

El papel del Partido Socialista Popular en la conformación de la política cultural cubana luego de 1959

The role of the Popular Socialist Party in the formation of Cuban cultural policy after 1959

Roberto Garcés Marrero

Profesor, Departamento de Comunicación, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

ORCID: 0000-0003-4925-1743
Correo: rgmar18777@hotmail.com

Recibido: 26/01/2024
Aceptado: 27/05/2024

Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin-Derivar 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).



Resumen

El artículo está encaminado al análisis de cómo las ideas estéticas y políticas del Partido Socialista Popular cubano conformaron el núcleo y el ambiente nutricional de lo que sería la posterior política cultural revolucionaria. Los autores principales analizados aquí son Mirta Aguirre, Carlos Rafael Rodríguez y Juan Marinello, los teóricos más importantes de esta institución en términos estéticos. Sus ideas principales giraban en torno a la asunción del realismo socialista. Para esto propugnaban un arte nacionalista, popular y decolonizador.

Palabras claves: política cultural, Cuba, Partido Socialista Popular.

Abstract

The article addresses the analysis of how the aesthetic and political ideas of the Cuban Popular Socialist Party formed the core and nurturing environment of what would be the subsequent revolutionary cultural policy. The main authors analyzed here are Mirta Aguirre, Carlos Rafael Rodríguez and Juan Marinello, the most important theorists of this institution in aesthetic terms. His main ideas revolved around the assumption of socialist realism. For this they advocated a nationalist, popular and decolonizing art.

Keywords: cultural politic, Cuba, Popular Socialist Party.

Introducción

En esta investigación se analizan cuáles eran las ideas estéticas que propugnaba el Partido Socialista Popular (PSP) a partir de tres de sus representantes: Mirta Aguirre, Carlos Rafael Rodríguez y Juan Marinello, quienes fueron algunos de los estetas más destacados de esta institución. No se menciona a José Antonio Portuondo, porque desde el punto de vista teórico su obra más influyente fue luego del triunfo de la Revolución. Con este análisis se puede comprender que la política cultural de la Revolución ya estaba prefigurada en los postulados de estos autores. Para esto se hizo una revisión documental de la producción de estos autores, realizada a lo largo de dos años (2012- 2013) en la biblioteca Martí, en Santa Clara, y la biblioteca del Instituto de Lingüística, en La Habana, como parte de la investigación doctoral del autor, la cual versó sobre las polémicas estético-políticas que involucraron al Instituto Cubano de Arte e Industria

Cinematográficos (ICAIC) en la primera parte de la década de los sesenta.

Las discusiones entre partidarios del arte como pura manifestación estética y quienes sostienen su carácter de vehículo de ideas o su carácter utilitario inmediato han sido bizantinas. Pero es un hecho que el arte siempre va a manifestar las relaciones políticas en las que está inscrito. La ideología funciona como un imbricador directo sustancial de las relaciones que se establecen entre el arte y la política, sobre todo cuando lo artístico y lo político coinciden en un nivel exterior normativo directo; cuando la creación, la distribución y el consumo de la obra artística es normada y regulada directamente por intereses políticos –a partir de la institucionalización o simplemente a través de normas jurídicas– se está en presencia de *política cultural*.

En las concepciones existentes sobre política cultural, se puede observar la plurivalencia de este

término, debido a que generalmente se le define a partir de un interés operacional inmediato. También ocurre, como señala Néstor García Canclini, que muchos de los documentos nombrados como política cultural en realidad son textos declarativos, elaborados por organismos o funcionarios encargados de alguna acción gubernamental inmediata y no a una conceptualización del término (García Canclini, 1987, p. 18). Esto se puede constatar en el acucioso trabajo de Mildred de la Torre Molina (2011), donde se comprueba que los estudios realizados en Cuba sobre este tema se dedican o bien a la compilación de textos oficiales o bien al análisis de instituciones como el Consejo Nacional de Cultura o el Ministerio de Cultura.

En un principio el término se utilizó de manera exclusiva para designar operaciones, prácticas y procedimientos de gestión administrativa o presupuestaria, llevados a cabo por el Estado (Casanova y Carcassés, 2004; Landaburo, 2005); luego se fue ampliando –con una marcada influencia neoliberal– hasta llegar al punto en que se considera como el conjunto estructurado de acciones y prácticas sociales de los organismos e instituciones públicos en el campo de la cultura, dirigido a “orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social” (García Canclini, 1987, p. 26).

Según Lázaro I. Rodríguez Oliva (2008), las políticas culturales han sido entendidas, en primer lugar, como un campo de mediación entre los intelectuales y la sociedad, lo cual es una tendencia muy frecuente –según este autor– en el campo cubano. En segundo lugar, continúa, han sido concebidas como una práctica de diseño e implantación de programas y proyectos, relacionados de manera directa con lo considerado tradicionalmente como cultural, o sea, con la cultura de masas, la alta cultura y la cultura popular o sus estilizaciones; en tercer lugar, otras concepciones incluyen los movimientos sociales y “lo conflictual”, los marginales, opositivos, disidentes, residuales, emergentes y alternativos (2008, pp. 237- 238).

En esta investigación, no es un propósito cardinal definir de manera incontestable el término de política cultural. Se le considera como el sistema de institucionalización de acciones estatales con un marcado carácter ideológico en el plano artístico, literario e, incluso, en un nivel más profundo y a plazo más mediato, también en las tradiciones,

costumbres, etcétera¹; es decir, como guía para la acción sistemática y regulatoria (Miller y Yúdice, 2004, p. 11), directamente encaminada a instituir la hegemonía de un determinado ideal social en el campo cultural.

Como afirma Lázaro Rodríguez:

La función reguladora que deberían tener las políticas culturales en el socialismo, o en una sociedad en general, tiene que ver, sobre todo, con los contenidos y las expresiones culturales, y entender que son algo más que eso; se vincula con la organización material, la concepción de la cultura como un modo de producción, con recursos tecnológicos. Esto se traduce en el otorgamiento de licencias, en la provisión de subsidios, e incluso, en regulaciones restrictivas de acuerdo con principios político o éticos. (2008, p. 242)

En Cuba, en la primera mitad del siglo XX, el problema de la política cultural definida desde el Estado era prácticamente inexistente; sin embargo, hubo atisbos de la misma, como sostiene María Isabel Landaburo (2011), sobre todo a partir de junio de 1949, cuando Raúl Roa García asume el cargo de director del Departamento de Cultura adscrito al Ministerio de Educación. En el discurso de toma de posesión expresa:

(...) Ineludible me parece situar las cosas en su verdadero sitio. No es incumbencia de la Dirección a mí confiada la de crear cultura. La cultura es un proceso de elaboración colectiva que viene dado históricamente. De lo que se trata es de poner a quienes la conservan, transmiten o generan en sus plurales formas de expresión en condiciones de fecundarla, enriquecerla e impulsarla con ritmo sostenido y hacia horizontes en perenne renuevo. Y se trata también de sensibilizar las masas populares para que tengan acceso al banquete platónico sin limitaciones de ningún linaje. Democratizar la cultura no es precisamente aplebeyarla. Democratizar la cultura es proporcionarle al pueblo los elementos que son indispensables para que adquiera clara conciencia de sí y de su destino. Es elevarlo y no degradarlo. La cultura democráticamente administrada debe ser un saber de liberación y no un saber de dominación.²

Evidentemente, desde aquí se pueden descubrir problemas que aún son discutidos en la política cultural cubana. Por ejemplo, la democratización

de la cultura y su apertura a las grandes masas como manera de enaltecimiento individual fue uno de los principales temas discutidos en las famosas polémicas de los sesenta, donde se quiso privilegiar un arte para el pueblo que rompiera con el elitismo burgués. Esta democratización fue uno de los supuestos que facilitó la asunción del realismo socialista y fue una de las bases para la censura en el quinquenio gris.

La labor cultural de descolonización fue otro de los grandes puntos discutidos hasta la actualidad: primero se habló de la desmesurada influencia estadounidense en el cine, por ejemplo, y se consideró que toda la producción cinematográfica anterior a la Revolución era una muestra de esta colonización cultural (Garcés Marrero, 2017). Sin embargo, en la práctica, la asunción acrítica del realismo socialista y la dependencia económica de Cuba a la URSS y al campo socialista devinieron en un nuevo tipo de colonialismo cultural que no se cuestionó, al contrario, fue apologizado.

PSP, comunismo, nacionalismo y arte

Mientras algunas capas de la intelectualidad cubana de finales de los cincuenta encarnaban fuertes posiciones anticomunistas, existían muchas otras cuya opción clara era a favor del socialismo. Las tendencias marxistas más ortodoxas –aunque existían marxistas no afiliados a ninguna agrupación partidista como Raúl Roa– estaban agrupadas en torno al Partido Comunista, que a partir de 1944 se denominó Partido Socialista Popular (PSP).

En 1904, se organizó el Partido Obrero de Cuba bajo la égida de Carlos Baliño y Diego Vicente Tejeda y un año más tarde abrazó abiertamente la doctrina marxista y su solidaridad con el programa de la Internacional, adoptando el nombre de Partido Obrero Socialista. El 16 de agosto de 1925 se organizó con sus integrantes más radicales el Partido Comunista, dirigido por Carlos Baliño y Julio Antonio Mella, siendo declarado ilegal por el machadato desde su constitución hasta que fue legalizado el 13 de septiembre de 1938. Al año siguiente se unió al Partido Unión Revolucionaria, fusionándose ambos de manera definitiva en 1940, dando origen a la Unión Revolucionaria Comunista. En enero de 1944, debido a las nuevas condiciones creadas por la II Guerra Mundial, la crisis de las asociaciones políticas de inspiración nacional-reformista y al crecimiento general de la conciencia socialista en Cuba, la Asamblea Nacional de Unión Revolucionaria acordó que el Partido adoptara el nombre de

Socialista Popular con un programa que se consideró socialista y nacional-liberador, obrero y antimperalista (Roca, 1960, pp. 171-176).

Este fue un partido cuyo intento de aferrarse a la ortodoxia marxista prosoviética se vio como una manera de mantener la cohesión interna; su funcionamiento orgánico se organizó, además, a partir del llamado “centralismo democrático” (Roca, 1960, p. 169). Se opusieron, en principio, a las actividades del Movimiento 26 de Julio, categorizándolas como “putch”, “aventuras” (Massón, 2013) y estrategias erradas, y tratando de poner distancia respecto a estas, hasta la denominada “vía de agosto” en 1956, cuando declararon la vía violenta como el mejor método para derrocar a Fulgencio Batista (Massón, 2013, p. 246). No obstante, ambos grupos políticos siempre se vieron con recelo mutuo.

Según Carlos Rafael Rodríguez, señalar al imperialismo como el enemigo a vencer fue la contribución histórica del partido de los comunistas cubanos (Rodríguez, 1987, p. 478), aunque, en realidad, esto ya había sido advertido por José Martí, Enrique José Varona y Manuel Sanguily mucho antes. En el PSP se hacía énfasis en que a partir de la postguerra Estados Unidos se erigía como el centro del imperialismo mundial. Desde este punto identificaron de manera automática la campaña ideológica estadounidense –cuya nota dominante era el anticomunismo según ellos– con lo foráneo, con todo aquello que no tuviera una fuente nacionalista definida, concibiéndola sin matices como parte de los esfuerzos imperialistas de colonización cultural. Sin embargo, al realismo socialista no lo veían como “foráneo”.

Por ese mismo tiempo comenzó el auge del abstraccionismo como nuevo estilo artístico, asumido y desarrollado en Cuba casi inmediatamente, en el que se destacaron figuras como Mario Carreño, Sandú Darié, José Mijares y Luis Martínez Pedro. El PSP lo percibió como una insurgencia contra lo “académico”, entendido como conformista, pero que desembocaba en la dispersión política y en la evasión de la realidad (Rodríguez, 1987, p. 480). Para ellos resultaba entonces un vehículo de un cosmopolitismo colonizador que diluía las fronteras de lo nacional, haciendo a los cubanos más frágiles ante la penetración extranjera y extranjerizante.

El PSP entendía el arte como una forma de afirmar el contorno nacional y así coadyuvar a la emancipación

de la nación, para lo cual creían que era necesario liberar del “ayanquizado” a la música cubana. La plástica, por su parte, debía reflejar nuestros paisajes y al pueblo, de manera que “aumente el amor de los cubanos hacia su atmósfera” (Rodríguez, 1987, p. 480). Esto no debía ser hecho de manera tipicista, según ellos: el arte se concebía como un vehículo del nacionalismo para evitar la penetración extranjera y para afianzar el amor al país.

Para conseguir este propósito se proponía un estilo realista, de manera más o menos explícita, puesto que la ruptura con lo representativo en la plástica era comprendida como su deshumanización. Por ejemplo, en Juan Marinello, toda la vanguardia es el proceso “en que forcejean la ansiedad de la maestría y el demonio aislacionista”, desde el “despiezamiento” cubista hasta el ensamblamiento onírico surreal, pero considerando como su máxima manifestación, la más deshumanizada, al abstraccionismo. Así que la vanguardia no era más que un proceso de deshumanización del arte, postura similar a la del realismo socialista de la línea de Zhdanov (Garcés Marrero, 2019), en la cual se establecía una identificación absoluta e innegociable del vanguardismo con el decadentismo.

La liberación nacional era vista como la premisa necesaria para el surgimiento del socialismo en Cuba, por lo que el arte debía reafirmar lo nacional. El ejercicio que hacían los artistas abstractos de la libertad artística era criticado con acrimonia, porque se consideraba sin cuidado de la tradición nacional y alejado de la realidad. (Marinello, 1963, p. 137). Marinello, por ejemplo, sobre la abstracción en las artes plásticas cubanas plantea:

Lo primero que debemos preguntarnos es si el extendido fenómeno obedece a una necesidad nacida desde adentro, a una interpretación nueva y personal del mundo, a un impulso surgido desde las realidades nacionales. Una consideración atenta a los hechos nos conduciría a la contestación negativa. [...] Se trata de un contagio externo, aunque la autosugestión de los enrolados les haga ver y sostener otra cosa. (Marinello 1963, p. 98)

Tal como plantea Pupo Algora (2013), este tipo de afirmaciones toman su verdadero significado en la década de los sesenta, cuando se reedita *Conversación con nuestros pintores abstractos*, un texto fundamental –y fundamentalista– para comprender la posición pesepista sobre el arte. Para el PSP era necesario crear, de alguna manera, un espacio para

concretar estas ideas y de esta manera conseguir su objetivo: la obtención de una sociedad liberada de lazos imperialistas y defensora de su identidad nacional. Así, en el acápite “Arte, cultura y educación” del “Programa Socialista”, adoptado por la II Asamblea Nacional del PSP, se declara su ambicioso proyecto de amplios objetivos:

El PSP aspira a la eliminación del analfabetismo, el desarrollo de la cultura y el arte en todas sus manifestaciones, a la extensión progresiva de la enseñanza secundaria hasta hacerla en un futuro gratuita y obligatoria para todos los jóvenes menores de 16 años, y a que la enseñanza superior sea orientada como toda la educación a preparar a los jóvenes para el trabajo y la construcción de una patria mejor. (Hernández Otero y Saíenz, 2000, p. 95)

Ya desde 1938 proyectos culturales de gran envergadura y trascendencia se materializaron bajo la égida de este partido, por ejemplo: el diario *Noticias de Hoy*, la Cuba Sono Film y la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. En 1943 comienza, entonces, la 1010 como la “emisora del pueblo” cuyo slogan “Todo lo bueno al servicio de lo mejor: el pueblo” evidencia su propósito fundamental.

La Cuba Sono Film mostraba que el cine tenía un espacio dentro de los predios del PSP y cuál era la concepción que sobre este se tenía. Fundada como una empresa privada realizó fundamentalmente documentales como *Talleres para hoy*, *Por un Cerro mejor*, *El desarrollo de Hato del estero*, *Manzanillo, un pueblo Alcalde*, *La lucha del pueblo español contra el nazismo*, *Un héroe del pueblo español*. Los contenidos e intenciones políticas e ideológicas están de forma explícita en sus títulos; su objetivo principal era la concientización de las masas sobre problemas acuciantes de la época. Este empeño tuvo muchos colaboradores como Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, Juan Marinello, Mirta Aguirre, José Antonio Portuondo, Ángel Augier y Luis Felipe Rodríguez.

La Cuba Sono Film no podía exhibir sus creaciones en salas comerciales, sino que la difundía en centros obreros, bateyes, centrales azucareros, etc. Produjo también en sus primeros momentos pequeños cortos para el Noticiero Gráfico Sono Film, y más tarde cortometrajes de ficción como *El deshaucio*, basado en un cuento de Vicente Martínez, con guion de Juan Marinello, musicalización de Alejo Carpentier y protagonizado por obreros del transporte público. Esta institución puede considerarse un antecedente de *El Mégano* y en general

de la producción posterior del ICAIC. (Hernández Otero y Saínz, 2000, pp. 92-95)

A partir de 1952, el PSP brindó el respaldo, junto con la Juventud Socialista, para la creación de la Sociedad Cultural “Nuestro Tiempo”, surgida “bajo el signo de lo nacional en la cultura” (Gramatges, 1954), donde se agrupaban las tendencias artísticas de la época, comprometidas políticamente en su oposición tanto a la dictadura como a la colonización cultural impuesta por el imperialismo, de manera que las convicciones marxistas no eran un requisito imprescindible. En la editorial del primer número de su revista, de igual nombre que la sociedad, Harold Gramatges (1954) afirma: “Inquietar al pueblo frente al espectáculo de la creación artística fue nuestra consigna”. No obstante, el Partido organizó dentro de la sociedad un buró que garantizaba la incorporación de sus posiciones a las actividades del grupo, dentro del cual estaban incluidos algunos de los futuros fundadores del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) como Alfredo Guevara, José Massip y Santiago Álvarez (Rodríguez 1987, pp. 555-560).

El 13 de marzo de 1953 se fundó la Sección de Cine, que estaría encargada de organizar ciclos de filmes por actores, directores y nacionalidades. Algunos de estos cineastas, educados en Italia, tenían una fuerte influencia del estilo cinematográfico imperante en ese país: el neorrealismo italiano. Bajo estos presupuestos, filmaron en 1957 una película documental sobre las condiciones en que vivían los carboneros de la Ciénaga de Zapata; surgió así *El Mégano*, dirigido por Julio García Espinosa y Tomas Gutiérrez Alea, quienes serían dos de los más reputados directores del ICAIC posteriormente.

Ante estas tendencias, un año antes, se había pronunciado una de las integrantes del PSP más famosas por su vasta cultura artística y literaria, Mirta Aguirre, en un artículo titulado “Sobre el neorrealismo italiano”, publicado en julio de 1956. Podemos sostener que en este artículo se esboza el contenido de las posteriores polémicas que se establecerían luego de la Revolución entre los antiguos partidarios de PSP y los cineastas, algunos de los cuales concluyen separándose del mismo y acercándose más a una parte de la nueva izquierda emergente en esos años, el Movimiento 26 de Julio.

Mirta Aguirre plantea el problema, ya sugerido por otros autores del PSP, como una dicotomía entre realismo y deshumanización. Dentro del primero, concibe al realismo socialista como el estilo más

progresista, definido como una representación verídica, históricamente concreta, de la realidad en su desarrollo revolucionario y que, por tanto, debía asentar sus raíces en el marxismo-leninismo; es decir, debía inspirarse en la lucha de clases, en el triunfo de la clase obrera sobre la burguesía, en la supresión de la propiedad privada, en la instauración de la sociedad sin clases, etcétera. Cualquier otro tipo de realismo era considerado dentro del realismo burgués y el neorrealismo italiano no era una excepción. Solo era visto como un posible deslinde del realismo burgués al socialista (Aguirre, 1981, pp. 401-406).

La autora le critica al neorrealismo, en las concepciones de Cesare Zavattini³, lo que considera sus dos “motores emocionales”. En primer lugar, cuestiona “situar en la identidad biológica de todos los hombres su apelación al mejoramiento de las relaciones humanas en la sociedad actual”, debido a que tal unidad abstracta no es posible; en segundo lugar, la crítica que según ella el neorrealismo expresa a la desigual distribución de la riqueza en el capitalismo se hace a partir de cuadros morales carentes de un verdadero criterio clasista, en la que identifican pobreza con bondad (Aguirre, 1981, p. 407).

A partir de aquí solo podría, según Mirta Aguirre, lograrse la desarticulación de la realidad, lo que analiza en tres aspectos: a) desarticulación en el espacio, o sea, se minimizan los motivos dramáticos y se ciñe el análisis, de antemano personalizado, de la realidad a la anotación de los efectos a la vista, sin tratar de investigar sus causas; esto solo brinda localizaciones palpables e independientes entre sí, como fragmentos de la realidad que se hacen pasar por la realidad misma. b) Desarticulación en el tiempo: se somete al cine a la contemporaneidad inevitable, a un presente indeterminado sin referencia alguna al pasado. c) Desarticulación por oposición de la imagen del concepto: se exalta la imagen, captada por la cámara como toda la realidad y se subestima el concepto de la misma, lo que conlleva a la inutilización del arte como conocimiento de la realidad, es decir, conduce a cierto agnosticismo en este campo (Aguirre, 1981, pp. 409-419).

De esta manera, según esta autora, el neorrealismo solo presenta fragmentos de la realidad como si fuera completa, distorsionándola: para ella no llega al nivel de los realistas del siglo XIX. Por otra parte, considera que el abaratamiento de los costos de la producción –premisa *sine qua non* de este estilo artístico– no significa la liberación de

la obra del régimen capitalista; además, el precio de la producción cinematográfica no es lo que determina su carácter moral (Aguirre, 1981, p. 422). Debido al proceso de desarticulación de la realidad que lleva a cabo el neorrealismo, Mirta Aguirre considera lógico que por este camino se llegue a una conclusión falsa: no hay soluciones desde el punto de vista práctico. Esto se debe a que las busca desde un plano circunscrito a soluciones directamente personales, practicistas:

Lo que se exige no es una especie de equivalente didáctico del *happy end*, sino que el arte y el artista, al reflejar los problemas de la realidad, los reflejen en la integridad de esta, proporcionando los elementos que en ella les dieron nacimiento y dejando constancia de los factores que en esa misma realidad están ya gestando, o en vías de poder gestar, la solución de esos problemas. (Aguirre, 1981, p. 421)

Aquí vemos cómo uno de los primeros esbozos detallados de las premisas del realismo socialista, hecho para criticar al neorrealismo italiano, el cual sería la corriente estética sobre la que se erigiría el futuro ICAIC (Garcés Marrero, 2017); es evidente que estamos en presencia del germen de las polémicas de la década de los sesenta, relacionadas sobre todo con la creación cinematográfica y literaria (Pogolotti, 2006). También quedan claras las concepciones sobre el arte en general que se manejaban desde el PSP, dirigidas hacia una práctica artística que se suponía anticolonialista, antimperialista, nacionalista, pero abiertamente dentro de los parámetros del realismo socialista.

En el seno del PSP, desde antes del triunfo revolucionario, estaba conformado un germen de política cultural referente a las cuestiones artísticas y literarias, cuyo rasgo principal es la contraposición a la penetración extranjera, sobre todo norteamericana, mediante dos rubros fundamentales: la elevación del nivel educacional de la población, tomando el arte y la literatura como vehículo, y el énfasis en la recreación de lo cubano como un modo de reforzar un nacionalismo antinjerencista. En términos generales, este va a ser el punto de partida para concepciones posteriores sobre el tema, incluida la del ICAIC, a su vez, deja un esbozo de lo que luego sería la base programática de la política cultural revolucionaria, *Palabras a los intelectuales*.

Podemos afirmar que desde entonces ya se discutía la relación que puede existir entre lo nacional y lo universal, el arte de élite y el arte de masas, la

creación como experimentación y la teoría del reflejo, las vanguardias y la decadencia capitalista y la descolonización cultural. Con el triunfo revolucionario se añadirían algunos acápites, tales como el vínculo existente entre vanguardia artística y vanguardia política, la liberación nacional y el proyecto socialista y la asunción de un “hombre nuevo” versus los rezagos del pasado –donde se contempló el llamado “pecado original” de los intelectuales nacidos en la sociedad capitalista, y, por ende, considerados como detentores de una “conciencia pequeñoburguesa”–. De esta manera, se complejizó el panorama de cómo los intelectuales y artistas podrían ayudar en la construcción y concreción de un nuevo ideal social.

Si bien se puede afirmar que la frase de Castro “dentro de la Revolución todo, contra la Revolución nada” marcó el sentido de la política cultural, luego de 1959, esta idea cayó en terreno fértil, preparado de antemano por los miembros del PSP, quienes, además, se encargaron de preconizar de manera dogmática el realismo socialista como única vía de ser antimperialista y nacionalista. En muchos casos, fungieron como verdaderos oficiales de vigilancia dentro de la cultura cubana post-revolucionaria. Como afirma Alina López, las concepciones sobre cultura y arte de la Revolución:

se habían gestado en el vientre de la república burguesa, debido a la notable influencia estalinista entre los comunistas cubanos y que lo que había cambiado en realidad a partir de 1959, era la posibilidad de generalizar estas ideas y tomar decisiones cuando antiguos miembros del PSP se convirtieron en funcionarios claves en el sistema de cultura cubano. (2013, p. 96)

No hay que olvidar que la primera presidenta del Instituto Nacional de Cultura, creado de 1961, fue Vicentina Antuña y una de sus vicepresidentes fue Edith García Buchaca, muy reconocida comisaria cultural: ambas miembros del PSP. El presidente de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba fue Nicolás Guillén, también pesepista. Muchas de las más enconadas discusiones estéticas de los sesenta fueron protagonizadas por personajes de este partido y sus ideas absolutistas vieron su climax en los setenta, en el llamado quinquenio gris o década negra. Como bien describe Fernández (2024), en el Consejo Nacional de Cultura se centralizó el ámbito cultural y muchos de sus funcionarios fueron miembros del PSP.

Conclusiones

El Partido Socialista Popular fue fuente de importantes iniciativas culturales que no solo fortalecieron a la cultura cubana, sino que fueron el espacio formativo para destacados creadores como Santiago Álvarez, uno de los más reconocidos documentalistas cubanos de todos los tiempos. Sin embargo, su labor estuvo limitada por un fuerte sesgo ideológico. Las preocupaciones principales del PSP estaban enmarcadas en la creación de un arte que fuese una herramienta de lucha contra el capitalismo y la penetración extranjera, en este caso, estadounidense. De ahí su interés en destacar lo nacional, lo cual llevó también al cuestionamiento de qué es lo cubano. El desarrollo de un sentir estético nacional que se opusiera al ayanquizado y al colonialismo cultural fue una de las inquietudes fundamentales de esta institución.

Por otra parte, se interesó en la democratización de lo artístico, en reivindicar el derecho del pueblo al consumo de obras culturales valiosas. Por tanto, se opuso terminantemente a todo intento de sostener una posición de *l'art pour l'art* o cualquier elitismo cultural. Esto los llevó, en un primer momento, a una postura radical que se tradujo en crítica acerba a cualquier ejemplo de experimentación no realista y, luego de 1959, a la censura directa, llegando a una verdadera castración cultural en la década de los setenta.

El Partido Socialista Popular fue el preconizador de que el realismo socialista se convirtiera en el estilo artístico hegemónico durante muchos años y que quienes no se plegaran a este no tuvieran suficiente espacio en el campo cultural cubano. A pesar de su tan subrayada tendencia contra el colonialismo su posición llevó a la sumisión cultural de Cuba a modelos ajenos por completo a su identidad nacional.

La crítica de Mirta Aguirre al neorrealismo italiano es un auspicio de las críticas que harán varios pesepistas, en particular Blas Roca, a las iniciativas del ICAIC en los sesenta. De la misma manera, las ideas que se han esbozado en este texto son las defendidas por Vicentina Antuña y Edith García Buchaca en sus polémicas con varios intelectuales de la época que abogaban por un clima de mayor apertura creativa. Incluso se podría decir que, aunque en otros casos abogó por la libertad artística, la influencia de este tipo de pensamiento en Alfredo Guevara, formado además dentro de la égida pesepista, es muy notable. Las discusiones que

tuvieron lugar a partir de la prohibición del documental *PM* llevan toda la impronta del PSP. No hay que olvidar que a partir de este acto de censura se llevaron a cabo las conversaciones que dieron lugar a *Palabras a los intelectuales*. En este discurso se nota con facilidad que los puntos discutidos eran típicos de la agenda estética del PSP: la Revolución se identificó aquí con el nacionalismo, el antiimperialismo y la democratización cultural que defendían los pesepistas. La creación artística se subordinaba así a un ideal político, el arte se veía como un instrumento educativo, casi propagandístico; por tanto, de las posiciones estéticas que estaban en discusión, fue la del PSP la que recibió el espaldarazo oficial que el reconocimiento del carácter socialista de la Revolución ya había dado a su postura política.

Los miembros del PSP en términos generales no solo fueron los autores intelectuales de los fundamentos de la actual política cultural revolucionaria, refrendada luego por sus principales líderes, sino que también fueron los funcionarios que se encargaron como verdaderos comisarios culturales, luego de 1959, de implementarla a través de la crítica, la censura, la persecución y el ostracismo de muchos creadores cubanos.

Notas

- ¹ Se deja fuera de esta definición, por razones contextuales, a las acciones que estén dirigidas desde grupos comunitarios, instituciones civiles o eclesiásticas y organizaciones privadas.
- ² Raúl Roa García. "Ni juramentos, ni milagro. Discurso de Raúl Roa cuando la toma de posesión del cargo de Director de Cultura, el 21 de junio de 1949." Tomado de: Danay Ramos Ruiz (2006: 94), *Roa Director de Cultura. Una política, una Revista*, publicado por el Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello. 2006. 94.
- ³ Zavattini había visitado Cuba hacía dos años. V. "Zavattini y Cuba" En: *Nuestro Tiempo*, no. 1, año 1, abril 1954, pp. 9 -12
- ⁴ A mobile phone application for queue management that some organisations in Cuba have started to use.

Referencias

- Aguirre, M. (1981). *Estudios literarios*. Editorial Letras Cubanas.
- Casanova Pérez-Malo, A. y Carcassés Legrá, A. I. (2004). Acciones dinamizadoras de la participación de los cubanos en la cultura. En Sonia Almazán y Mariana Serra (comp.), *Cultura cubana: Siglo XX* (Tomo II). Editorial Félix Varela.

- De la Torre Molina, M. (2011). Valoraciones y perspectivas del estudio sobre la política cultural del Estado cubano. En Mildred de la Torre Molina, *La cultura por los caminos de la nueva sociedad cubana (1952-1992)*. Editorial de Ciencias Sociales.
- Fernández, H. (2024, 8 de enero). *Genealogía del realismo socialista en Cuba*. Incubadora. <https://in-cubadora.com/2024/01/08/hamlet-fernandez-genealogia-del-realismo-socialista-en-cuba/>
- Garcés Marrero, R. (2017). *Cine, ideología y Revolución*. Editorial de Ciencias Sociales.
- Garcés Marrero, R. (2019). Creación artística, realismo socialista y marxismos. *Claridades: Revista de filosofía*, 11(1), 57–78. <https://doi.org/10.24310/Claridadescrf.v11i1.5344>
- García Canclini, N. (1987). Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: Un balance latinoamericano. En: Néstor García Canclini (Ed.), *Políticas culturales en América Latina* (pp. 13-21). Editorial Grijalbo S. A.
- Gramatges, H. (1954). Editorial. *Nuestro Tiempo*, 1(1).
- Hernández Otero, R. L. y Saínz, E. (2000). Proyecciones e iniciativas culturales de los comunistas cubanos (1936-1958). *Temas*, 1(22-23), 88-100.
- Landaburo Castillón, M. I. (2005). Reflexiones sobre la política cultural cubana. En Colectivo de autores. *Estética: Enfoques actuales*. Editorial Félix Varela.
- Landaburo Castrillón, M. I. (2011). *Algunos momentos en la historia de la política cultural cubana*. En Universidad Central de Las Villas (Eds.), VI Taller Provincial Política Cultural, Superación y Desarrollo. Editorial Feijóo.
- López Hernández, A. (2013). *Segundas lecturas: Intelectualidad, política y cultura en la república burguesa*. Ediciones Matanzas.
- Marinello, J. (1963). *Meditación americana: Cinco ensayos*. Universidad Central de Las Villas (UCLV).
- Massón Sena, C. (2014). Los comunistas cubanos y las luchas por el poder en los años 50. *Revista de Estudios e Pesquisas sobre as Américas*, 7(2), 237–256.
- Miller, T. y Yúdice, G. (2004). *Política cultural*. Editorial Gedisa S. A.
- Pogolotti, G. (2006). *Polémicas culturales de los 60*. Editorial Letras Cubanas.
- Pupo Algora, M. (2013). La reflexión en torno a la creación artística de los sesenta en Cuba, desde un pensamiento estético revolucionario. En Camilo Valqui Cachi, Miguel Rojas Gómez y Homero Bazán Zurita (Eds.), *El pensamiento crítico de nuestra América y los desafíos del siglo XXI* (t. II). Ediciones Eón.
- Ramos Ruiz, D. (2006). *Roa, director de cultura: Una política, una revista*. Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.
- Roca, B. (1960). *Los fundamentos del socialismo en Cuba*. Ediciones Populares.
- Rodríguez, C. R. (1987). *Letra con filo* (t. III). Ediciones Unión.
- Rodríguez Oliva, L. I. (2008). Políticas culturales, creación y consumo. En Vani Pedraza (Comp.), *Último jueves: Los debates de Temas* (vol. 3). Ediciones Temas.