

LITERATURA

LA REALIDAD Y LA EXPRESIÓN ESTÉTICA (la revolución Cubana y la novela)

Víctor Bravo

Expresión crítica y realidad

El arte se ha expresado, desde siempre, en la complejidad de su relación con lo real: testimonio y legitimación, o creación de otros ámbitos, de otras realidades; subordinación o fuga; escena para los reconocimientos o para la diferencia. Se ha dicho por ejemplo de la música que es arte liberado de lo real, pues su realización se produce en la abstracción del pentagrama, y si una correspondencia se le ha atribuido, ésta es la realiza-

ción de la armonía y la belleza, identificadas desde Platón con los fundamentos transcendentales de lo existente. Se ha dicho, por ejemplo, que la literatura o la pintura, atadas a la significación de las palabras y a la identificación de lo representado, responden, por su propia naturaleza, a un compromiso emergente con lo real. Larga ha sido la lucha de la pintura, sobre todo a partir de las propuestas estéticas de la abstracción, y de la literatura, en la representación de otros mundos y de mundos imposibles, por significar una distancia respecto al mandato de representación de lo real. La mimesis, sin embargo, ha dominado la estética de occidente por más de veinte siglos, desde que Platón le diera su legitimación filosófica y subordinara la libertad del arte a los fundamentos del orden. Sin duda que el planteamiento kantiano de la finalidad sin fin, enunciada en 1789, proporcionó la legitimación filosófica a esa vocación secreta del arte que tantos siglos del mandato de la mimesis no lograron callar completamente: la del desprendimiento hacia ámbitos creados, alternos a lo real. Es sabido que la estética kantiana sirvió de fundamentación a las exploraciones, a partir del romanticismo, de realidades estéticas impensables, alternas, imposibles. Platón y Kant representan, de este modo, las figuras paradigmáticas de los dos linderos opuestos entre los que parece fluir la expresión estética: la representación de la realidad y la creación de realidades distintas de las representaciones del mundo.

Sin duda que los «realismos», en la historia de la estética, colocan la dominante en la representación de la realidad, y parten de la asunción y legitimación de los fundamentos de esa realidad: del naturalismo de Zolá al realismo socialista, observamos esa dominante, y la legitimación, por la ciencia o la filosofía política, de esos fundamentos. En contraposición, ciertas expresiones del romanticismo y movimientos como el parnasianismo francés llevan la dominante estética a sus extremos: imperativo de lo real o imperativo estético, orillas opuestas entre las que fluyen los signos del arte. Atendiendo a

esta doble condición, Roland Barthes ha señalado que es posible decir, sin temor a contradecirse, que el arte es, a la vez, profundamente realista y profundamente irrealista. En esta doble vertiente, de acuerdo a su dominante de expresión, el arte legitimará los fundamentos de una realidad dada, o pondrá en cuestión esos fundamentos en el hallazgo de realidades estéticas. En el primer caso el arte se hace ideológico, edificante, moral; en el segundo, se hace reflexivo, irónico, deconstructivo. En el primero un referente es glorificado en formas identificatorias de la representación; en el segundo la representación se precipita en la imposibilidad, en el escepticismo o en las formas trágicas o festivas de la incongruencia.

Quizás sea el relato una de las escenas privilegiadas para la representación de lo real. El tejido causal de los acontecimientos relatados, el sentido teleológico de la aventura, el hacer heroico que hace del héroe el guardián del orden, hacen del relato la escena propiciatoria para legitimar un orden y un sentido de lo real. Por ello Blanchot dirá del relato que está regido por la ley de la verosimilitud; por ello dirá Hayden White que todo relato es moral. El relato nos reconcilia con un orden del mundo, con la lucha y preservación de ese orden. Frente a una realidad de fundamentos fuertes e incuestionables, el relato y el arte en general no podrán expresar sino su glorificación; frente a una realidad cuyos fundamentos están en ruinas o en decadencia, el relato y el arte en general pondrán en cuestión esos fundamentos en el mismo instante en que, necesariamente, ponen en cuestión sus propias formas de representación, en una múltiple expresión de los signos de la incongruencia: la paradoja y el absurdo, la parodia y el humor.

La revolución y la expresión estética

La sociedad comunista nacida de la revolución, tal como se despliega en el siglo XX, según las enseñanzas de Marx,

puede verse como uno de los más claros ejemplos de una forma de lo real que asume a plenitud sus fundamentos y que subordina todo tipo de expresión, entre ellos el arte, al imperativo de esa plenitud. Las resoluciones del P. C. de Rusia del 18 de junio de 1925 y del 14 de agosto de 1946, colocan el arte bajo el control del Partido, y en la responsabilidad de la búsqueda de una expresión—de un nuevo arte—que se corresponda con la nueva realidad. No será otra la exigencia de Lenin, de Mao y, dentro de la formulación de una estética marxista, de George Lukács. Los signos plenos de lo real exigen del arte la borradura de sí, su transparencia, para que sea esa plenitud la que colme la escena. La autenticidad del arte se reconocerá en esa negación de sí, en su lealtad y en la magna tarea de propagación de esos signos plenos. En este imperativo la mimesis («correcta» o «incorrecta») determina la autenticidad o no del arte. Es impresionante el esfuerzo realizado por una inteligencia como la de George Lukács para darle coherencia y legitimidad a este modo de comprender y valorar la expresión estética. Es sorprendente la candidez de la exigencia y la certeza de la espera de un nuevo arte para esa nueva realidad; es escandaloso el plan de persecución y reclusión de aquellos artistas que concedieron a su expresión la libertad del goce y de las figuraciones puramente estéticas. Platón, desde *La república* y *Las leyes*, estableció los fundamentos del orden y la sanción para aquellas expresiones que pusieran en peligro y no proporcionaran signos edificantes para la homogeneidad de ese orden. Muchos siglos después, los compañeros del P. C. De la URSS, ante la construcción de un «orden» en la plenitud de sus fundamentos, formularán el mismo imperativo haciendo de la mimesis el más persistente instrumento de sujeción del arte.

La Revolución Cubana y la expresión estética

En el horizonte de las revoluciones del siglo, es importante observar como se asume el fenómeno estético en el contexto de

la Revolución Cubana. El triunfo de esta revolución parecía llevar a su realización lo que acaso sea una de las más importantes fuerzas de afirmación de América Latina: la revolución como camino de acceso a una realidad de plenitud. Esta certeza le hará afirmar a Fidel Castro que la Revolución Cubana representaría para América Latina «el acontecimiento más importante después de las guerras de Independencia del siglo XIX; verdadera era nueva de redención del hombre». El nuevo orden redimirá al hombre humillado y en esa transformación, donde los fundamentos del nuevo orden se expresan en términos de plenitud, el arte deberá transformarse para cumplir su función mimética. Dos documentos se transformarán en guías fundamentales de esta transformación: las «Palabras a los Intelectuales» de Fidel Castro, de junio de 1961, y «El Socialismo y el hombre en Cuba», del Che Guevara. Fidel pedirá el sacrificio de sí y la redención del semejante; dirá que el artista más revolucionario sería aquel que estuviera dispuesto a sacrificar hasta su propia vocación artística por la Revolución, y condensará en una frase las concesiones al arte: «Dentro de la Revolución todo; contra la Revolución nada». El Che propagará la certeza de la construcción de un «hombre nuevo», y la necesidad de un nuevo arte para ese nuevo hombre: «Ya vendrán los revolucionarios que entonen el canto del hombre nuevo con la auténtica voz del Pueblo».

Enmarcados por estos documentos, una serie de escritores, Roberto Fernández Retamar y René Depestre, José Antonio Portuondo y Armando Hart, Carlos Rafael Rodríguez y Angel Augier, para mencionar unos nombres, teorizarán y formularán el imperativo de la «responsabilidad estética» por la marcha de la Revolución, la conversión del acto de creación estética en un acto de responsabilidad revolucionaria. El arte atado a sus rejas de la mimesis que no hacen sino mostrar insistentemente el resplandor de los fundamentos de lo real que el arte debe glorificar y legitimar.

Quizás sea posible decir que ante este imperativo, la expresión estética abrirá el mapa de tres posibles caminos: primero: la «adecuación» de la expresión estética a los nuevos valores y al nuevo orden. Podríamos mencionar dos ejemplos: Alejo Carpentier, en la *Consagración de la primavera* (1978), se propuso llevar a la escena del relato la corriente histórica de las revoluciones, y su confluencia en la Revolución Cubana; José Lezama Lima, en la valoración estética de las culturas, hace coincidir la «última era imaginaria» con la revolución cubana, en un intento, acaso incongruente, de adecuar su expresión estética al imperativo de los nuevos fundamentos; segundo, la «integración», el despliegue de una escena estética donde se pone en evidencia el conflicto de integración al nuevo orden y donde se glorifica la «construcción» de un nuevo orden. Conflicto y construcción determinarán una amplia bibliografía, sobre todo en la narrativa, que se mueve entre la exploración de la subjetividad en choque con el nuevo orden, y una epicidad para la glorificación de la gesta revolucionaria. Entre la gran cantidad de textos es posible citar *Memorias del subdesarrollo* (1965), de Edmundo Desnoes, ampliamente difundida e incluso llevada al cine, donde aquel conflicto se manifiesta; *Los años duros* (1966) y *Las iniciales de la tierra* (1987), de Jesús Díaz, donde se pone de manifiesto el paso de la era Baptista a la nueva posibilidad revolucionaria, y el conflicto del deber, la libertad y la moral ante la «organización revolucionaria»; *Acero* (1977), de Eduardo Heras León, o *Zona de Silencio* (1970), de Noel Navarro, donde el revolucionario se gesta en el trabajo; *La situación* (1963), de Lisandro Otero, que presenta la «pesadilla» del orden pre-revolucionario; *La última mujer y el último combate* (1972) y *Cuando la sangre se parece al fuego*, (1977), de Manuel Cofiño, novelas que intentan poner en evidencia el nacimiento de la nueva conciencia revolucionaria; *Los niños se despiden* (1968), de Pablo Armando Fernández, que intenta colocar el nacimiento de esa conciencia revolucionaria en el contexto de la historia, o *Dos guerrilleros negros* (1979), de César Leante, donde la epicidad, en el contexto de la novela histórica, legitima la lucha

contra la explotación. Ejemplos éstos de una muy larga lista de textos que intentan interrogar el conflicto para el acceso a un nuevo orden, que es a su vez legitimado en la escena estética.

Es importante hacer notar que la instauración del «orden» revolucionario cubano, con su permanente exigencia de construcción, con su imperativo sobre el arte y su legitimación moral, creó en América Latina una expectativa de expresión y transformación cultural que hizo, por ejemplo, del Premio Casa de las Américas un acto consagratorio; y fue sin duda uno de los factores del fenómeno editorial del Boom de la novela. La Adhesión inicial de los escritores del Boom a las estrategias de difusión y de dinámica cultural que tenía su epicentro en la isla, crea, por lo menos en las décadas del sesenta y del setenta, la certeza de que el proceso revolucionario, iniciado en el siglo XIX con las guerras de Independencia, era el acceso a una forma de plenitud, y que la expresión estética se legitimaba en sus correspondencias con un orden —el orden nacido de la revolución— que se asentaba en la plenitud de sus fundamentos.

En este contexto la expresión estética estaba preparada para que su tercera posibilidad se realizara, la de la negación total de sí, la de su borradura extrema para que la realidad entrara con todo su vigor, en la presencia sin atadura de la voz colectiva de la masa, la verdadera protagonista de la sociedad revolucionaria. Con la publicación de *Biografía de un Cimarrón* (1966), de Miguel Barnet, muchos vieron el nuevo «género» del nuevo orden, la «novela-testimonio» que daba la voz no a la intermediación estética sino a la vida misma, que no atendería a la imaginación del autor sino al directo testimonio del informante, expresión de la voz colectiva que era la base misma del orden revolucionario. Por fin el arte sin los obstáculos del arte. El entusiasmo por el testimonio de Barnet parece corresponderse con el júbilo que expresara Simone de Beauvoir ante *Los hijos de Sánchez*, (1965), de Oscar Lewis, libro testimonio que, según la escritora, superaba por fin el género burgués de la novela.

Con la obra de Barnet la Revolución, en la plenitud de sus fundamentos, cree reconocer el género que la expresa en su esencia, el género que reduce el arte al grado cero, a la pura transparencia para que la realidad, rebosante y fuerte, con los signos de la plenitud y del futuro, se exprese. La mimesis, por fin, habría cumplido a cabalidad su función de carcelera. La respiración del arte era la respiración de lo real legitimado, edificante, glorificado. El artista podrá militar ya, sin culpa o sentimiento de inferioridad, en las brigadas de vigilancia del orden. Ya era posible decir, haciendo vigentes las apasionadas palabras del Che, que habrán llegado los revolucionarios «para el canto del hombre nuevo con la auténtica voz del pueblo». Ya no sería necesario, como en la convicción platónica, acompañar al artista hasta las fronteras de la República y echarlo sin contemplaciones. No. El artista ayudaba a construir y legitimar el orden revolucionario y sus fundamentos, con el vigor de sus signos.

Sin embargo, el camino del infierno está empedrado con las buenas intenciones de la utopía. La pobreza esplendente de Martí había sido reinterpretada por Fidel, en términos revolucionarios, como sacrificio y redención. En la celebración de la Revolución Cubana, y evocando a Martí, Lezama había dicho en 1960: «Entre las mejores cosas de la Revolución Cubana, reaccionando contra la era de la locura que fue la etapa de la disipación, de la falsa riqueza, está el haber traído de nuevo el espíritu de la pobreza irradiante, del pobre sobreabundante por los dones del espíritu. El siglo XIX, el nuestro, fue creador desde su pobreza. Desde los espejuelos modestos de Varela, hasta la levita de las oraciones solemnes de Martí, todos nuestros hombres esenciales fueron hombres pobres». Esa pobreza irradiante, en la convicción de Fidel, fue reinterpretada como sacrificio de sí y redención del semejante; pero la caída de las utopías, la quiebra de los fundamentos del orden revolucionario, tal como se ha mostrado en las últimas décadas del siglo, transformó esa «pobreza irradiante», esa promesa de redención

en la negación de la condición humana, en la inesperada manifestación del fracaso, en la revelación del sin sentido de los más extremos sacrificios. En esta hora del escepticismo los restos de la utopía quedan, lo decíamos, como materiales para empedrar el camino del infierno. Después del entusiasmo y la certeza, la perplejidad y la conciencia del despojo. La intuición de que en la vocación profunda del arte de poner en cuestión todos los fundamentos se encuentra la única posible verdad; que el arte, liberado de las redes de la mimesis, es capaz de mostrarnos el corazón de vértigo de lo real: su ausencia de fundamentos últimos, su carácter provisorio, su condición de apariencia legitimada en un momento dado.

Cuba, esa islita pintada en la tela de uno de los mares del sur, revelando la figura de un caimán insomne, ha realizado la proeza de llevar a su culminación el mito revolucionario que atravesó el continente como una fuerza unificadora por más de cien años, de instaurar los fundamentos del orden revolucionario, y el arte que expresara esos fundamentos. Pero ha sido capaz también de crear, desde hace ya más de dos décadas, los signos de la reflexión sobre el escepticismo y el desencanto de ese mito.

Arte y autorreflexividad

Las teorías del caos han puesto en evidencia que los sistemas alcanzan su orden y cohesión en el rigor de sus fundamentos, y que la destrucción de ese orden se produce cuando los sistemas se hacen recursivos, desconstruyendo los fundamentos mismos. En el arte esa recursividad parece expresarse en la autorreflexividad, en la condición irónica del texto, en el pliegue por medio del cual el texto vuelve sobre sí mismo creando una cadena de apariencias y donde la esencia pierde su condición. El arte autorreflexivo no se orienta a la glorificación de sus referentes sino a su permanente desconstrucción. El arte autorreflexivo, al plegarse y reprodu-

cirse al infinito, pone en cuestión la representación misma y se orienta al goce, a la libertad y, de manera inesperada, a otras formas de develamiento de la verdad y lo real. La representación estética del pliegue rechaza todo imperativo edificante y explora las posibilidades estéticas y demitificadoras del sin sentido y la incongruencia.

Es importante observar que, de manera paralela a la construcción del orden socialista cubano, y de la legitimación de sus fundamentos, la obra de algunos escritores —Cabrera Infante, Reinaldo Arenas y, de manera estelar, Severo Sarduy— presentaban una escena estética de la desconstrucción, de la parodia, de la multiplicidad aparential que no eran sino signos de la desmitificación y de negación de las certezas y los fundamentos. Estos escritores han creado la escena de todas las posibles desmitificaciones, y en la herencia y el fracaso de las más grandes utopías, proporcionan a la cultura y literatura cubana y de América Latina, la posibilidad de articular el discurso de la conciencia crítica en el horizonte post utópico del vacío y el escepticismo.

En deuda con estas formas de la representación estética, la novela del desencanto cubano despliega su crítica a la utopía en una crítica a su propia expresión. Así puede verse, por ejemplo, en *Las palabras perdidas* (1992) y *La piel y la Máscara* (1996), de Jesús Díaz, o en *La nada cotidiana* (1995), de Zoé Valdéz. En *Las palabras perdidas* el texto se repliega para poner en evidencia los límites de la expresión estética en el contexto mismo de la emergencia política e ideológica. En este pliegue la novela interroga, en términos a la vez de homenaje y de parodia, la gran tradición cultural, de Lezama y Carpentier, de Guillén y Piñera, y se plantea la posibilidad de la expresión estética en el contexto del desencanto revolucionario. Teniendo como trasfondo la alusión a las páginas perdidas del Diario de Martí, como «el vacío más trascendente de nuestra historia», la novela pone en cuestión los fundamentos mismos de la

cultura, de la revolución y de la expresión estética. En *La piel y la máscara*, el rodaje de un filme sobre relaciones entre cubanos de la isla y de Miami, permite la puesta en escena de un vértigo de duplicaciones (entre lo que se firma y lo «real», entre personajes de filme y personas —actores— que son a la vez los personajes de la novela) para plantear de nuevo la relación compleja entre imperativo político y creación estética. *La nada cotidiana*, de Zoé Valdés, por su parte, se abre y se cierra con una frase, «ella viene de una isla que quiso construir el paraíso». Frase que se expande en la novela como el más descarnado testimonio del desencanto, y donde la «pobreza esplendente» postulada por Martí y retomada por Fidel en el imperativo de sacrificio y redención, se transforma en esta a veces brutal a veces paródica novela en el cotidiano despojo de la condición humana que, por encima de todas las cosas, intenta sobrevivir.

La Revolución Cubana, con el esplendor de sus fundamentos, y con su fracaso, en la precipitación y quiebra de las utopías, abrirá un doble surco para la expresión estética: el del arte edificante que glorifica y legitima, y el del arte que se pliega para interrogar y poner en cuestión, de manera incesante, los fundamentos de lo real: los fundamentos de la belleza utópica, imaginados por unos hombres épicos y conmovedores, y ahora vencidos por el tiempo; y los fundamentos del arte.