función social caduca, propia de las sociedades prerrevolucionarias y que, por tanto, llevaban incorporados valores incompatibles con la sociedad revolucionaria y

---

<sup>4</sup> “Comprendí que Cuba estaba al revés. O al derecho; es posible. Todo había cambiado. Antes yo hubiera sido el tipo respetable y ellos los desgraciados culpables. Ahora yo resultaba el miserable. Ellos, con su pobreza, su incoherencia y los prejuicios que arrastraban de la burguesía, eran todos unos señores respetables. Yo era culpable de mi educación” (Desnoes, 1965: 50).

que podían, incluso, pervertir a las nuevas generaciones libres de ese “pecado original”<sup>5</sup>.

En realidad, la aportación de Guevara se inscribía en un contexto cultural más amplio en el que la figura del intelectual estaba siendo sometida a una profunda discusión. De hecho, la “familia intelectual latinoamericana”, que se había nucleado en torno a la Revolución cubana como referente político y a la “nueva novela” como referente literario, empezaba a sufrir divergencias en su seno a mediados de la década. Esa discusión alcanzó un grado máximo de virulencia y visibilidad a principios de los años setenta, pero en realidad había sobrevolado buena parte de los discursos culturales cubanos durante toda la década de los sesenta.

La cuestión del intelectual y de la creación cultural estuvo siempre presente en la Cuba revolucionaria. En un primer momento, la revolución había tratado de legitimarse internacionalmente con el apoyo de los grandes intelectuales de la izquierda mundial y, especialmente, con el de los escritores emergentes de América Latina como Fuentes, García Márquez, Vargas Llosa o Cortázar, embarcados en un proyecto de “modernización” de las letras latinoamericanas. Sin embargo, a mediados de la década tuvo lugar un conflicto de legitimidades entre la vanguardia cultural que estos querían representar y la vanguardia política que, sin duda, todos reconocían en los dirigentes revolucionarios (Gilman, 2003: 144).

En el centro de ese conflicto, latía la diferente función que ambos grupos otorgaban al intelectual en la nueva sociedad revolucionaria: mientras los escritores “modernizadores” reivindicaban la crítica al poder como el trabajo específico e irrenunciable del intelectual, los dirigentes revolucionarios y buena parte de la intelectualidad cubana exigían un apoyo a las políticas públicas y a las decisiones de la

---

<sup>5</sup> “La culpabilidad de muchos de nuestros intelectuales y artistas reside en su pecado original; no son auténticamente revolucionarios. Podemos intentar injertar el olmo para que dé peras; pero simultáneamente hay que sembrar perales. Las nuevas generaciones vendrán libres del pecado original. Las probabilidades de que surjan artistas excepcionales serán tanto mayores cuanto más se haya ensanchado el campo de la cultura y la posibilidad de expresión. Nuestra tarea consiste en impedir que la generación actual, dislocada por sus conflictos, se pervierta y pervierta a las nuevas” (Guevara, 1965: 530).



dirigencia política (Lombardo, 2006: 214). Denostaban, por ello, la idea del intelectual como crítico del poder por ser un remanente del mundo burgués y liberal, dependiente de un esquema elitista de la sociedad. En coherencia con ese planteamiento, desarrollaron estéticas que acentuaban los elementos comunicativos de la literatura, en detrimento de las experimentaciones formales neovanguardistas del sector “modernizador” (Gilman, 2003: 144).

En ese contexto, los escritos de Guevara sobre la necesaria superación de la idea de intelectual y la creciente desconfianza en las capacidades de la cultura para producir efectos realmente revolucionarios dieron lugar a la emergencia de un imaginario que Gilman ha llamado “anti-intelectual”, en el que las competencias específicas del escritor fueron seriamente cuestionadas como modo de intervención social (2003: 143-188). *Memorias del subdesarrollo* se publicó en ese contexto turbulento, y el discurso de su narrador parecía una ejemplificación perfecta del tipo de intelectual descrito por Guevara. Por ello, su crítica demoledora a la dinámica revolucionaria pudo ser leída como una suerte de parodia de la mirada burguesa ante los procesos de desarrollo puestos en marcha por la revolución.

*Memorias del subdesarrollo* exploraba de un modo muy productivo esta doble posibilidad de lectura, ironizando sobre ella y sobre la ambigua relación que mantenían las opiniones del narrador Sergio Malabre con las del escritor real Edmundo Desnoes<sup>6</sup>. Al representarse a sí mismo, desde la mirada de Malabre, como un farsante, un traidor a la literatura y un escritorzuelo a las órdenes del poder gubernamental, Desnoes cargaba de ironía y ambigüedad su representación de la relación entre el intelectual y el Estado. Efectivamente, en la crítica que el narrador Malabre hacía a la obra del autor Desnoes, se inscribían algunos de los argumentos que el sector

---

<sup>6</sup> De hecho, el protagonista de la novela aludía en diferentes ocasiones a un antiguo amigo suyo, al que llamaba Eddy, escritor de cierto éxito en la Cuba revolucionaria y que, en su opinión, trataba de buscar la aprobación oficial a toda costa y que construía sus novelas de acuerdo a los patrones de la cultura socialista, tal como la proponían las autoridades. No era difícil hallar en la ácida descripción de esas novelas una parodia de las anteriores novelas de Desnoes, y el propio narrador le increpaba en un momento dado al señalar su hipocresía y su sumisión al poder: “¡Quién te ha visto, Eddy, y quién te ve, Edmundo Desnoes!” (Desnoes, 1965: 32).

“modernizador” y liberal del campo literario estaba utilizando para criticar la voluntad disciplinaria de las instituciones culturales cubanas y la aparición de intelectuales orgánicos: “El artista, el verdadero artista (tú lo sabes, Eddy), siempre será un enemigo del Estado. En eso también aspira al comunismo” (Desnoes, 1965: 30).

La novela presentaba, pues, una teoría de lo que debía y no debía ser el intelectual, pero a la vez se distanciaba totalmente de ella, haciendo de su autor real el blanco de sus demoledoras críticas y, por tanto, relativizándolas. Así, Desnoes intervenía en el debate sobre la función del intelectual de un modo ambiguo y ambivalente, jugando a desacreditar sistemáticamente sus propios argumentos. Lo importante de todo ello, independientemente de la lectura política que hagamos del texto de Desnoes<sup>7</sup>, es que la batalla ideológica por redefinir el contenido y el alcance de los conceptos de desarrollo y subdesarrollo había llegado también a las figuraciones y representaciones del rol del intelectual en su relación con el Estado. En otras palabras, dependiendo de la definición que la sociedad cubana hiciera de la condición del subdesarrollo y de sus proyectos de desarrollo, se avalaría y legitimaría una u otra concepción de lo que el trabajo intelectual y la creatividad cultural podía aportar al proyecto revolucionario.

Ese fue el tema principal que abordaron los ponentes del Congreso Cultural de La Habana, celebrado en enero de 1968 y en el que se hizo visible una tensión entre diferentes concepciones del subdesarrollo y los procesos posibles de desarrollo y el papel que el campo intelectual podía desempeñar en ellos. Por una parte, se pusieron sobre la mesa enfoques economicistas que analizaron la originalidad del subdesarrollo latinoamericano basados en la relación entre crecimiento económico y población (Lacoste, 1968: 14-15), que conectaban con los paradigmas de la dependencia y del neocolonialismo económico. Por otro lado, aunque sin entrar en contradicción con lo anterior, los ponentes que se interrogaron sobre el rol del intelectual en ese contexto lo hicieron a través de enfoques mucho más subjetivistas, basados en la idea de descolonización mental (Rotzinger, 1968: 15-20), o reescribiendo las tesis de Guevara, de la creación de una nueva subjetividad (Benedetti, 1968: 20-25).

---

<sup>7</sup> Un análisis más detallado de la novela puede hallarse en Peris Blanes, 2011.

Todo ello en un contexto en el que la figura del intelectual estaba siendo seriamente cuestionada en sí por las autoridades revolucionarias. Efectivamente, en un discurso de agosto de 1967, Castro había conceptualizado el campo intelectual como una élite distanciada de la problemática popular, proponiendo como objetivo revolucionario la democratización del debate teórico: “la cultura dejará de ser cuestión de élite cuando pertenezca a todo el pueblo”<sup>8</sup>. En abril del mismo año, pocos meses antes de morir, en un texto en que llamaba a la insurrección armada y global contra el imperialismo, Guevara había dejado bien claro su posición ante la eficacia del lenguaje como elemento de transformación social y de combate: “En el momento de la lucha, la forma en que se hacen visibles las actuales diferencias constituye una debilidad; (...) querer arreglarlas mediante palabras es una ilusión” (1967: 100).

En ese contexto de emergente anti-intelectualismo, algunos de los participantes en el Congreso Cultural de La Habana trataron de conceptualizar la relación entre la creación cultural y la situación de subdesarrollo. De entrada, plantearon la cultura como un espacio que, al igual que la economía o la estructura social, se hallaba atravesado por las relaciones de poder y no había escapado a la lógica del colonialismo<sup>9</sup>. Ello implicaba un llamamiento a la descolonización cultural, pero también el hecho de que toda forma de resistencia intelectual quedara atrapada en su propia contradicción, en tanto que producto de la colonización mental producida por la lógica de la dependencia:

Descubrir que la dependencia no es solo la del país, la de nuestro sistema de producción, sino que la dependencia forma parte de

---

<sup>8</sup> Como un gesto claro a los universitarios, Castro pronunció esas palabras en su discurso del 4 de agosto en la Escuela de Filosofía y Letras de la Universidad de La Habana: “No sé cuántas veces ustedes se han preguntado cómo en la práctica se puede llegar a una distribución comunista de los bienes que el hombre produce. Sobre eso hay muchas teorías, (...) y mucha bobería (RISAS). Ahora, nosotros tenemos que escribir la nuestra. Esa teoría nuestra no la va a escribir un científico, no la va a escribir una élite intelectual (...) La cultura dejará de ser cuestión de élite cuando pertenezca a todo el pueblo” (citado por Hernández, 2009: 45).

<sup>9</sup> De acuerdo con Fernando Martínez Heredia, en el Congreso Cultural de la Habana, “la colonización cultural ha sido y es todavía un instrumento de hegemonía de los imperialistas sobre los pueblos” (1968: 14).

nuestros propios hábitos mentales y está profundamente arraigada en nosotros. (...) Nuestras ideas, nuestros modelos de pensamiento, nuestra racionalidad en suma, aparecen como la extensión de la racionalidad dominante del sistema de dependencia que, desde los países centrales, se prolongan en cada uno de nosotros y entra a formar parte de nuestro modo subjetivo, espontáneo y separado, de pensar la realidad (Rozitchner, 1968: 16).

Esa conceptualización de la actividad intelectual en el contexto del subdesarrollo como una prolongación de la racionalidad colonial suponía un mazazo al supuesto carácter liberador del pensamiento crítico y de la creación cultural. Aunque no fuera necesariamente su propósito, ese planteamiento desacreditaba implícitamente la capacidad de los intelectuales para intervenir socialmente con efectos liberadores y, al igual que Guevara en *El socialismo y el hombre en Cuba*, representaba a los intelectuales como portadores de una visión del mundo y de la realidad que había de ser superada. Los intelectuales no eran, en ese sentido, diferentes al resto de la población, cuyas conciencias también eran efecto de la colonización cultural y el subdesarrollo; el problema radicaba en que para superar esa realidad neocolonial, el trabajo intelectual se revelaba inoperante debido a su dependencia de las categorías y formas del pensamiento coloniales. No se trataba, pues, de un ataque a los intelectuales en tanto individuos, sino de un cuestionamiento de la eficacia de su intervención social y del valor de sus competencias profesionales específicas.

En algunos casos, como el de Benedetti, se utilizaría la dicotomía guevariana hombre nuevo-hombre viejo para dramatizar la lucha interna del intelectual y legitimar el trabajo intelectual como una forma velada de concienciación social que prepararía el camino para la aceptación de la lucha real llevada a cabo por los hombres de acción<sup>10</sup>. Pero en otras intervenciones, como la de Ambrosio Fornet,

---

<sup>10</sup> “Nuestra mala conciencia de hombres de acción o de intelectuales, cuando ha existido, ha estado siempre condicionada por el hombre viejo que en nosotros persiste, nunca por el hombre nuevo que trabajosamente se va abriendo camino en nuestra propia espesura. Gracias a ese embrión de hombre nuevo que albergamos, unos podemos hacer cinco, y otros cien; pero todo aporte es válido. A veces, redundar en beneficio del hombre de acción y de su misión heroica y enaltecedora. (...) Cuando la

quedaba mucho más clara la idea de que el intelectual, en el contexto del subdesarrollo, debía dejar en un segundo plano sus competencias profesionales específicas, ya que estas carecían de valor en el interior de los procesos de desarrollo:

Cuando los intelectuales de un país en revolución exigimos de los demás responsabilidades concretas es porque hemos asumido las nuestras y estamos dispuestos a dar cuenta de nuestros actos. No hablo solo de nuestras responsabilidades cívicas. Como intelectuales de un país subdesarrollado en revolución, alfabetizar, aprender el manejo de las armas, cortar caña, ya forman parte de nuestros deberes elementales; carentes de cuadros intermedios estamos obligados, además, a servir de intermediarios entre nuestra obra y nuestro público; el poeta ha comprendido que para que ese hermoso y extraño poema que ahora escribe en silencio sea repetido mañana por las calles, él mismo tiene que convertirse en maestro, divulgador y funcionario cultural (Fornet, 1968: 27).

De acuerdo a estas y otras manifestaciones del periodo, podría llegarse a la siguiente conclusión: el paradigma del desarrollo-subdesarrollo estuvo ligado a un cuestionamiento de la autonomía de la actividad estética y cultural, cuando no a una crítica directa de toda aquella actividad creativa asociada a la vanguardia y no subordinada a las políticas públicas. Frente a la confianza que, en los primeros años de la revolución, las instituciones cubanas habían mostrado en la “modernización” de los lenguajes artísticos, a finales de los sesenta se empezó a perfilar una tendencia que, a principios de los setenta, llegaría a consolidarse como política oficial. Efectivamente, ese creciente cuestionamiento de la autonomía ideológica y estética de la esfera cultural llegaría a un punto de máxima visibilidad en 1971, con el llamado caso Padilla y el viraje en las políticas culturales conocido como “quinquenio gris” o “pavonato”<sup>11</sup>, caracterizado por una

---

revolución efectivamente se produce, sus posibilidades serán mayores si, previamente al estallido, el intelectual (...) ha preparado al pueblo para su nuevo destino. La labor preparatoria del intelectual, su faena de esclarecimiento, se convierte así, indirectamente, en un acrecentamiento de la seguridad para el hombre de acción” (Benedetti, 1968: 24).

<sup>11</sup> Llamado así por coincidir con el periodo en el que Luis Pavón desempeñó como director del Consejo Nacional de Cultura (entre 1971 y 1976).

militarización del espacio cultural basada en el dogmatismo estético, la censura del pensamiento crítico y la represión simbólica y física, además de por una persecución paranoica de la homosexualidad.

### 3. GRUPO DE EXPERIMENTACIÓN SONORA: EL IMAGINARIO DEL DESARROLLO Y LA NUEVA SUBJETIVIDAD

Las canciones del Grupo de Experimentación Sonora de la ICAIC<sup>12</sup> suponen, en ese contexto, textos culturales de indudable interés, al menos por dos razones. En primer lugar, porque al ser concebidas como bandas sonoras de películas tuvieron siempre la voluntad de conectar con la sensibilidad del público cinematográfico y de dar forma poética y musical a algunos de los conflictos mayores de la sociedad cubana de la época a los que los filmes aludían. En segundo lugar, porque fueron canciones producidas en un espacio tensional, en el que los planteamientos experimentales y nítidamente vanguardistas de algunos de sus integrantes chocaban con las exigencias políticas de las instituciones culturales del Estado<sup>13</sup>. Como se verá, ese carácter

---

<sup>12</sup> El Grupo de Experimentación Sonora había sido fundado oficialmente en 1969 por Alfredo Guevara, director del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Dirigido por Leo Brouwer, el gran guitarrista y compositor, gran conocedor de las últimas tendencias de la música contemporánea y de lenguajes musicales como el *jazz* y los incipientes recorridos de la música electrónica, el GES tuvo como objetivo componer y grabar la música y las canciones de las películas producidas por la ICAIC. De ese espacio, que incluía talleres de experimentación y estudio de nuevas corrientes musicales, surgiría, a partir de 1972, el Movimiento de la Nueva Trova cubana, con el propósito de vehicular ideas revolucionarias entre la juventud y mostrar, en el exterior, la moderna música popular que se producía en la isla. Nombres como los de Silvio Rodríguez, Pablo Milanés o Noel Nicola comenzaron trabajando juntos en el GES para convertirse, pocos años después, en las cabezas visibles de la Nueva Trova. Para un seguimiento detallado y preciso de la historia del GES, ver Martins Villaça (2003).

<sup>13</sup> Sobre el carácter disruptor de algunos ritmos de la música popular escribe Silvio Rodríguez (2005): “Por entonces había cierta fobia ideológica por el rock, algo así como una enfermedad infantil izquierdista, a decir de Vladimir Ilich. Esto llegaba a los extremos kafkianos de buscar células de rock en la música de los compositores, y había listas con calificativos y censuras para compases sospechosos. Después de algunas adversidades un grupo de jóvenes músicos y yo tuvimos la suerte de encontrar refugio para aquel tipo de excesos en el ICAIC (Instituto de Arte e Industria Cinematográficos). Ahí yo me desquitaba haciendo ‘rocanroles’ con letras revolucionarias que los cuadrados de la cultura se tenían que zampar. Como el

tensional se puede verificar en la textura misma de las canciones, algunas de las cuales han llegado a convertirse en emblemas de la cultura revolucionaria cubana.

De algún modo, y eso es lo que las hace interesantes para el análisis, las canciones del Grupo de Experimentación absorbieron algunas de las problemáticas que entraron en juego en esos años y trataron de responder artísticamente a algunas de las cuestiones que los debates de los sesenta planteaban en el ámbito teórico. Fueran canciones de amor, temas de actualidad política o exploraciones existencialistas, muchas de ellas tematizaron explícitamente cuestiones como la función del intelectual y del artista en la sociedad revolucionaria, la legitimidad del discurso artístico frente a otras prácticas sociales o el potencial político de la música y la literatura.

Entre esas preocupaciones sociales, la concerniente a los procesos de desarrollo no ocupó un lugar secundario. Efectivamente, muchas de sus canciones incorporaron un léxico, una iconografía y una serie de imágenes poéticas provenientes directamente del imaginario del desarrollo al que me he referido anteriormente, tratando de construir una sintaxis poética eficaz convincente a través de él. Sin duda, *Cuando digo futuro* es una de las canciones que mejor condensa este esfuerzo: en ella el futuro aparece fetichizado como un tiempo liberado, del que no se detallan los atributos pero para el que se pide un acto de fe colectiva. Vinculados a ese futuro utópico, diversas matrices metafóricas aluden al proceso que conducirá hasta él.

Hay veinte mil buenas semillas  
en el valle desde ayer.  
(...) Los hierros se fundieron ya,  
hay la paciencia y queda más.  
Hay un país de roca en ruinas  
bajo otro país de pan.

Por un lado, la idea de semilla, que se abre al sentido de germinación y de advenimiento de lo nuevo, conectaba con una de las ideas clave en el debate cultural y político de la época, a la que ya se

---

noticiero semanal ICAIC y las películas ponían nuestra música, aquella fue nuestra forma de contribuir a barrer con los prejuicios que existían con el rock”.

ha hecho referencia antes: la aparición de un nuevo tipo de sujeto como núcleo de la nueva sociedad: el “hombre nuevo” guevariano. Por otro lado, aunque vinculado a lo anterior, la idea de la forja: la creación de un material nuevo necesita la destrucción de los materiales anteriores, que cambiarán de forma y de naturaleza para constituirse en una materia novedosa, con una forma nueva. Además, la metáfora del forjado incorporaba una imagen fundamental del imaginario del desarrollo: la industria como pieza clave en la reestructuración del sistema productivo que debía sacar a las sociedades agrarias del subdesarrollo<sup>14</sup>.

Como corolario de esas dos matrices metafóricas, una imagen audaz: bajo el “país de roca en ruinas”, “otro país de pan”. Se trataba de una imagen polisémica y con un sentido indeterminado, pero la contraposición entre ambos “países” parecía plantear la coexistencia temporal de una sociedad caduca, hecha con materiales viejos y difíciles de mover, con una sociedad nueva y fresca, que podría sustituir con energía a ese país en ruinas. En cualquier caso, y más allá de su apertura de sentido, la letra de la canción insistía en una imagen fundamental: la del advenimiento de un mundo nuevo que necesariamente debería implicar la destrucción y desaparición del mundo anterior.

Otras canciones del GES insistían en esa misma conceptualización de los procesos de desarrollo y utilizaban, incluso, el mismo acervo metafórico. En *La nueva escuela* (1970), que alababa los esfuerzos educativos de la revolución y su empeño en sacar a los cubanos del subdesarrollo cultural, se trazaba una relación directa entre el nuevo sistema educativo y la emergencia de un nuevo tipo de subjetividad, superadora de la anterior (“una nueva raza”). De nuevo, la metáfora de la semilla y el semillero daba densidad poética a la idea del advenimiento de un sujeto nuevo.

---

<sup>14</sup> La industrialización como estrategia para la sustitución de las importaciones fue uno de los núcleos de la argumentación de los teóricos de la dependencia latinoamericanos y de su discurso desarrollista (Gunder Frank, 1967). Sus planteamientos tuvieron durante los años sesenta una acogida contradictoria en Cuba, con una economía basada en el monocultivo: la industrialización apareció como un horizonte del discurso pero no se llevaron a cabo estrategias a largo plazo para implementarla realmente (Rist, 2002).



Esta es la nueva escuela,  
esta es la nueva casa,  
casa y escuela nueva  
como cuna de nueva raza.  
Estos son sus jardines,  
estos, sus semilleros  
hechos con adoquines  
de vergüenza, piedra y lucero.

Como puede verse, junto a la iconografía típica del imaginario desarrollista (la semilla, el forjado, la escuela, etc.) siempre se hallaba presente la representación de esa nueva humanidad emergente (“cuna de nueva raza”) que había teorizado Guevara como condición para una nueva sociedad. Algunos de los temas aludían a la construcción de ese hombre nuevo de un modo directo<sup>15</sup> y otros llegaban, incluso, a ensayar la figuración de ese nuevo tipo de sujeto a través de personajes imaginarios que podrían, quizás, encarnarlo. Era el caso de *María del Carmen*, la conocida canción de Noel Nicola, que sin pudor imaginaba cómo sería esa mujer nueva, fruto de la revolución social y subjetiva:

María del Carmen, tu entrega es total  
porque a ti los misterios te sacan de quicio.  
María del Carmen puede conversar  
sobre la economía y sus ojos son anchos.  
(...) María del Carmen no piensa en los trapos,  
ni en lazos, ni en cintas, ni en viejas muñecas.  
(...) María del Carmen conoce la iglesia,  
sabe dónde está, pero no la visita.

No hay duda de que, cuarenta años más tarde, esa fantasía de una mujer nueva que recusaba las representaciones tradicionales de la mujer puede resultar ingenua y de un trazo excesivamente grueso, alejado de la estilización poética de los temas de Rodríguez o Milanés. Pero, sin embargo, muestra con nitidez el espacio potencial en el que se inscribía su figuración: “María del Carmen, aunque no te he visto /

---

<sup>15</sup> “Hemos creado a un hombre que es el sincretismo de amores y guerras” (*Canción para todos*, Eduardo Ramos).

podría pintarte en todos tus detalles”. Toda la canción se concebía, pues, como la apertura de un espacio en el que imaginar ese nuevo sujeto potencial que, inevitablemente, tendría que advenir y sustituir a los “hombres y mujeres viejos” que había creado el mundo burgués y subdesarrollado.

#### 4. VIOLENCIA, DESARROLLO Y MILITARIZACIÓN SOCIAL

Esa fusión entre la iconografía del desarrollo y la emergencia de una nueva subjetividad se hallaba en todo momento mediada por un tercer elemento, de una importancia nuclear en el uso que estas canciones y, en general, la cultura cubana de fines de los sesenta hacían del paradigma del desarrollo. Se trata, por supuesto, de la violencia.

De hecho, en la propia *Cuando digo futuro*, las veinte mil nuevas semillas que nombraba Rodríguez aludían a los veinte mil soldados muertos en la lucha revolucionaria contra Batista. Ningún ciudadano cubano de los sesenta podía ignorar esa cifra y, en el contexto de la canción, quedaba muy clara la relación entre los combatientes muertos y la emergencia de esa nueva sociedad. Se trataba de una asociación típica de la retórica militar que daba a los muertos en combate un poder de germinación, pero en la canción esa asociación conectaba con todo un imaginario de la violencia que, en Cuba, iba a acompañar recurrentemente al discurso sobre el desarrollo, y que lo diferenciaría de otras modulaciones del paradigma desarrollista de la época a las que explícitamente se enfrentó el modelo cubano.

Esa conceptualización de la violencia como una fuerza germinal, pura potencia creativa, llegó a constituirse en un *leitmotiv* de las canciones del GES y, en buena medida, de la cultura revolucionaria de la época, lo que redimensionaba el imaginario del desarrollo explicitando la carga de violencia que una transformación radical de la sociedad llevaba implícita. En un gesto sorprendente pero eficaz, diferentes canciones ligaron sintácticamente la retórica de la violencia con elementos propios del código amoroso. En los conocidos himnos *¡Cuba va!* (1970, Noel Nicola, Pablo Milanés y Silvio Rodríguez) y *La batalla empezó* (Eduardo Ramos), se llevaba al extremo esa relación metafórica entre el imaginario amoroso, la idea de desarrollo y la violencia física.

Del amor estamos hablando,  
por amor estamos haciendo,  
por amor se está hasta matando  
para por amor seguir trabajando.  
(¡Cuba Va!)

Desde entonces, para siempre,  
la batalla empezó,  
con machetes, con fusiles,  
con cañones, con amor.  
(La batalla empezó)

Esa fascinación por la violencia y su iconografía llegaba, en algunos temas, a asociar el acto de matar con las ansias de vivir<sup>16</sup> y a desplegar toda una serie de metáforas gloriosas en torno a la violencia física. En un tema famoso, la *Canción del elegido* (Silvio Rodríguez, 1968)<sup>17</sup>, las imágenes de guerra, violencia y destrucción se anudaban a uno de los significantes fundamentales del imaginario del desarrollo: el futuro para el que, en la canción ya comentada, se pedía un acto de fe.

Y comprendió que la guerra  
era la paz del futuro:  
lo más terrible se aprende enseguida  
y lo hermoso nos cuesta la vida.  
La última vez lo vi irse  
entre el humo y metralla,  
contento y desnudo:  
iba matando canallas  
con su cañón de futuro.

Esa glorificación de la violencia como elemento de construcción del futuro implicaba, al menos, dos aspectos complementarios. Por una parte, suponía una concepción del desarrollo enfrentada

---

<sup>16</sup> En la canción *Un hombre se levanta* o *Antesala de un tupamaro* (1971), Rodríguez imaginaba el día de un guerrillero urbano: “Una vez descubierta / esta verdad sencilla, / se deja de jugar, / se deja de mentir, / se aprende que matar / es ansias de vivir”.

<sup>17</sup> Incluida en el disco *Daniel Viglietti y el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC* (1973).

directamente a la de las instituciones internacionales del desarrollo y a la concepción economicista de la Alianza para el Progreso. Sus planes, basados en la reforma técnica y en la inyección de capital, desconfiaban totalmente de cualquier proyecto de transformación social global y trataban de contener el creciente prestigio de la lucha armada como puerta de entrada a un desarrollo alternativo.

Pero, por otra parte, ese elogio de la violencia tenía lugar en un contexto de progresiva militarización social y cultural y, por lo tanto, su valor era contradictorio. En la segunda mitad de los sesenta, tras la intervención militar estadounidense en la República Dominicana (1965)<sup>18</sup>, se llevó a cabo una movilización militar sin precedentes en la que la práctica totalidad de los ciudadanos aptos para ello fueron convocados a entrenamiento e instrucción militar. Ese proceso de militarización social, que buscaba disolver las fronteras entre la población civil y la militar, se vio acompañado de una creciente vigilancia que incluía aspectos de la vida privada como el ocio, la sexualidad o las relaciones amorosas<sup>19</sup>. De ese modo, la lucha contra el fantasma contrarrevolucionario derivó en un recrudecimiento y una extensión de las técnicas de vigilancia policial, en la que buena parte de la sociedad civil tuvo encomendadas tareas más propias de la policía política.

En un clima de omnipresente sospecha política, el régimen optó por glorificar la imagen del guerrillero como símbolo del carácter constructivo y revolucionario de la violencia. No por casualidad, 1968 fue bautizado por el régimen cubano como homenaje a la figura de Guevara, como el Año del Guerrillero Heroico. En ese complejo contexto, en el que las autoridades estaban utilizando la violencia

---

<sup>18</sup> Que se vinculó, desde el punto de vista cubano, con el intento de invasión en Bahía Cochinos, la financiación de grupos armados en el Escambray contrarios al Gobierno de Castro y la amenaza de ataque nuclear durante la crisis de los misiles. Todo ello derivó en una creciente percepción de que un ataque militar estadounidense o financiado por la CIA podía ser inminente.

<sup>19</sup> En ese contexto se enmarca la represión de la homosexualidad, considerada un síntoma de decadencia burguesa antirrevolucionaria. El confinamiento de miles de homosexuales en las conocidas Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP) entre 1965 y 1968, en las que se les sometió a trabajos forzados, vejaciones y violencias, sigue siendo uno de los capítulos más terribles y arbitrarios de la historia de la represión en Cuba.

represiva contra la población cubana disidente o que, simplemente, no se amoldaba a la nueva normatividad social, la apología de la violencia disruptiva de la guerrilla servía para legitimar, paradójicamente, los esfuerzos gubernamentales de militarización social. Dicho en otros términos, la glorificación de la violencia guerrillera y antiestatal, que había destruido el orden anterior, servía de legitimación para la violencia policial del nuevo Estado que trataba de conservar el orden actual<sup>20</sup>. La continuidad imaginaria establecida entre ambos usos de la violencia olvidaba voluntariamente que la de finales de los sesenta no era ya una violencia “desde abajo”, sino otra forma de la violencia, estatalmente administrada “desde arriba” del orden social.

Esa glorificación de la violencia no sólo se hallaba enunciada en los temas del Grupo de Experimentación Sonora, sino que, además, implicaba una redefinición completa del trabajo cultural y artístico, que llevaba a emparentar metafóricamente la creación con la violencia. Efectivamente, el cuarto de los volúmenes que recogían por primera vez en vinilo los temas del GES (1975) presentaba en su portada un curioso trabajo gráfico que, en perfecto montaje, articulaba el cuerpo de un fusil AK-47 al de una guitarra clásica. En el volumen número 3 (1975), una figura humana reducida a los puros músculos y tendones empuñaba un revólver de enormes dimensiones que llegaba a fundirse con el cuerpo humano hasta convertirse en su extensión o apéndice.

---

<sup>20</sup> Explicado en términos benjaminianos, se podría explicar que la violencia conservadora del orden social recurrió a una glorificación de la violencia destructora de derecho para legitimarse, estableciendo una continuidad irreductible entre ambas que, en la imaginación social, las hacía indisociables, a pesar de tener naturalezas políticas opuestas (Benjamin, 1991).



Esa vinculación explícita entre el trabajo creativo de los músicos del GES y la práctica de la violencia constituía, de hecho, un tópico reiterado en sus canciones, que de diferentes modos aludían a la continuidad entre la creación musical –y artística, en general– y la violencia:

Te doy una canción  
con mis dos manos  
con las mismas de matar (...).  
Te doy una canción  
como un disparo,  
como un libro, una palabra, una guerrilla (...).  
(*Te doy una canción*. Silvio Rodríguez, 1970)

Esa reiterada vinculación llevaba, en no pocas canciones, a una identificación estructural entre la creatividad cultural, el ejercicio del lenguaje y el acto de la guerra. Pero si bien en el ejemplo anterior el valor de la canción y el de la violencia parecían ser equivalentes, en muchos textos del periodo esa relación pasó a incluir un elemento tensional que, no pocas veces, se resolvía del lado de la violencia. En una canción de título tan explícito como *Fusil contra fusil* (Silvio Rodríguez, 1967), dedicada a la figura del Che Guevara recién muerto en Bolivia, se proponía una sustitución del acto creativo por la acción violenta.

El silencio del monte va  
preparando un adiós.  
La palabra que se dirá  
*in memoriam* será  
la explosión (...).  
Con granizo de plomo hará  
su agujero de honor,  
su canción.

No se trataba ya, como puede verse, de que ambos tuvieran el mismo valor y se representaran como elementos equivalentes, sino de que la violencia iba a ocupar el lugar tradicionalmente dado al discurso cultural: en vez de palabra *in memoriam*, una explosión; en vez de canción de homenaje, un granizo de plomo.

##### 5. EL IMAGINARIO ANTI-INTELECTUAL Y EL CONFLICTO DE LEGITIMIDADES

Ese planteamiento no era, sin embargo, privativo de las canciones del GES. Estaba conectado con el imaginario emergente en la cultura

cubana (y latinoamericana) que Claudia Gilman ha definido como “anti-intelectualismo” (2003: 143-232) y al que anteriormente nos hemos referido. Para Gilman, a finales de los sesenta, las disputas sobre la función del intelectual en el proyecto revolucionario habían llegado a un estado en que las exigencias de participación revolucionaria sobre los actores culturales terminaron por devaluar la noción de compromiso y desacreditar las competencias específicas del intelectual para intervenir en la sociedad revolucionaria (Gilman, 2003: 160). Puede decirse, pues, que el paso del paradigma del “intelectual comprometido” al del “intelectual revolucionario” estuvo marcado por una pérdida de confianza en las competencias profesionales del escritor –de todo creador cultural– y en la necesidad de que este se entregara a la acción revolucionaria en otros ámbitos diferentes al cultural.

Las canciones del GES se hicieron, sin duda, eco de ese conflicto, y de algún modo le dieron forma poética. Analizadas en conjunto, sus canciones revelan una doble lectura del papel de la cultura como agente de transformación social y de desarrollo, que es un síntoma inequívoco de las tensiones que generó en ese momento la relación entre el imaginario del desarrollo y la práctica de la cultura.

Por una parte, en canciones como la ya citada *La nueva escuela*, se glorificaba la dimensión cultural como un factor necesario del desarrollo subjetivo, que conduciría al desarrollo social. En la misma línea, la *Canción del viejo obrero* (Rodríguez, 1971) incidía en el valor de la alfabetización de los trabajadores y en el potencial transformador de las ideas, señalando el valor de la cultura libresca como herramienta de comprensión de la realidad y, por tanto, como elemento fundamental en la construcción de los nuevos sujetos revolucionarios.

Después de las labores  
ahora voy a estudiar.

Se fueron los patrones,  
vinieron a enseñar.  
(...) Mi mano está muy dura  
de construir el pan.  
Cuando mi idea la alcance,



¿adónde llegarán?  
(...) Mis ojos sólo han visto  
tierra de mi sudor.  
Ahora que ven los libros  
sé por qué alumbra el sol.

Pero, por otra parte, muchas de sus canciones representaban la creatividad cultural y la actividad intelectual como algo irrevocablemente devaluado. Frente a la urgencia de la situación política, la literatura, la música y el arte parecían carecer del poder performativo necesario para convertirse en actos realmente transformadores. En *Si el poeta eres tú* (1968), Pablo Milanés retomaba una idea de Miguel Barnet, quien en su poema *Che* (1967) había escrito: “No es que yo quiera darte / pluma por pistola / pero el poeta eres tú”. A partir de esa consideración, la canción de Milanés se interrogaba sobre el valor de la propia creación poética frente a la potencia creativa de las acciones de Guevara, ya convertido en mito y en imagen glorificada de la acción guerrillera.

¿Qué tengo yo que hablarte, Comandante,  
si el poeta eres tú?  
—como dijo el poeta—,  
y el que ha tumbado estrellas  
en mil noches de lluvias coloridas eres tú,  
¿qué tengo yo que hablarte, Comandante?

La canción daba un doble sentido a la idea de poesía. Por un lado, se atribuía al guerrillero la categoría de poeta, entendiéndola metafóricamente como la propia de quien es capaz de modificar la realidad. Pero, por otro lado, la actividad poética en sentido literal —la del propio autor— se hallaba totalmente devaluada, precisamente porque no podía sostener la comparación con la metáfora de lo poético que el acto guerrillero encarnaba. Siguiendo esa línea, en *Su nombre puede ponerse en verso* (Felix Pita Rodríguez, Pablo Milanés, 1968) se glorificaba al “poeta Ho Chi Minh” al tiempo que se señalaba la incapacidad del lenguaje y de la poesía para representar la

complejidad de la realidad: “Por todas esas cosas y por muchas otras / que es difícil encerrar en jaulas de palabras”<sup>21</sup>.

Así pues, las canciones del GES ofrecían representaciones muy diferentes e incluso contradictorias de la creatividad cultural y de su relación con los procesos de desarrollo que también aparecían figurados en ellas. No es extraño, pues fueron escritas en un escenario conflictivo en el que la función de las prácticas artísticas y su relación con la sociedad estaban siendo, como vemos, fuertemente revisadas.

*La Canción para la Columna Juvenil del Centenario*<sup>22</sup> (Milanés y Rodríguez), escrita en 1970, se hacía eco directamente de ese proceso de revisión y escenificaba de un modo brillante ese conflicto de legitimidades que estaba teniendo lugar en el seno de la cultura cubana y latinoamericana de la época: aquel que enfrentaba la legitimidad de la práctica cultural con la de la acción política directa. El texto de la canción se abría con una nítida contraposición entre la vida de la bohemia habanera y el trabajo físico que la Columna Juvenil llevaba a cabo en los campos de caña<sup>23</sup>: “Mientras la ciudad / aún a las cuatro está encendida, / sé donde por años la luz es un farol / y el sueño diversión / única diversión”. De esa contraposición se derivaba otra, de un calado mayor y central en las polémicas intelectuales de la época: la que enfrentaba la práctica artística con la acción militar: “Sé que ahora mismo / mientras se entona cualquier canto, / (...) se está luchando allá”.

Tras esa introducción dicotómica, Rodríguez y Milanés abrían una sucesión de interrogantes que aludían al valor inconmensurable del trabajo de la CJC, con un léxico y una iconografía que lo vinculaba recurrentemente con la lucha guerrillera.

---

<sup>21</sup> Incluso en una canción de amor tan alejada del conflicto político como la célebre *Yolanda* (1970), el yo lírico mostraba su frustración ante la falta de performatividad del lenguaje poético y ante los límites del lenguaje para representar la complejidad de la experiencia: “Esto no puede ser no más que una canción / quisiera fuera una declaración de amor / sin reparar en formas tales / que pongan freno a lo que siento ahora a raudales”.

<sup>22</sup> También se conoce la canción como *De una vez*, como fue editada en el disco *Cuando digo futuro* de Silvio Rodríguez.

<sup>23</sup> La creación de la Columna Juvenil del Centenario se inscribía en el proceso de militarización social anteriormente comentado, reclutando a miles de jóvenes urbanos y rurales para utilizarlos en la fallida zafra de los diez millones.

¿Qué va a pagar  
la sangre que la tierra absorbe?  
¿Qué oro que no es oro de sueños pesa así?  
¿Qué puede valer más?  
¿Qué paga ese sudor, el tiempo que se va?  
¿Qué tiempo están pagando, el de su vida?

La imposible respuesta de esas preguntas retóricas aludía al estatuto inconmensurable de la acción realizada por la CJC, imposible de ser comparado con otra práctica y capaz de devaluar cualquier otro tipo de intervención. Ante su sacrificio, parecían decirnos los cantautores, su propio canto carecía de eficacia y de valor.

La canción de Rodríguez y Milanés era, a este respecto, profundamente paradójica, ya que daba cuenta de esa devaluación de la práctica intelectual mediante una sucesión de imágenes de gran densidad poética: se servía, por tanto, de las mismas competencias creativas cuyo valor estaba cuestionando la canción. Esta posición paradójica no era única, sino que puede rastrearse en muchas de las intervenciones que podrían enmarcarse en el imaginario anti-intelectual: la crítica a la inutilidad o la insuficiencia de la creación poética se convertía en el objeto del propio lenguaje poético, que en casos como este no dudaba en recurrir a una imaginería altamente simbólica y de una gran densidad metafórica.

Efectivamente, si bien en buena parte de la producción literaria de la época la crítica al intelectualismo y la vanguardia derivó en la adopción de poéticas que acentuaban el valor comunicativo del lenguaje en detrimento de su apertura significativa, algunas de las canciones del GES articularon su propuesta a través de un encadenamiento de imágenes de gran densidad y algunos giros propios de una concepción vanguardista del lenguaje. Esa paradoja indicaba hasta qué punto el conflicto de legitimidades y de concepciones del arte y la cultura se concretó en poéticas tensionales que albergaban, en el propio interior de los textos, ideologías culturales en pugna y negociación continua.

## 6. HACIA UN NUEVO SUJETO DE ENUNCIACIÓN CULTURAL

El cierre de *Canción para la Columna...* condensaba de un modo altamente sugerente una de las salidas posibles a la posición anti-intelectualista que la atravesaba. Ante la imposibilidad de responder a los diferentes interrogantes retóricos que, en la estrofa anterior, había abierto la experiencia incommensurable de la lucha, la única respuesta posible consistía en el enmudecimiento (“me callo”) del intelectual:

Cuando a las once el sol parte al centro del horror  
cuando consignas y metas piden su perdón<sup>24</sup>,  
cuando de oscuro a oscuro conversan con la acción,  
la palabra es de ustedes, me callo por pudor.

El último verso, que se repetía hasta siete veces al final de la canción, daba un cierre perfecto al imaginario anti-intelectualista: el enmudecimiento voluntario del cantante-escritor se veía acompañado por la cesión de su lugar de enunciación (“la palabra es de ustedes”) a los jóvenes trabajadores de la CJC. Sin embargo, ese gesto de cesión enunciativa se quedaba en un cierto estado de ambigüedad, pues no quedaba claro si aludía al tópico de que los trabajadores de la zafra “hablaban” a través de sus acciones (“conversan con la acción”), o si ciertamente estaban invitándolos a tomar la palabra y a narrar, desde su propio punto de vista, esa experiencia que carecía de parangón en la cultura cubana.

La canción *Playa Girón* (Rodríguez, 1969), escrita un año antes, resolvía esa ambigüedad de modo contundente. Si *Canción para la columna...* se hacía eco del conflicto de legitimidades entre la práctica cultural y la acción física directa, *Playa Girón*<sup>25</sup> enunciaba

---

<sup>24</sup> Vale la pena observar cómo la canción utilizaba el léxico y la iconografía de la guerrilla para referirse al trabajo de la CJC. No es de extrañar, pues en ese momento la lucha armada constituía el referente político más prestigioso con el que cualquier otra práctica podía compararse.

<sup>25</sup> La canción hacía referencia a la labor de los marineros del barco Playa Girón, en el que el propio Rodríguez había faenado durante un tiempo, pero su nombre le permitía aludir, de forma tangencial, al gran mito de la resistencia revolucionaria cubana, ya que Playa Girón fue el lugar en el que el Ejército de Castro repelió el intento de invasión militar de la isla de soldados entrenados y comandados por la CIA.

detalladamente el conflicto del escritor de voluntad revolucionaria e incorporaba, para ello, algunas de las disyuntivas y significantes centrales del debate que, cada vez con más virulencia, estaban cercando la labor del escritor de izquierdas latinoamericano.

Rodríguez daba estructura y coherencia poética a una pregunta que muchos de los escritores del periodo se estaban haciendo en esos momentos y que podríamos formular así: ¿cómo hablar de un tema revolucionario sin incurrir en los “pecados” del escritor-intelectual tal como estaban siendo denunciados en el debate público de la época? Ante esa pregunta, la escritura se veía atrapada en un sistema múltiple de prohibiciones, efecto de la rigurosa autovigilancia que atenazó al campo literario y cultural en la segunda mitad de los años sesenta (Gilman, 2003: 167).

Compañeros poetas  
tomando en cuenta los últimos sucesos  
en la poesía, quisiera preguntar  
me urge,  
¿qué tipo de adjetivos se deben usar  
para hacer el poema de un barco  
sin que se haga sentimental,  
fuera de la vanguardia  
o evidente panfleto,  
si debo usar palabras  
como Flota Cubana de Pesca  
y Playa Girón?

Tal como se planteaba en la canción, la autovigilancia política y estética a la que debía someterse el escritor hacía imposible una escritura positiva. Ante la red de prohibiciones que de ella se derivaba, la única productividad viable del intelectual parecía ser describir su propia incapacidad de expresión. Pero al igual que en *Canción para la Columna...*, Rodríguez recurría paradójicamente a procedimientos marcadamente literarios para describir esa incapacidad de escritura, extendiéndola, además, a los ámbitos de la música y de la historia<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> “Compañeros de música, / tomando en cuenta esas politonales / y audaces canciones, quisiera preguntar / me urge, / ¿qué tipo de armonía se debe usar / para hacer la canción de este barco / con hombres de poca niñez (...) Compañeros de

El final de la canción, sin embargo, ofrecía una salida bastante concreta a esa incapacidad, que hacía explícito el giro final de *Canción para la columna...* Ante la imposibilidad del cantante-poeta de resolver por sí mismo los problemas que ese sistema de límites y prohibiciones le imponía, optaba por abandonar su lugar de enunciación y cederlo a otros agentes sociales. Narrar la historia de ese episodio revolucionario, parecía decirnos la canción, resultaba imposible desde la posición intelectual del hombre de cultura, y solo sería posible desde la voz y la posición social de aquellos que lo habían vivido: “Que escriban pues la historia / su historia / los hombres / del Playa Girón”.

Lo importante de este giro final es que añadía un elemento más al conflicto de legitimidades entre la práctica cultural y la lucha armada que estaba teniendo lugar en el campo cultural cubano: la acción no sólo tenía más valor que la palabra sino que, además, podía legitimar lugares de enunciación nuevos que las culturas prerrevolucionarias no habían previsto. El auge de las poéticas testimoniales en la segunda mitad de los sesenta y durante todos los años setenta surgió precisamente de este planteamiento, y de la desvalorización de la figura del intelectual como mediador entre la sociedad y las representaciones de la realidad.

Pero más allá del surgimiento efectivo de nuevas poéticas y textualidades basadas en la idea del testimonio, lo que se estaba poniendo sobre la mesa era la esperanza en una nueva forma de enunciación cultural despojada de la figura del intelectual<sup>27</sup>, que permitiera la emergencia de una formación cultural nueva acorde con los procesos de desarrollo social y subjetivo que la revolución habría

---

historia, / tomando en cuenta lo implacable / que debe ser la verdad, quisiera preguntar / me urge tanto, /¿qué debiera decir, qué fronteras debo respetar?”.

<sup>27</sup> Una idea que se hallaba ya presente en las tempranas *Palabras a los intelectuales* que, en 1961, pronunció Fidel Castro: “En días recientes nosotros tuvimos la experiencia de encontrarnos con una anciana de 106 años que había acabado de aprender a leer y escribir y nosotros le propusimos que escribiera un libro. Había sido esclava y nosotros queríamos saber cómo un esclavo vio el mundo cuando era esclavo, cuáles fueron sus primeras impresiones de la vida, de sus amos, de sus compañeros. Creo que esta vieja puede escribir una cosa tan interesante como ninguno de nosotros podríamos escribirla sobre su época y es posible que en un año se alfabetice y además escriba un libro a los 106 años. ¡Esas son las cosas de las revoluciones! ¿Quién puede escribir mejor que ella lo que vivió el esclavo?”.

puesto en marcha. Guevara había sido claro al respecto, ya que su conceptualización del “hombre nuevo” iba de la mano de un “mecanismo ideológico-cultural” todavía inexistente<sup>28</sup>.

Curiosamente, las canciones en las que Rodríguez y Milanés aludían a su enmudecimiento y cedían su lugar de enunciación eran también los temas que hacían gala de una más compleja trabazón de imágenes poéticas y de recursos específicamente literarios. Por una parte, denunciaban la ausencia de valor del trabajo de creación artística comparado con la acción física de los ciudadanos movilizados en las unidades de producción. Pero, por otra, presentaban un alto grado de complejidad textual que daba un valor en sí a la creación poética y al trabajo con el lenguaje. Esa paradoja enunciativa revela hasta qué punto estas canciones fueron un espacio de negociación continua entre diferentes tendencias poéticas, pero sobre todo entre diferentes concepciones de la creación cultural y de su relación con las demás prácticas sociales en el contexto de la revolución y el imaginario del subdesarrollo.

## 7. EL FUTURO COMO FUENTE DE LEGITIMIDAD

En ese contexto debemos tratar de comprender las palabras de *Cuando digo futuro* con las que se ha abierto este artículo. En ellas, Silvio Rodríguez pedía al público un acto de fe en ese futuro utópico, fruto de un proceso de desarrollo que incorporaba la violencia revolucionaria como elemento nuclear. En 1969, y en el ambiente cultural de la época, esa petición de fe en el futuro trataba de convocar el espíritu de sacrificio de su público. Sacrificio no solo económico, sino también social, ya que implicaba aceptar las políticas del Gobierno cubano por la importancia de su objetivo: un desarrollo real diferente al que las agencias internacionales preconizaban, y que

---

<sup>28</sup> “Falta el desarrollo de un mecanismo ideológico-cultural que permita la investigación y desbroce la mala hierba (...) la necesidad de la creación del hombre nuevo, que no sea el que representa las ideas del siglo XIX, pero tampoco las de nuestro siglo decadente y morboso. El hombre del siglo XXI es el que debemos crear, aunque todavía es una aspiración subjetiva y no sistematizada. (...) Ya vendrán los revolucionarios que entonen el canto del hombre nuevo con la auténtica voz del pueblo” (Guevara, 1965: 530).

implicaba una verdadera transformación social basada en la creación de nuevos sujetos y valores nuevos. En el camino hacia ese futuro desarrollado y liberado, podía hallarse la penuria económica, el esfuerzo y el sacrificio laboral, pero también la violencia y su correlato estatal –la militarización social–. Para todo ello parecía solicitar Rodríguez la adhesión de su público, como si la confianza en el futuro utópico conllevara aceptar, como un pasaje inevitable, la violencia necesaria para su construcción.

Pero esa petición de fe, como hemos visto, se hallaba acompañada de un giro que conectaba esa confianza en el futuro liberado con la crisis del discurso cultural que implicaba el imaginario anti-intelectual. Efectivamente, tras convidar a su auditorio a creerle, el propio hablante poético se adelantaba a la desconfianza que su propia voz podía convocar (“si no crees mi palabra”). Ante esa desconfianza, sin embargo, la canción proponía el cuerpo del creador como la fuente de una nueva materialidad: si sus competencias creativas y su lenguaje habían quedado en entredicho, la materialidad de su cuerpo se ofrecía como la fuente de una legitimidad nueva:

Si no crees mi palabra  
cree en la savia,  
cree en el brillo de un gesto,  
cree en mi cuerpo,  
cree en mis manos  
que se acaban.

(...) Si no crees en mis ojos, cree en la angustia de  
un grito,  
cree en la tierra,  
cree en la lluvia.

La canción era, como los textos anteriormente analizados, un espacio de tensión entre diferentes poéticas y concepciones de la enunciación cultural. Pero si en las canciones anteriores esa tensión se resolvía en el enmudecimiento del yo poético, que metaforizaba la desaparición del intelectual como mediador social, aquí Rodríguez proponía una nueva legitimidad: su propio cuerpo y, en continuidad con él, la naturaleza física. Es decir, frente al carácter sospechoso de la palabra y de los modos tradicionales de interpelación cultural, la



canción proponía una nueva fuente de confianza para su propio mensaje: una realidad no mediada por el lenguaje. Era la invocación de un futuro utópico, identificado con los trayectos del desarrollo, lo que ofrecía esa solución, al tiempo que abrochaba y daba sentido a todas las imágenes heterogéneas que la canción había convocado.

La idea de desarrollo y de un futuro liberado se mostraba, por tanto, bajo una luz contradictoria. Por una parte, el imaginario del subdesarrollo, la urgencia de la acción directa y la conceptualización de una nueva subjetividad liberada habían supuesto un descrédito creciente de la actividad intelectual como forma de intervención social, y en los lenguajes artísticos como exploración creativa de la realidad. En ese sentido, las formulaciones cubanas del paradigma del desarrollo habían conceptualizado la esfera cultural como una extensión de las lógicas prerrevolucionarias que habrían de ser superadas en el camino hacia el futuro. Pero, por otra parte, la invocación de ese futuro liberado sirvió de fuente de legitimidad, en ocasiones, para un lenguaje cultural en crisis que luchaba contra su descrédito, y que halló en aquellas fuerzas que exigían su desaparición un elemento de estímulo constante en torno al cual redefinir su naturaleza y su función social. Las canciones del Grupo de Experimentación Sonora, como más tarde las de la Nueva Trova y buena parte de la cultura cubana de las próximas décadas, iban a hacer de esa contradicción su espacio más fecundo de exploración.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Agudelo Villa, H. (1966). *La revolución del desarrollo. Origen y evolución de la Alianza para el Progreso*. México D. F.: Editorial Roble.
- Benedetti, M. (1968). "Sobre las relaciones entre el hombre de acción y el intelectual". *Ruedo Ibérico* 16: 20-25. *Monográfico Congreso Cultural de La Habana*.
- Walter, B. (1991). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus.
- Castro, F. (1961). *Palabras a los intelectuales* en [www.granma.cubaweb.cu](http://www.granma.cubaweb.cu)

- Croce, M. (2006) (ed.). *Polémicas intelectuales en América Latina. Del 'meridiano intelectual' al caso Padilla (1927-1971)*. Buenos Aires: Simurg.
- De la Nuez, I. (2006). *Fantasia roja. Los intelectuales de izquierdas y la Revolución cubana*. Barcelona: Debate.
- Desnoes, E. (1965). *Memorias del subdesarrollo*. La Habana: Eds. Unión.
- Fornet, A. (1968). "El intelectual en la revolución". *Ruedo Ibérico* 16: 26-28. *Monográfico Congreso Cultural de La Habana*.
- Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Guevara, E. (1965). "El socialismo y el hombre en Cuba". In: Desnoes, E. (1981): 525-532. *Los dispositivos en la flor. Cuba: literatura desde la revolución*. Hanover: Ediciones del Norte.
- Guevara, E. (1967). "Mensaje a la Tricontinental. Crear dos, tres, muchos Viet-nam". *Ruedo Ibérico* 12: 84-101.
- Gunder Franck, A. (1967). "¿Quién es el enemigo inmediato? Latinoamérica: subdesarrollo capitalista o revolución socialista". *Cuadernos de Ruedo Ibérico* 15: 55-82.
- Hernández, R. (2009). "El año rojo. Política, sociedad y cultura en 1968". *Revista de Estudios Sociales* 33: 44-54.
- Lacoste, Y. (1968). "Reflexiones sobre la originalidad histórica de la situación de subdesarrollo". *Ruedo Ibérico* 16: 14-15. *Monográfico Congreso Cultural de La Habana*.
- Lombardo, V. (2006). "El difícil oficio de calcular, o dónde me pongo". In: Croce (ed.): 213-219. *Polémicas intelectuales en América Latina. Del 'meridiano intelectual' al caso Padilla (1927-1971)*. Buenos Aires: Simurg.
- Martínez Heredia, F. (1968). "Colonialismo y cultura nacional". *Ruedo Ibérico* 16: 13-14. *Monográfico Congreso Cultural de La Habana*.
- Martins Villaça, M. (2002). "Grupo de Experimentación Sonora: entre la disonancia de la vanguardia y el unísono de la Revolución". *Archivos de la Filmoteca* 41: 84-98.
- Peris Blanes, J. (2011). "Ironía, ambivalencia y política en *Memorias del subdesarrollo* de Edmundo Desnoes". *Rilce* 27/2: 424-440.

- Rist, G. (2002). *El desarrollo: historia de una creencia occidental*. Madrid: La Catarata.
- Rodríguez, S. (2005). "Susurros en el camino. Silvio Rodríguez entrevistado por Belén Gopegui". *Jiribilla* 217 [http://www.lajiribilla.cu/2005/n217\\_07/217\\_20.html](http://www.lajiribilla.cu/2005/n217_07/217_20.html)
- Rojas, R. (2007). "Anatomía del entusiasmo. La revolución como espectáculo de las ideas". *América Latina Hoy* 47: 39-53.
- Rotzinger, L. (1968). "Actividad intelectual y subdesarrollo". *Ruedo Ibérico* 16: 15-20. *Monográfico Congreso Cultural de La Habana*.

