

Revolución y utopía en política y arte

El caso de la Cuba revolucionaria¹

Jan Gustafsson,
Universidad de Copenhague, Dinamarca

Abstract: *This paper studies the interrelation of the concepts of ‘revolution’ and ‘utopia’ within the paradigmatic utopian-revolutionary experience of Cuba after 1959 by analyzing the understanding and interpretation of the two terms in three different discourses or cultural products: (1) the official political discourse as represented in the preamble to the Constitution of 2019 and in fragments of two discourses of Fidel Castro, (2) the poetics of singer-songwriter (cantautor) Silvio Rodríguez, and the cinema of Tomás Gutiérrez Alea. In the official political discourse, “the Revolution” is considered an omnipresent phenomenon going beyond its immediate historical and social dimensions; it identifies with the people and the nation and is seen as a kind of supreme subject. In the poetics of Silvio Rodríguez, revolution and utopia are mostly present as the potential of future and hope, imagination and persistence, not unlike the ideas of philosophers Bloch and Abensour. Gutiérrez Alea dives critically into the immediate social reality of revolutionary Cuba. As Silvio Rodríguez, Alea stays loyal to the revolutionary project and, seemingly, his criticism respects the limits of the official discourse. However, using subtle narrative and visual resources, his films manifest more radical levels of critique.*

Keywords: Cuba, revolution, utopia, cinema, music, politics

Resumen: *Partiendo de la importancia de los conceptos, ideas y prácticas de ‘revolución’ y ‘utopía’ en América Latina, este trabajo enfoca la paradigmática experiencia utópico-revolucionaria de Cuba tras 1959, examinando tres tipos de discursos o productos político-culturales: (1) el discurso oficial, representado por el preámbulo de la Constitución de 2019 y por extractos de dos discursos de Fidel Castro, (2) la poética del cantautor Silvio Rodríguez según una selección de sus canciones y, (3) el cine de Tomás Gutiérrez Alea, concretamente ‘Hasta cierto punto’ (1983) y ‘Fresa y chocolate’ (1993). En el discurso político oficial, el concepto de revolución —y ‘la Revolución’— se extiende en tiempo y espacio y se identifica con el pueblo y la nación a la vez que es algo más y, un sujeto supremo. En la poética de Silvio Rodríguez, las ideas de revolución y utopía se manifiestan como esperanza, imaginación y persistencia. Gutiérrez Alea parte de una crítica realizada desde ‘dentro’ del discurso oficial que, mediante recursos narrativos y visuales sutiles, apunta a una crítica más profunda y radical.*

Palabras clave: Cuba, revolución, utopía, cine, música, política

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de I+D+i PID2021-123465NB-I00, financiado por MCIN/ AEI/10.13039/501100011033/ y “FEDER Una manera de hacer Europa”.

Introducción

Los conceptos de utopía y de revolución² mantienen entre sí conexiones históricas y lógicas muy obvias, además de una importante historia transatlántica. Como es conocido, el libro “Utopía” de Moro –que inicia la tradición utópica occidental moderna– se inspira en las crónicas de Indias y la isla ficticia en que se localiza ‘Utopia’ está localizada en el Nuevo Mundo. En cierta forma, ‘descubrimiento’, colonización y utopía constituyen elementos fundamentales y entrelazados de la modernidad europea (Pro, 2018). Y las tierras americanas no solamente inspiraron ideas utópicas, sino que fueron objeto de varios experimentos de construcción de sociedades más o menos perfectas, siendo las grandes misiones jesuíticas en Sudamérica el ejemplo más conocido y masivo (Fernández Herrero, 1992).

En los siglos XIX y XX, cuando las ideas utópicas se van enfilando, en gran medida, hacia los movimientos revolucionarios anarquistas, socialistas y comunistas, se observa también este cruce transatlántico. Si bien estas ideas principalmente se originan en Europa, pronto encuentran eco en las Américas. Hacia mediados del siglo XX, sobre todo a partir de la revolución cubana de 1959 y luego con la experiencia de la UP en Chile y la revolución sandinista en Nicaragua, América Latina se convierte en la gran esperanza para la utopía socialista durante más de dos décadas. Incluso hoy, con los nuevos movimientos sociales feministas, indígenas, ambientales y otros y su creciente influencia –incluso en el sistema político formal, como en Chile y Colombia – América Latina parece concentrar un importante potencial utópico.

En relación íntima con las ideas utópicas, el concepto de revolución y su realidad histórica tiene, asimismo, una importante dimensión transatlántica. La primera de las grandes revoluciones nacionales y burguesas fue la rebelión de las trece colonias británicas en 1776 y, la segunda, la francesa en 1789 a la que le siguió las haitianas y luego las revoluciones de la independencia de la mayor parte de América.

La primera gran revolución de ese ‘siglo de las revoluciones’ (Rojas, 2021) que fue el siglo XX se inició en México en 1910 a la que siguieron otras, tanto en Europa como, luego en Asia y África. A lo largo del siglo XX, el término y la idea de ‘revolución’ jugaron un papel fundamental en la cultura política latinoamericana (Rojas, 2021; Sheppard, 2016). Durante la Guerra Fría, las ya mencionadas experiencias revolucionarias en tres países latinoamericanos, Cuba, Chile y Nicaragua, cautivaron la atención en Europa y el resto del mundo, sobre todo durante las décadas de los 1960, 70 y 80.

A lo largo del siglo XX, el término ‘revolución’ empieza a extenderse semánticamente desde designar un evento y proceso de cambio radicales a referirse, también, al modelo social o político producto del cambio revolucionario. Con ello, ‘revolución’ y ‘utopía’ llegan a veces a confundirse, al menos si el objetivo revolucionario ha sido imponer un orden más o menos utópico. La revolución, así, deviene un evento permanente, aunque no exactamente en el sentido en que Trotsky utilizó el término, sino para designar una idea de totalidad social permanente causado por un cambio revolucionario exitoso. En América Latina, este mecanismo semántico caracterizará el discurso político de varios procesos revolucionarios y de cambio social profundo, entre estos, el peronismo argentino, el guatemalteco (la revolución de 1944), boliviano (la revolución del 52) y nicaraguense (la revolución sandinista de 1979), y, sobre todo, el mexicano (Sheppard, 2016) y, luego, el cubano (Rojas, 2021). La revolución-utopía cubana es,

² Para una definición del concepto de utopía, véase, por ejemplo, Levitas, 1990, y para el de revolución, Rojas 2021, Prólogo e Introducción (pp. 7-25).

de las latinoamericanas, probablemente, la que más atención y entusiasmo ha causado, tanto en las Américas como en Europa y el resto del mundo.

Esto fue motivado por una serie de causas, entre las que deben contarse la rápida victoria guerrillera, el entusiasmo popular con que fue recibido el cambio, el estatus casi mitológico que cobraron varias figuras revolucionarias muy pronto, en particular Che Guevara y Fidel Castro y, más adelante, la longevidad del régimen revolucionario y su capacidad de resistencia frente a los EUA. Tras el estalinismo y el creciente desgaste de la popularidad de la Unión Soviética y las democracias populares del Este de Europa, la revolución cubana brindó un elemento nuevo y fresco para el imaginario de la izquierda europea y estadounidense: una verdadera revolución utópica, no el estado represivo y burócrata de un socialismo deprimente. Esta percepción veía varias decepciones, sobre todo hacia finales de la década de los 1960, cuando el apoyo cubano a la invasión de Checoslovaquia por el Pacto de Varsovia y el ‘caso Padilla’ que culminaba en 1971, año que se inició la ‘década gris’ de política cultural de corte estalinista. No obstante, Cuba logró mantener una imagen positiva en gran parte de la izquierda —y no solamente comunista— durante las décadas siguientes. Esta relativa popularidad se debió a varios factores, como los ya mencionados y, también, por la diplomacia cultural ejercida por los artistas y productos culturales cubanos.

La popularidad inicial de la revolución cubana ayudó a la propagación de productos culturales de la isla, la música, en particular. A su vez, estos productos y sus artistas tuvieron una enorme importancia para mantener una imagen positiva de la Cuba socialista. Tanto la músicaailable —a veces llamada “salsa”— como los cantautores de la Nueva Trova fueron (y son) escuchados por un público internacional masivo y entusiasta, sobre todo en los países de habla hispana funcionando, como dicho, de embajadores culturales del gobierno revolucionario (Gustafsson, 2020). También el cine de Cuba, promovido por el flamante ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos), empezó a cobrar interés y prestigio internacionales.

Los productos culturales de la revolución cubana, al igual que el discurso político formal, reflejan e interpretan el proceso utópico-revolucionario, tanto para el público nacional como el internacional. Así, en la poética de la Nueva Trova se encuentra, en diferentes cantautores y períodos, interpretaciones varias de la revolución (o la Revolución) y su utopía, como también se manifiestan en la producción cinematográfica.

El propósito de este trabajo es, justamente, analizar el uso y representación de las ideas y conceptos de ‘revolución’ y ‘utopía’ tanto en muestras del discurso político formal como en parte de la obra de dos figuras artístico-intelectuales, más concretamente, el cantautor Silvio Rodríguez (1946-) y el cineasta Tomás Gutiérrez Alea (1928-1996), cada uno dentro de su ámbito tal vez la figura cubana de mayor relieve nacional e internacional.

En la poética de Silvio Rodríguez, se aprecia una tendencia de apología revolucionaria, sobre todo en sus primeros años, pero, junto a esta el músico muestra una permanente preocupación por dos mecanismos básicos de la utopía, la esperanza y la persistencia (Gustafsson, 2020). El análisis de la letra de una serie de canciones del cantautor buscará mostrar esta corriente textual que se aleja de la realidad social y el mensaje revolucionario concretos para insistir en la relevancia permanente de la utopía.

La producción cinematográfica de Tomás Gutiérrez Alea tiene, asimismo, varias facetas entre las que destaca una visión a la vez leal y crítica de la utopía revolucionaria. De los cineastas consagrados de la revolución cubana, Gutiérrez Alea sea, posiblemente, el que ha sabido llevar la crítica social y política más lejos,

pero sin salirse de la posición de ‘dentro’, o sea, sin romper la barrera de lo que en cada momento es considerado permisible (Gustafsson, 2014). A fin de apreciar cómo Alea realiza una crítica de los errores y limitaciones de la utopía revolucionaria, se analizarán las películas ‘Hasta cierto punto’ (1983) y ‘Fresa y chocolate’ (1993). A diferencia de Silvio Rodríguez, Gutiérrez Alea mantiene su enfoque en la realidad social inmediata, en los beneficios y, sobre todo, límites de la utopía revolucionaria (Gustafsson, 2014).

Antes de estos análisis, se discutirá, brevemente, la diferencia semántica entre ‘revolución’ y ‘utopía’, para luego proceder al estudio de cómo se representa el concepto y la idea de ‘revolución’ y ‘la Revolución’ en tres textos del discurso político oficial, primero en el texto de la Constitución actual del país y, segundo, en dos discursos de Fidel Castro de 1961 y 2000, respectivamente. Este breve análisis concentrará su foco en dos elementos: la conversión de la revolución en una especie de sujeto superior y totalidad espaciotemporal, por un lado y, por otro, la identificación de ‘revolución’ como una suerte de esencia de valores ético-morales positivos.

Teórica y metodológicamente, los análisis se basarán en estudios utópicos de autores como Bloch (1977), Abensour (2008) y Levitas (1990; 2013).

Utopía y revolución

La diferencia semántica básica entre los conceptos utopía y revolución, como ya sugerido, es obvia, ya que la utopía se refiere a un proyecto, idea o esperanza de un estado de cosas radicalmente mejor, o bien ese mismo estado de cosas una vez logrado, a la vez que el concepto de revolución indica el *cambio* mismo o un proceso de cambio radical. La relación, por otro lado, se da en el hecho de que un proyecto utópico –sociopolítico u otro– puede requerir de una revolución para realizarse a la vez que el objetivo de una revolución o proyecto revolucionario en muchos casos es alcanzar un estado de cosas que, frente al actual, será radicalmente distinto y mejor y pueda definirse como una utopía.

Más allá de esta combinación de diferencia e interrelación semánticas entre ambos conceptos, existen diferenciaciones en su respectivo uso, como ocurre en el campo de los discursos político y social en donde el vocablo ‘revolución’ tiene un uso extenso, ya sea de valor positivo o negativo, mientras que el término ‘utopía’ tiende a evitarse a menos que se trate de tildar un proyecto político o social de imposible e irrealista y, por lo tanto, dañino.

En el discurso político latinoamericano en el siglo XX el término y el concepto de ‘revolución’ ha sido de importancia fundamental (Rojas, 2021) y, a la vez, flexible, ya que la idea de ‘revolución’ ha sido utilizada por fuerzas sociales y políticas muy distintas y con significados diferentes (ibíd.). En varios casos, como ya sugerido, el concepto no solamente se refiere a un cambio deseado o producido, sino que se extiende en tiempo, espacio y esferas para convertirse en una presencia multidimensional, tal como ha ocurrido en México y, sobre todo, Cuba y, en menor medida, en algunas otras naciones latinoamericanas (Rojas, 2021, Gustafsson, 2015, 2021).

Dado que el término ‘revolución’ en estos casos tiende a identificarse con la nueva situación social –sobre todo cuando ya se ha producido– la diferenciación semántica entre ‘revolución’ y ‘utopía’ empieza a difuminarse: la “Revolución” (frecuentemente con mayúscula) comienza a ser el deseado, nuevo y distinto estado de las cosas, ese mundo mejor que se está logrando. La complejidad del concepto ‘revolución’, sin embargo, no se detiene ahí. En el caso cubano, sobre todo, viene a significar algo más, una especie de todo o nada –punto nodal y significante vacío

(Laclau, 2005) –que lo mismo se usa para referirse al estado –“revolucionario”– de las cosas, el modelo social prevaleciente y sus consecuencias que para significar una especie de sujeto superior de definición difícil a la vez que indiscutible.

La consecuencia de esto va más allá de un mero descubrimiento semántico, ya que al identificarse el término ‘revolución’ y, en particular, “la Revolución” con el concepto de utopía, este puede analizarse no solamente mediante las teorías y metodologías sociológicas y politológicas con las que tradicionalmente se ha estudiado el concepto y su manifestación histórica, sino que su análisis podrá enriquecerse de conceptos, teorías y metodologías que conocemos de los estudios utópicos y de teóricos como Bloch, Levitas y varios otros.

De hecho, las ideas y el impulso utópicos han sido, y tal vez aún sean, sumamente importantes en la dinámica política latinoamericana, en particular durante el siglo XX, cuando revolución y utopía quedaron tan íntimamente relacionadas, aun cuando fuera de manera implícita, ya que el concepto de utopía había sido relegado por la izquierda, sobre todo la marxista, dando preferencia, justamente, al de revolución (Bonfil Batalla, 1981; Castañeda, 1993; Rojas, 2021).

Esta preferencia teórica y terminológica, sin embargo, más que relegar el pensamiento utópico contribuyó al acercamiento mutuo de los dos conceptos: los movimientos y el pensamiento revolucionario tendían a ser, además, utópicos y, el pensamiento utópico implicaba, muchas veces, la idea de una revolución.

Cuba, desde 1959, representa, posiblemente, la experiencia utópico-revolucionaria más consecuente y paradigmática realizada en el marco de la nación del siglo XX latinoamericano o, incluso, a nivel global (Gustafsson, 2015; 2021), por lo que su estudio tiene relevancia más allá de las circunstancias políticas concretas. En esta utopía nacional, el concepto de revolución y, sobre todo, ‘la Revolución’ (con mayúscula y todo lo ello que conlleva), sustituye y representa al de utopía, pero los elementos utópicos son fundamentales para la comprensión de la Cuba revolucionaria de la segunda mitad del siglo veinte (Gustafsson, 2015; 2021).

El concepto de revolución en Cuba

En Cuba, el concepto ‘revolución’ y la idea de la Revolución ha llegado a dominar no solamente el discurso político, sino gran parte del imaginario social llegando a permear la mayor parte de las esferas sociales, desde las públicas hasta las más íntimas (Gustafsson, 2015; 2021). La Revolución se manifiesta como una omnipresencia apenas sin límites espaciotemporales que, además, cobra trascendencia como ser supremo. El término sigue designando el sistema sociopolítico y económico, un poder, una legislación y una visión de la sociedad, pero al mismo tiempo trasciende todo ello. Esta idea de la Revolución como ser supremo ya se manifiesta desde el principio del período revolucionario, o sea, desde 1959, pero para el discurso e imaginario revolucionarios, la Revolución está desde mucho antes, al menos desde los tiempos de la conquista y la colonia, del pensamiento y actividad política de José Martí y las guerras por la independencia, según se expresa en el preámbulo de la Constitución de la República de Cuba (ver también Leclercq, 2004). El proceso revolucionario que se inicia en 1953 con los asaltos al cuartel Moncada y Carlos Manuel de Céspedes por miembros del Partido Ortodoxo y otros, autodenominados ‘la Generación del Centenario’ (del natalicio de José Martí) no sería, pues, un comienzo, sino la continuación y culminación de un proceso de siglos de la soberanía nacional:

[decididos [nosotros, el pueblo de Cuba]] a llevar adelante la Revolución del Moncada, del Granma, de la Sierra, de la lucha clandestina y de Girón, que sustentada en el aporte y la

unidad de las principales fuerzas revolucionarias y del pueblo conquistó la plena independencia nacional, estableció el poder revolucionario, realizó las transformaciones democráticas e inició la construcción del socialismo; (Constitución, Preámbulo)

Como se aprecia, la Revolución se ve como una sola, es sujeto propio, un actor capaz de realizar una serie de proezas que, a su vez, forman parte fundamental de la misma: plena independencia nacional, transformaciones democráticas y construcción del socialismo. En el preámbulo se despliega esta idea ambigua o más bien doble de la Revolución como causa y efecto de sí misma: la define una serie de eventos y antecedentes históricos, así como principios y hechos morales, éticos, sociales, económicos y políticos a la vez que se manifiesta como sujeto propio capaz de convertir en realidad todo aquello que lo define, lo cual la acerca a la idea de una deidad, que se basta para ser y crearse al mismo tiempo, siendo todo lo que la constituye y a la vez, el creador de todo ello.

Además, en el texto del Preámbulo, enunciado por ‘nosotros, pueblo de Cuba’, este ‘nosotros’ (que es el pueblo, pero no la Revolución) se declara ‘identificados’ con ‘los postulados expuestos en el concepto de Revolución, expresado por nuestro Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz el 1ro de mayo del año 2000;’. En dicho discurso, el todavía dirigente máximo de Cuba da su idea de lo que es ‘revolución’:

Revolución es sentido del momento histórico; es cambiar todo lo que debe ser cambiado; es igualdad y libertad plenas; es ser tratado y tratar a los demás como seres humanos; es emanciparnos por nosotros mismos y con nuestros propios esfuerzos; es desafiar poderosas fuerzas dominantes dentro y fuera del ámbito social y nacional; es defender valores en los que se cree al precio de cualquier sacrificio; es modestia, desinterés, altruismo, solidaridad y heroísmo; es luchar con audacia, inteligencia y realismo; es no mentir jamás ni violar principios éticos; es convicción profunda de que no existe fuerza en el mundo capaz de aplastar la fuerza de la verdad y las ideas. Revolución es unidad, es independencia, es luchar por nuestros sueños de justicia para Cuba y para el mundo, que es la base de nuestro patriotismo, nuestro socialismo y nuestro internacionalismo. (Castro, 2000)

En esta cita, ‘revolución’ no se manifiesta como agente, sino sujeto gramatical que queda definido por una larga serie de predicados cuyo agente implícito o explícito es humano y, sobre todo, una humanidad “nosotros” que, en primera instancia, tendrá como referencia a quien enuncia y quienes escuchan, o sea, a Fidel Castro y la masiva audiencia y, en un sentido más amplio, a todos los revolucionarios de Cuba y más allá de Cuba, incluyendo, quizás, a toda la gente decente y digna ya que, gran parte de lo que es ‘revolución’ corresponde a una serie de principios y actitudes morales y éticos de valor bastante generalizado que no depende de una posición política específica. Con esta cita nos alejamos de la idea de la Revolución como sujeto propio para acercarnos a una idea distinta, y menos usual, de ‘revolución’ como una serie de principios éticos en el comportamiento humano. Este uso de ‘revolución’ sin artículo³ aumenta la polisemia ya existente del concepto en el discurso nacional-revolucionario cubano, con un significado que se difumina al tiempo que llega a acaparar y dominar a un campo semántico aún más amplio del que ya tenía.

La serie de predicados que dan sentido al término ‘revolución’ la acerca a la agencia humana: al observar los principios e indicaciones hacemos o creamos

³ El texto de la cita no permite determinar si ‘revolución’, en cuanto concepto sin artículo llevaría mayúscula, ya que aparece solo después de un punto. En el texto de la Constitución, por otra parte, sí aparece con mayúscula: ‘[...] en el concepto de Revolución, expresado por [...]’. Sin embargo, he optado por no usar mayúscula, siguiendo la lógica gramatical de un concepto general y no una entidad que funciona como nombre propio.

‘revolución’ por lo que esta –al menos en cuanto concepto– dependería de nosotros, los humanos dignos y decentes. La idea de ‘revolución’ aquí expresada no corresponde, pues, exactamente a “la Revolución” (determinada y con mayúscula), sino a una idea abstracta de ‘revolución’ que sería guía y resultado de ideas, actos y actitudes humanas. En la frase que precede la cita, sin embargo, Castro se refiere a la Revolución en esta manera: ‘Nuestras armas han sido la conciencia y las ideas que ha sembrado la Revolución a lo largo de más de cuatro décadas’ (Castro, 2000). En esta frase, se manifiesta el concepto de revolución nuevamente como sujeto y agente que ha sembrado y creado lo que son ‘nuestras armas’: ideas y conciencia. En este caso, se repite el esquema autogenerador de la revolución: ella misma produce lo que la define.

El Preámbulo de la Constitución de la República de Cuba de 2019, pues, atestigua con claridad la idea de que la Revolución (con artículo y mayúscula) es la verdad definitiva y sujeto mayor de la nación cubana. Tal idea de la Revolución como ser supremo se manifiesta, ya, con claridad en el famoso discurso de Fidel Castro titulado Palabras a los intelectuales, dado en junio de 1961:

Esto significa que dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada. Contra la Revolución nada, porque la Revolución tiene también sus derechos; y el primer derecho de la Revolución es el derecho a existir. Y frente al derecho de la Revolución de ser y de existir, nadie —por cuanto la Revolución comprende los intereses del pueblo, por cuanto la Revolución significa los intereses de la nación entera—, nadie puede alegar con razón un derecho contra ella. Creo que esto es bien claro. (Castro, 1961)

Esta cita fundamental afirma tres hechos fundamentales que dominarán el discurso nacional y político cubano por décadas: primero que la Revolución es un sujeto –con sus derechos–, segundo, que la Revolución se identifica con la nación y con el pueblo, pero sin *ser*, exactamente, ni una ni otro y, tercero, que la Revolución está por encima de otros intereses. De ahí, también, que la Revolución sea ese sujeto superior en que se ha insistido, lo cual queda todavía más manifiesto en la cita que sigue, del párrafo siguiente del mismo discurso:

[porque] la Revolución tiene un derecho: el derecho de existir, el derecho a desarrollarse y el derecho a vencer. ¿Quién pudiera poner en duda ese derecho de un pueblo que ha dicho “¡Patria o Muerte!”; es decir, la Revolución o la muerte, la existencia de la Revolución o nada, de una Revolución que ha dicho “¡Venceremos!”? Es decir, que se ha planteado muy seriamente un propósito, y por respetables que sean los razonamientos personales de un enemigo de la Revolución, mucho más respetables son los derechos y las razones de una revolución tanto más, cuanto que una revolución es un proceso histórico, cuanto que una revolución no es ni puede ser obra del capricho o de la voluntad de ningún hombre, cuanto que una revolución solo puede ser obra de la necesidad y de la voluntad de un pueblo. Y frente a los derechos de todo un pueblo, los derechos de los enemigos de ese pueblo no cuentan. (Castro, ibid)

La Revolución aparece, semántica y gramaticalmente, como agente propio, y al mismo tiempo como resultado de un proceso histórico; es obra de la necesidad y voluntad de un pueblo, a la vez que representa todo ese pueblo. O sea, nuevamente la dialéctica semántica compleja: la Revolución es efecto y es causa, obra del pueblo y de la historia, y al mismo tiempo, motor de la historia. Como sujeto, representa y se identifica con el pueblo y con la nación. Es el pueblo y es la nación. Y es algo más. Y este ‘algo más’ implícito, en conjunto con la identificación con pueblo y nación, convierte a la Revolución en una totalidad incierta y abrumadora, irresistible y con derechos ilimitados contra la que no puede haber otro derecho. El ‘algo más’ eleva ‘la Revolución’ a ser supremo y permite que esta entidad sacralizada se

convierta en punto nodal y, a la vez, significante flotante/vacío, no solamente del discurso político formal y del espacio público físico y virtual del país, sino que entra masivamente en cualquier rincón y espacio, hasta en el más íntimo e interior, como le ocurre al narrador y protagonista de *Memorias del subdesarrollo*, tanto en la versión cinematográfica de Gutiérrez Alea (1968) como en la novela de Desnoes (2006): ‘El único refugio que tengo está en mi cabeza, y hasta ese rincón ha entrado a trompicones la Revolución.’

‘Palabras a los intelectuales’ tendría como temática principal la política cultural y los derechos de artistas e intelectuales de la nueva Cuba, pero el concepto de revolución aquí esbozado tiene un alcance casi universal que dominará el discurso político cubano oficial hasta hoy. La Revolución no solamente se identifica con la nueva sociedad que ha producido, sino con una mística que la hace trascender: la Revolución es totalidad espacial y temporal, social e histórica. Así, la diferencia entre revolución y utopía se va borrando: la revolución proyecta y produce la utopía y es la utopía, utopía que parece trascender los límites espaciales, temporales y sociales.

La idea de la revolución-utopía como hecho permanente, permite superar –o más bien intentar superar– una paradoja y limitación fundamental de cualquier proyecto revolucionario-utópico en el ámbito social y político una vez logrado el poder: al conquistar el poder y, con él, la realización más o menos exitosa del proyecto utópico, ya no habría revolución ni utopía, ya que la revolución habría ganado y la nueva sociedad estaría hecha realidad concreta, por lo que no tendría sentido seguir pidiendo la utopía o insistiendo en una o ‘la’ revolución (Gustafsson, 2015). Todo proyecto político ambicioso requiere, obviamente, de esfuerzos mayores para realizarse y tendrá siempre logros y fallos, éxitos y fracasos. Pero el problema adicional del proyecto utópico-revolucionario es que la propia realización hace peligrar la dimensión utópica y revolucionaria, ya que esta se justifica y se proyecta hacia el futuro, hacia lo que falta por hacer mientras que lo logrado pertenece al presente e, incluso, al pasado (ibid).

Para un movimiento y proyecto utópico-revolucionario es muy difícil dar el paso hacia la una situación de estabilidad y continuidad: una revolución es cambio y conquista y una utopía mira hacia un horizonte futuro. Pero, sí el término ‘revolución’ se perpetúa después de su victoria actuando desde el poder e identificándose con él, su permanencia permite mantener un discurso de lo que podríamos llamar el ‘ímpetu utópico’, o impulso inicial, más o menos indefinidamente. Cuba es, probablemente, también en esto paradigma: según hemos visto arriba, la Revolución es permanente, está por encima de todo y es un compromiso, no solamente con el presente y motivado por el pasado, sino para el futuro. La teoría del comunismo como estado superior y meta final del socialismo, idea fundamental del marxismo-leninismo, brinda una base teórica e ideológica para la conservación de la revolución como hecho permanente y la utopía como algo parcialmente lograda que, sin embargo, tiene horizonte futuro (Gustafsson, 2015; 2021). Evidentemente, tal recurso discursivo tiene sus límites: al repetirse año tras año que el socialismo está siendo construido, que el comunismo es horizonte aún distante, el discurso pierde credibilidad y eficiencia, la revolución (o Revolución) se ve estancada y la utopía eternizada en un lugar del pasado (cf. Gustafsson, 2021).

En resumen: según el discurso político oficial, la revolución es ser supremo, está por encima de todo y de todos siendo, al mismo tiempo, la suma de todo y de todos, de sus logros y esfuerzos, de las bondades todas, es un ser perfecto en constante (r)evolución, su presencia es constante y total, está arraigado en la historia y es la promesa del futuro, el tiempo-espacio del cumplimiento definitivo de sus promesas.

Revolución y utopía – amor, esperanza y futuro en Silvio Rodríguez⁴

Silvio Rodríguez es, con Pablo Milanés (1943-2022), el representante más reconocido del movimiento musical cubano la Nueva Trova, que se funda hacia finales de la década de los 1960 como la versión cubana de la Nueva Canción Latinoamericana (Gustafsson, 2020; Benmayor, 1981). Como toda la Nueva Canción, la Nueva Trova tenía un profundo compromiso revolucionario y solidario (Fairley, 1984; Moore, 2003; 2006) que se manifestaba en la música y, sobre todo, la letra, pero a diferencia de las demás vertientes nacionales o regionales que fundamentalmente eran de protesta y estaban aliados con partidos y movimientos políticos opuestos al poder (con excepción de la Nueva Canción Chilena durante el gobierno de Salvador Allende), la Nueva Trova se formó con la participación de organismos oficiales de la cultura, sobre todo la Casa de las Américas y su fundadora y dirigente entonces, Haydée Santamaría. La Nueva Trova se funda, pues, como movimiento artístico de apoyo estatal e ideología revolucionaria que, en este caso, implica un compromiso profundo con el proceso sociopolítico revolucionario y con el poder (Gustafsson, 2020; Benmayor, 1981; Baker, 2011). Esto no significa que todas las canciones de los integrantes del movimiento tengan un mensaje revolucionario o militante explícito, de hecho, gran parte de las canciones de la Nueva Trova tienen como temáticas problemas existenciales, el amor, la vida diaria etc. (Gustafsson, 2020). Además, en algún momento y, sobre todo a partir de los 1990, la alianza entre gobierno revolucionario y los miembros de la Nueva Trova empieza a mostrar grietas, y tanto algunos cantautores consagrados, como Pablo Milanés, y otros más recientes, como Carlos Varela, empiezan a desligarse y criticar el poder o, si se quiere, la Revolución (Moore, 2003).

Silvio Rodríguez, por su parte, no se ha sumado a los críticos o disidentes y, como veremos, sostiene la idea de la utopía revolucionaria –y de la Revolución– aunque cada vez menos como proyecto social y político específico y cada vez más mediante la idea de esperanza, de futuro y de amor. Este pensamiento no es nuevo en el cantautor que la sostiene desde el principio de su carrera, pero en las primeras décadas de su obra convivía con canciones de mensaje político más explícito, las cuales están ya casi ausentes. Esta evolución, por otra parte, lo acerca a una visión abstracta y polisémica al concepto de revolución que se va asemejando a lo que es la utopía en la visión de Bloch (1977) y su “principio esperanza” y de Abensour (2008) y su idea de la “utopía persistente”. El principio del amor⁵ como móvil del revolucionario está inspirado en un pasaje de un texto de Che Guevara⁶, el gran ídolo de Silvio Rodríguez, a quien ha dedicado algunas canciones, entre ellas *Tonada de Albedrío* del álbum *Segunda Cita* (2009) donde insiste en esta idea:

*Y dijo el Che legendario
como sembrando una flor:
al buen revolucionario
solo lo mueve el amor.*

⁴ Parte de las ideas que se expresan en este apartado se ha presentado en el trabajo *La utopía y su música – la Nueva Trova y la Revolución cubana* (Gustafsson, 2020).

⁵ Silvio Rodríguez trata el tema del amor en varias facetas, tanto el pasional y erótico como el amor altruista, ágape, hacia la humanidad entera, que es el amor que mueve al revolucionario.

⁶ ‘El socialismo y el hombre en Cuba’ (Guevara, 2011).

El futuro como el espacio de potencialidad utópico-revolucionaria se manifiesta ya, con claridad, en una canción del principio de la carrera del cantante⁷, *Cuando digo futuro*. Más que un himno al presente revolucionario, es una invitación al futuro: ‘Yo te invito a creerme cuando digo futuro’ y esta fe se justifica por ‘las veinte mil buenas semillas en el valle desde ayer’ y porque ‘los hierros se fundieron ya y hay paciencia y queda más’, según reza el estribillo. Para creer en el futuro hace falta la esperanza, según ya señalado, otro elemento fundamental en la poética utópica de Silvio Rodríguez, plasmado muy explícitamente en ‘Venga la esperanza’⁸. Tras mencionar la decepción y la desilusión, la letra insiste en la necesidad y el valor de la esperanza y la paciencia: ‘[que] las maravillas vendrán algo lentas, porque el mundo aún tiene muy corta edad’. Lo esencial de esta utopía no es su especificidad política o socioeconómica, sino que venga con amor: ‘Venga la esperanza, de cualquier color: verde, roja o negra, pero con amor.’

Si, por un lado, estas canciones pueden verse como un homenaje a la Revolución –que sí lo son, dado el compromiso político del cantautor y del género y movimiento de la Nueva Trova (Gustafsson, 2020)– las ideas reflejadas en estos versos nos remiten a principios utópicos generales y teóricos, según las expresan Levitas (1990; 2013) y, sobre todo, Bloch (1977): la idea de la esperanza como principio vital social e individual y, con ella, la potencialidad de un mundo mejor. Estas ideas se plasman en otras canciones también, entre ellas en *Llover sobre mojado* (1984⁹). En este tema, se presentan momentos de un día en la vida del sujeto lírico, desde el despertar de un sueño erótico hasta que termina con ‘un batir de alas en la ceniza’ –alusión al ave Fénix– y la expectativa de que ‘mañana volverá con nuevo impacto’. Como lo sugiere el título, se respira cierto aire de rutina y repetición que no impide, y más bien provoca, una reflexión fundamental:

Absurdo suponer que el paraíso

*Es solo la igualdad las buenas leyes
El sueño se hace a mano y sin permiso
Arando el porvenir con viejos bueyes
Viejos bueyes
Vaya forma de saber
Que aún quiere llover
Sobre mojado.*

El comunismo, como ya comentado, no es lo que existe, sino lo que vendrá, y el porvenir es el espacio del sueño, el diurno –que es donde se aloja la esperanza– y este sueño no viene solo, sino que se hace, ‘a mano y sin permiso’ o sea, con trabajo, imaginación y en libertad.

En la trilogía siguiente –‘Silvio’ (1992), ‘Rodríguez’ (1994) y ‘Domínguez’ (1996)– el cantautor confirma su compromiso político en un momento de crisis para la Revolución –el llamado ‘período especial’ (Sklodowska, 2016)– así como su visión de la utopía como una potencialidad y una esperanza que están por encima de las circunstancias inmediatas. ‘El necio’¹⁰ representa una reiteración artístico-política del compromiso con la Revolución. Las razones de este compromiso no

⁷ Según algunas informaciones, ‘Cuando digo futuro’ se compuso en 1969. Es estrenada en disco en 1977, en la antología ‘Cuando digo futuro’ y además en ‘Causas y azares’, en 1986 y en algunas recopilaciones.

⁸ De 1989; sale en el disco ‘Silvio Rodríguez en Chile’ (1990). Sale, nuevamente, en 2021, en ‘Silvio Rodríguez con Diákara’, disco cuya grabación se había iniciado 30 años antes, según se explica en la portada.

⁹ Primer tema del disco ‘Tríptico II’.

¹⁰ Aparece en ‘Silvio’ (1992).

residen, sin embargo, en los logros o beneficios –reales o supuestos– de la Revolución, sino en la actitud esperanzadora y hasta lúdica del espíritu utópico que no teme jugar al revés, en contra de lo aparentemente racional:

*Yo quiero seguir jugando a lo perdido
Yo quiero ser a la zurda más que diestro
Yo quiero hacer un congreso del unido
Yo quiero rezar a fondo un hijo nuestro.*

La fe en el potencial del porvenir, en el sueño diurno y hasta en un tiempo de milagros después del de la crisis se afirma en la siguiente estrofa:

*Dirán que pasó de moda la locura
Dirán que la gente es mala y no merece
Mas, yo partiré soñando travesuras
Acaso multiplicar panes y peces.*

Cuatro años más tarde, Silvio retoma el tema de la utopía como potencialidad con una gama abierta de posibilidades en ‘Reino de todavía’¹¹. Como en ‘El necio’, lo que motiva la reflexión y conclusión del poema, es la crisis, y, probablemente no solo la cubana, sino el momento global de grandes cambios tras el derrumbe del ‘socialismo real’ en Europa y la Unión Soviética:

*Viene girando un ángulo planetario
Golpeando las paredes del infinito
Descascarando el nácar del inventario
Violentando el remanso de lo prescrito.*

El estribillo da cuenta de la confusión de fenómenos que se vienen manifestando en la isla y su entorno, tras una década –la de los 80– de estabilidad relativa: Balseros, navidades, absolutismo

*Bautismos, testamentos, odio y ternura
Nadie sabe qué cosa es el comunismo
Y eso puede ser pasto de la censura
Nadie sabe qué cosa es el comunismo
Y eso puede ser pasto de la ventura.*

El momento histórico ofrece la opción de restringir y limitar, de intentar eternizar la utopía socialista, o bien de aventurarse hacia un futuro auténticamente utópico en una búsqueda constante y repetida de nuevos caminos y nuevas posibilidades. El cantautor aboga por lo que llamaríamos la ‘utopía persistente’ y no la ‘eterna’, según define Abensour (2008) estas posibilidades, que se darán pues ‘se aproximan girando las estrellitas’, pero no sin costo y peligros:

*El sistema invisible tendrá su precio
Su frontera y tamaño, su analogía
Dios le llaman algunos, otros Comercio
Mas para mí es el Reino de todavía¹².*

El ‘Reino de todavía’, que no es el consuelo de la religión –tan en auge durante el período especial (Skłodowska, 2016)– ni la alternativa capitalista y neoliberal que ya se estaba imponiendo en la mayor parte de los antiguos sistemas socialistas, en

¹¹ Aparece en ‘Domínguez’ (1996).

¹² En el lenguaje coloquial cubano, es común el uso de la palabra ‘todavía’ en el sentido de ‘todavía no’, o sea, lo que está por venir, no lo que persiste.

América Latina y en el mundo, sino ese “buen lugar” que no existe todavía y que por eso mismo, por ser del futuro, abierto a todas las posibilidades, incluso las buenas, como sostiene Bloch (1977) en su filosofía de la esperanza, lo potencial y lo futuro.

La canción ‘Sea señora’¹³, es particularmente interesante, ya que reitera y reformula las ideas ya presentadas en lo que parece una suerte de sumario del estado de Cuba y su revolución. El título mismo de este tema sugiere el deseo de madurez de la Revolución, pero madurez que sea, a la vez, rejuvenecimiento:

*Sea señora la / que fue doncella
Hágase libre lo que fue deber
Profundícese el surco de la buella
Reverdézcanse sol, luna y estrellas,*

reza la primera estrofa, tras la cual una especie de estribillo conecta inequívocamente con la isla: ‘En esta tierra que me vio nacer’. La madurez que se pide no se identifica con conservadurismo sino –como se aprecia– con libertad, con profundización, con nueva vida, nuevo ímpetu: ‘Restauren lo decrepito que veo’ y, con más imaginación y menos repetición: ‘Superen la erre de revolución’, esta última frase, bastante radical, en cierta forma, parece sugerir el abandono de ideologías y discursos demasiado rígidos a la vez que se conserve, recupere y dé nuevo brío a lo fundamental:

*Cuando las alas se vuelven herrajes
es hora de volver a hacer el viaje
a la semilla de José Martí.*

Las ideas que se expresan en esta canción y la crítica que implica no constituyen un ajuste de cuentas o negación de la Revolución, pero sí una posición que, en vez de defender a la Revolución como garantía de la nación, pide cambiar, reformar, sustituir, (r)evolucionar, abandonar esquemas rígidos, buscar la esencia de justicia y nacionalismo –la semilla de José Martí– de una Cuba tan largamente identificada con la Revolución de 1959.

Del mismo año (2010) es la canción ‘Jugábamos a Dios’, que fue escrita para la banda sonora de la película ‘Afinidades’ (2010), dirigida por Jorge Perugorri y Vladimir Cruz. Luego se volvió a publicar en el álbum ‘Para la espera’ (2020), grabada durante la pandemia. El sentido de esta canción es más ambiguo que las anteriores, y su relación con la utopía revolucionaria mucho menos obvia:

*Jugábamos a Dios
sin reparar en ser felices
saltábamos al sol
sin tiempo para cicatrices.*

Este ‘nosotros’ podría remitir, por ejemplo, a los años de la infancia mientras que, en el contexto de la película, la canción se interpretaría más bien en relación al argumento de la misma, centrado en un juego de intercambio sexual entre dos parejas que se convierte en una imposición de poder de un amigo sobre otro. No obstante, interpretada en el contexto de la producción general de Silvio Rodríguez, cabría una lectura más colectiva e histórica de esta canción, en el que el ‘nosotros’ se identificaría con la nación cubana y el sentido de la letra sería una especie de memoria colectiva y nostálgica de los buenos tiempos de una utopía aún viva y capaz de producir entusiasmo popular, fe y esperanza. En tal caso, los versos finales

¹³ Tema que aparece en ‘Segunda cita’ (2010).

podrían leerse como una discreta invitación a la memoria, al amor y la esperanza y renovación de la utopía en una versión tal vez más modesta, pero sincera:

*Ahora que se fue
el tiempo bienaventurado
te invito a conocer
de nuevo un corazón alado.
Modesto, gastado
que al verte ha recordado ser
un dios enamorado.*

La crítica hasta cierto punto – Tomás Gutiérrez Alea y las fronteras de la utopía¹⁴

Tomás Gutiérrez Alea, apodado ‘Titón’, es, sin duda, uno de los cineastas cubanos más reconocidos, dentro y fuera del país. Su prestigio y su capacidad para la sutileza le han permitido mantener una actitud crítica frente a una serie de problemas de la sociedad revolucionaria siendo, al mismo tiempo, considerado, y considerándose, leal al poder. Su obra abarca tanto el género documental como la ficción y su producción es de más de veinte obras entre cortometrajes, largometrajes y documentales.

Es de los artistas e intelectuales cuya carrera cobra fuerza después del triunfo revolucionario, en este caso con la creación del ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos) en 1959, desde el cual se empezó a promover una producción cinematográfica revolucionaria de calidad. En el cine de Gutiérrez Alea, Cuba y su historia es la temática central y, de una manera u otra, la Revolución está por lo general presente, ya sea porque el tema es de actualidad ya sea porque la historia anterior muestra una realidad de injusticia y represión que se ve como contraste a la realidad revolucionaria. En ‘Memorias del subdesarrollo’ (1968) y ‘Fresa y chocolate’, un tema importante, aunque casi subrepticio, es el sujeto aislado frente a la sociedad revolucionaria (Gustafsson, 2014). En ‘Hasta cierto punto’, la temática principal y manifiesta gira en torno a las relaciones de género, con enfoque particular en el machismo, considerado en el discurso oficial una especie de “residuo” de la sociedad capitalista. El tema del machismo está presente, también, en ‘Fresa y chocolate’, donde la perspectiva crítica más manifiesta es la de la homofobia. En estas películas, empero, encontramos varias capas en la visión crítica de la realidad social, crítica que podría dirigirse a la Revolución misma o, al menos, ciertos aspectos de ella. En ‘Hasta cierto punto’, esto se observa, por un lado, en el argumento y estructura básicos y, por otro, en ciertos elementos visuales y/o narrativos secundarios. El argumento principal utiliza el modelo de una obra que representa una obra. Uno de los (dos) protagonistas, Oscar (Oscar Alvarez), un director de cine documental exitoso tiene con su productor, Arturo (Omar Valdés), el proyecto de filmar un documental sobre los (y las) trabajador(a)s del puerto con enfoque particular en el machismo, que se supone es, como ya mencionado, una especie de vestigio del capitalismo que el socialismo tarde o temprano superará y que, además, se encuentra, según opinan estos intelectuales, entre obreros y capas sociales humildes. El uso de material fílmico documental –técnica ya usada antes por Alea– subraya la idea de autenticidad y relación cercana con la realidad social. El hecho de que el protagonista masculino y su intérprete compartan nombre (Oscar), como ocurrió también en ‘Memorias del subdesarrollo’ (Sergio), es como

¹⁴ Algunas de las ideas que se discuten en este apartado ya se han presentado en Gustafsson, 2014.

un guiño entre irónico y serio hacia lo real y los personajes que lo representan. El documental que va a realizar Oscar y producir Arturo demuestra la evidente y explícita actitud machista que se manifiesta entre los obreros portuarios, tanto en situaciones representadas en la ficción como en cortes de documentales, entre estos uno que da el título a la película, pues el hombre entrevistado –afrocubano y de clase social aparentemente humilde – comprende que hay que intentar acabar con el machismo y que en lo personal intentará hacerlo, pero ‘Hasta cierto punto’. En otras palabras, la igualdad no será total. Esto se aprecia claramente a lo largo del argumento, no tanto para el caso de los trabajadores como entre los intelectuales de prestigio, conscientes y revolucionarios, Arturo y Oscar. Tanto uno como otro están casados viviendo una vida familiar tradicional y patriarcal, dominando la vida dentro y fuera de casa y permitiéndose libertades –sexuales y otras – que a la mujer no se le permite. Al empezar las preparaciones para la película que se va a realizar, Oscar se interesa por una mujer joven, Lina (Mirta Ibarra), de carácter independiente y políticamente activa que trabaja en el puerto. Su interés es doble: quiere convertirla en una especie de protagonista de la película, pero también que sea su amante.

Lina es madre soltera de un niño mulato y la relación que tuvo con el padre del niño, por lógica afrocubano, le costó que sus padres la echaran de casa en su Santiago natal. Con ello, ya se añade al machismo el racismo. El problema del machismo, más que un residuo de la sociedad anterior que con un poco de esfuerzo o hasta por sí solo se erradicará, se aprecia en el seno de una élite intelectual revolucionaria, de hombres, blancos y de origen social probablemente privilegiado que heredarán sus hijos, de opiniones correctas e ideología (marxista-revolucionaria) bien formada que disfruta de privilegios sociales, económicos y sexuales a los que no tienen acceso las personas de clase social inferior, los afrocubanos, ni las mujeres. La verdadera heroína de la película, Lina, lucha por su independencia, por su hijo y por el respeto, pero sufre la violencia machista cuando es violada por un pretendiente al que lleva tiempo rechazando y, luego, por el rechazo de Oscar al enterarse este de la violación. Cuando, al fin, Oscar la vuelve a buscar, ella ha desaparecido, ha volado, como el pájaro de la canción *Txori txori* de Mikel Laboa (basado en un poema de Joxean Artze) que se oye en la película y parte de cuya letra aparece al inicio de la película en traducción al castellano: “Si yo quisiera /podría cortarle las alas /y entonces sería mía /pero no podría volar /y lo que yo amo es el pájaro.” Lina ha volado, buscando, se infiere, su libertad y esta, a la vez triste y esperanzadora desaparición, su vuelo, representa el hilo fino de la utopía de igualdad femenina como cosa intangible hecha de libertad, esperanza e imaginación que no se deja dominar ni por el machismo ni por un discurso o ideología dogmáticos.

La utopía no la representa, en esta interpretación, la cara visible de la Revolución y su poder sino algo distinto, un principio de esperanza y libertad, elementos fundamentales de lo utópico más que de proyectos o realidades sociopolíticas concretos. El material anecdótico de la película y su crítica explícita del machismo está de acorde con el discurso político dominante del momento y con otras representaciones filmicas y literarias del problema del machismo. Pero, sin representar para nada una ruptura con el régimen revolucionario, la película muestra privilegios y esquemas de dominación basados en la intersección de sexo/género, clase y raza en conjunto con una actitud hipócrita y conservadora de, al menos, una parte de la élite revolucionaria.

‘Fresa y chocolate’ se estrena diez años más tarde, cuando muchas cosas han pasado en Cuba. No solamente el período especial y la crisis económica y social originada por la pérdida del sustento económico que brindaban la URSS y los demás países del CAME, sino una crisis de valores que hacía peligrar la idea misma de la utopía revolucionaria (Skłodowska, 2016). En una entrevista, el mismo Alea habla

de este peligro al decir que ‘estamos perdiendo todos nuestros valores’ (Chanan, 1996). De la misma manera en que en los 80 se podía criticar el machismo sin ser considerado/a contrarrevolucionaria/o, a principios de los 90 ya crecía la tolerancia frente a prácticas religiosas y sexuales antes consideradas incompatibles con los valores revolucionarios y se había empezado a criticar las actitudes y prácticas homofóbicas, sobre todo en sus vertientes más brutales, como las llamadas UMAP¹⁵.

‘Fresa y chocolate’ es el primer largometraje producido en Cuba y por el ICAIC –que entonces todavía mantenía, en la práctica, el monopolio de producción y distribución cinematográficas en el país– que de forma explícita y sistemática da cuenta de la homofobia y la represión de homosexuales en Cuba. Como diez años antes con “Hasta cierto punto”, Gutiérrez Alea rompe con ‘Fresa y chocolate’ tabúes, pero tabúes que están dejando de serlo. En este sentido, las dos películas no solamente son ejemplares en su visión crítica de ciertos lados oscuros de la utopía revolucionaria, sino que contribuyen a un proceso de cambio y crítica más generalizado y que involucra a gran parte de la población. Pero, en ‘Fresa y chocolate’ ocurre como en ‘Hasta cierto punto’ que la crítica tiene varios niveles y sutilezas, incluyendo una cierta ambigüedad en cuanto al período en que tiene lugar la trama. Mientras que las UMAP en sí pertenecen a un período bastante definido, de 1965 a 1968, la homofobia es un problema social mucho más duradero y, de hecho, reforzado, más que criticado por la ideología oficial, así como lo son los demás aspectos negativos de la sociedad cubana que se critican explícita o implícitamente en la película.

Un elemento esencial de esta crítica es, como decía, la ausencia de indicios claros de la época exacta en que transcurre el argumento. Parecería ser a fines de los 1970 o a principios de los ochenta, pero también el argumento podría ser contemporáneo al momento de producción, o sea, a principios de los noventa. El indicio más explícito del momento de la acción es una escena que transcurre en la residencia estudiantil donde vive David, uno de los dos protagonistas. En la residencia se está proyectando el noticiero del ICAIC¹⁶ con un reportaje sobre la caída de Somoza en Nicaragua y la revolución sandinista, lo cual parece indicar que la trama se desarrolla poco después de este acontecimiento histórico, o sea, hacia fines de 1979 o a principios del año siguiente. Pero hay otra escena en la película, al parecer sin relación con el resto de la trama: al subir la escalera para realizar una de sus muchas visitas a “La Cueva”, el apartamento donde vive Diego, el otro protagonista, David, ve cómo unos hombres forcejean con una puerca, intentando subirla a otro apartamento. Esta escena, al parecer bastante insólita y, además, irrelevante, no puede ser sino un indicador de época. Durante la crisis de los noventa, mucha gente empezó a intentar remediar la grave escasez de comida cultivando verduras, manteniendo gallinas o, incluso, puercas en casas particulares, entre ellas, apartamentos, de La Habana. La idea de tener una puerca en la bañera se convirtió en una especie de mito urbano, de modo que, si en 1993 se estrena un filme en que se ve, accidentalmente, a un grupo de personas forcejeando con un cerdo en las escaleras de un edificio de vecinos en La Habana, el público (cubano) no se va a

¹⁵ Unidades Militares de Apoyo a la Producción: una especie de campamento destinado, en principio, a hombres considerados no aptos para el servicio militar, como ex-presos u homosexuales. En la práctica, llegaron a ser lugares de castigo y trabajo forzado por los que pasaron miles de hombres de “conducta impropia”, disidencia política y otros “delitos” (Garcés Marrero, 2019).

¹⁶ El noticiero del ICAIC se empieza a producir en 1960, bajo la dirección de Santiago Alvarez. Es una producción semanal, destinado a verse en televisión así como en los cines, generalmente antes de la proyección de algún largometraje.

extrañar y, además, tenderá a identificar el momento de la trama ficcional con el suyo propio. Esta ambigüedad es fundamental para comprender el alcance de esta película: primero, porque una cosa es hacer una crítica explícita y dura de ciertas prácticas y actitudes de “la Revolución” cuando estas son parte del pasado y es ya lícito criticarlas desde el presente como “errores” del pasado, lamentables, pero “errores” y, otra cosa muy distinta es sugerir que estas actitudes y prácticas constituyen un hecho permanente, un problema fundamental de toda esta experiencia utópica llamada “la Revolución”.

Si la ambigüedad de época se muestra en elementos visuales aislados, la multidimensionalidad crítica, por así llamarla, se encuentra a todos los niveles del argumento. Básicamente, la película es una refutación de la versión oficial –y burda – del ‘hombre nuevo’ revolucionario a que se refiriera Guevara (2011): el hombre (sic) nuevo revolucionario se nos presenta, primero, en la figura de David, joven, recto, decente e incapaz de formular un pensamiento que no sea ‘revolucionario’, es decir, de acuerdo a la ideología oficial. Y se nos muestra, ya en forma de caricatura, en el carácter de Miguel, amigo de David y estudiante y joven comunista como él. Miguel es el que insiste en ‘echar pa’lante’ (denunciar) a Diego por homosexual y disidente cuando ya David ha hecho amistad con este y ve en él valores que en su entorno inmediato le faltan, tales como incluir en el acervo cultural de la nación a artistas e intelectuales excluidos por la burocracia cultural o lamentar el estado de lenta destrucción de las bellezas arquitectónicas de La Habana. David irá cambiando y matizando sus actitudes políticas y éticas por su amistad con Diego y el mismo Diego también cambia, aunque mucho menos, lo cual, en cierta forma, podría sugerir que lo que ha de cambiar es el rostro petrificado de la Revolución. El carácter de Miguel es el de la versión estancada e intolerante de la Revolución, de la utopía que ha dejado de serlo por su incapacidad de cambiar, de incluir, hasta de amar. David, por otra parte, representa la utopía oficial en su potencialidad futura y cambiante, como una revolución con potencial para seguir cambiando ‘todo lo que debe cambiar’, según las palabras ya citadas de Fidel Castro, y para crear una versión y visión más incluyentes, abarcadoras y libres de la nación con la que pretende identificarse.

‘Fresa y chocolate’, como ya dicho, no se queda en la crítica de uno o pocos “errores” de la Revolución, sino que cuestiona la capacidad de esta de construir una sociedad en que la gente sea feliz y no simplemente ‘revolucionaria’ u ‘hombres nuevos’. Ya se ha dicho que Diego es, además de homosexual, intelectual y gran conocedor de la cultura cubana y universal y, sobre todo, defensor de la libertad creadora. Y esta actitud le obliga, a la larga, a exiliarse. Su compromiso con la verdad, por encima del miedo a la censura e, incluso, por encima de la amistad, no es compatible con las fronteras que impone la utopía realizada. Ello, por supuesto, no solamente es una crítica fundamental de los valores ‘revolucionarios’, sino que insinúa las limitaciones que sufre todo creador, intelectual y, en fin, ciudadano en Cuba, incluyendo a Gutiérrez Alea mismo y la película que estamos viendo. Pero Alea no descarta la Revolución (con o sin mayúscula), la cuestiona. Mediante la ‘dialéctica del espectador’ (Gutiérrez Alea, 1982), que muestra dos o más interpretaciones posibles de ciertos elementos, la gama de conclusiones queda abierta, al menos ‘Hasta cierto punto’. Esto se aprecia con particular claridad en uno de los muchos diálogos entre Diego y David, el más ejemplar y decisivo en el sentido de que cada cual, Diego y David, representa su propia versión de la Revolución (Gutiérrez Alea, 1993, 1:14.00 ff). El diálogo tiene lugar, como tantos, en ‘La Cueva’, y el tema es, como muchas otras veces, la homofobia y el trato dado a los homosexuales en Cuba. Al comentar el asunto de las UMAP y de la represión de homosexuales que para Diego es un horror, David sostiene que, si bien estas cosas

son errores, es ‘comprensible que se cometan errores’ y, ante la insistencia crítica de Diego, David casi grita que ‘los errores no *son* la Revolución, son la parte de la Revolución que *no* son la Revolución’. En sí, esta declaración es reveladora: por un lado, reconoce que la Revolución comete errores y, por otro, deja estos errores al margen de la Revolución. Mirado críticamente, el argumento permitiría que se cometiera cualquier atrocidad sin que la culpa fuera del proyecto revolucionario como tal, sino –a lo más– de unos individuos o prácticas lamentables. Pero también permitiría una lectura distinta –o más bien adicional, ya que no excluye a la otra– según la cual un proceso utópico social profundo puede llevar a desgracias parciales sin comprometer o sin que deje de existir el impulso utópico inicial y constante. En otras palabras, si Miguel representa –en términos de Abensour– la utopía “eterna” y estancada, David sería de esta misma utopía la versión persistente y, lo que es esencial para comprender el alcance de la película, esa persistencia y deseo de cambio le viene del diálogo con aquello que la utopía ‘eterna’ excluye e intenta eliminar. Este mismo diálogo tiene otra vuelta de tuerca al contestar Diego, con evidente ironía: ‘¿Quiere decir, que en el comunismo es donde los maricones vamos a ser felices?’ Diego se refiere, con cierta tristeza, además de la ironía, a esa utopía de la utopía revolucionaria, ratificada en la Constitución¹⁷ de la República, es decir, ese comunismo que será el estado superior del socialismo, la sociedad casi perfecta, de tolerancia, de abundancia, de trabajo y libertad para todos. Al escoger el adverbio ‘donde’ antes que un adverbio temporal¹⁸, se subraya la dimensión espaciotemporal doblemente utópica del comunismo: si bien en la concepción marxista y oficial, Constitución incluida, el comunismo es un momento del futuro, al decir ‘donde’, Diego la define, inconscientemente, como un lugar, ese ‘buen lugar’ que para él es un lugar que no existe, una u-topía. Al concluir que ‘yo tuve esa esperanza’, relega el comunismo al no-lugar. Pero el diálogo no cierra con el pesimismo de Diego: David sí cree que llegará tal día, pero que para eso ‘tenemos que luchar mucho, sobre todo con nosotros mismos’. Con esta frase subraya su versión inclusiva de la Revolución a la vez que convierte la utopía en algo que no depende de un discurso y unas leyes y un modelo social justos, sino que depende de cada sujeto, solo y en conjunto con los demás. Donde Diego termina negando la utopía, al menos como un hecho social que parte del poder, David la recupera en una dimensión renovada que es resultado de su amistad con el paria y pronto apátrida que es Diego.

‘Fresa y chocolate’, a la manera de Alea, no define, no concluye. Como en ‘Hasta cierto punto’ se aprecian varias posibilidades. Una interpretación nos dirá que la Revolución ha tenido y sigue teniendo fracasos tan graves que la utopía ha dejado de tener sentido. Otra, que, más allá de lo circunstancial, la Revolución, en cuanto sentimiento e ímpetu utópicos, podrá seguir y cruzar sus propias fronteras y limitaciones, conservando lo bueno y desechando lo malo, yendo hacia aquel lugar que nadie conoce ni sabe definir y que tal vez se llame, con o sin ironía, ‘el comunismo’.

Revolución y utopía entre fronteras y filosofías

El punto de partida de este trabajo ha sido que los conceptos de revolución y utopía representan ideas y prácticas transatlánticas que en el siglo 20 se sintetizaron en diversos lugares de América Latina y, en particular, en la revolución utópica y nacionalista de Cuba. El análisis de una serie de textos y productos culturales ha confirmado la tesis inicial de que en el caso cubano existe una íntima relación entre

¹⁷ En la de 2019, como indicado arriba, así como en la anterior, de 1976.

¹⁸ El hecho de que la expresión sea completamente normal del lenguaje cotidiano no refuta, a mi parecer, la sugerencia, aunque el efecto no es, necesariamente, intencional.

ambos términos o, más bien, que el término, concepto e idea de revolución se abre hacia una multidimensionalidad semántica que, entre otras cosas, abarca gran parte de lo que encierra la idea de utopía en cuanto concepto empírico, metodológico y teórico (Levitas, 1990). Ninguno de los textos, por otra parte, utiliza el término utopía, en parte porque ha quedado tapado y excluido por el de revolución, o más bien “la Revolución”, y, obviamente, también porque ‘utopía’ es un término utilizado en el lenguaje general con connotaciones muchas veces peyorativas.

Lo anterior se ha apreciado en los tres tipos de texto estudiados, aunque con diferencias. Los textos pertenecientes al ámbito político formal –la Constitución de la República de Cuba y dos discursos de Fidel Castro– muestran claramente el utopismo y la tendencia hacia la trascendentalización de la idea de revolución que comprende tanto el o los eventos de 1959 y anteriores como el proyecto social y político que producen y la utopía definitiva –el comunismo– hacia donde lleva. La Revolución, además, en cuanto hecho, fenómeno y evento cubano y único, se representa como un ser trascendental y supremo, una especie de tautología, el sujeto superior que lo abarca todo siendo, a la vez, el resultado y creador de todo lo que abarca. En el discurso pronunciado por Fidel Castro en mayo del 2000, el término ‘revolución’ en abstracto (sin mayúscula y sin artículo) viene a significar lo humana, moral y éticamente deseable. Esta definición luego formará parte de la Constitución de la República.

En las canciones analizadas de Silvio Rodríguez se aprecia una tendencia creciente –en comparación con sus trabajos tempranos– a no evaluar el proyecto revolucionario como tal, sino su dimensión más utópica –acercándose, así, a las ideas de Bloch (1977) y Abensour (2008)– o sea, su capacidad de generar esperanza, amor y persistencia. Incluso llega a sugerir, como indicado, que “superen la erre de revolución” en la canción “Sea señora”, la que, en cierta manera, se hace eco de las ideas de lo que la palabra ‘revolución’ implica para Fidel Castro, aunque aquí con la mirada puesta más concretamente en Cuba.

El cineasta Gutiérrez Alea, en cambio, utilizó su prestigio e intelecto para crear obras que sí evaluaran críticamente el proceso revolucionario, muchas veces desde la perspectiva de sus actores más bien anónimos y analizando los efectos que la Revolución tiene en sus vidas. La observación principal que resulta del análisis de dos películas fundamentales de Alea es que combinan una visión crítica que, en el momento de la producción del filme, está empezando a ser aceptable para el *establishment* político y que iría a integrarse al discurso oficial con otra, más sutil y más radical. Así, la crítica del machismo que sobrevive en la sociedad cubana pese a la Revolución se convierte en una denuncia de los privilegios y la doble moral que se aprecia entre una clase dirigente de hombres blancos de clase alta. En el caso de ‘Fresa y chocolate’, la crítica, ya aceptada a nivel oficial, de las UMAP y otras prácticas homofóbicas de ciertos momentos del proceso revolucionario se convierte en un juicio de los mecanismos de exclusión, el dogmatismo y la crisis de valores de la Revolución cubana.

La crisis de valores de la que habla Gutiérrez Alea y que insinúa en ‘Fresa y chocolate’, y que en parte se debe al llamado período especial, ciertamente ha afectado lo que podríamos denominar la fuerza o el ímpetu utópico de la revolución cubana. La muerte relativamente temprana de Gutiérrez Alea no le permitió analizar períodos posteriores al primer quinquenio de los noventa, pero otros cineastas –y escritores, cantautores y demás artistas e intelectuales dentro y fuera de la isla– han profundizado la crítica desafiando cada vez más abiertamente las autoridades del país.

Por otra parte, hemos podido apreciar que tanto en el discurso oficial como en las letras de Silvio Rodríguez se intenta *mantener* la dimensión utópica de la

Revolución, aunque de formas y con fines diferentes y casi opuestos: a nivel oficial se sostiene un cierto status quo discursivo que mantiene el carácter utópico de la Revolución, apreciable en el texto de la Constitución y en declaraciones y discursos oficiales, a la vez que el emblemático e influyente cantautor Silvio Rodríguez aboga por rescatar la dimensión utópica esencial de la esperanza, la fe en el futuro y el amor.

Referencias

- Abensour, M. 2008. "Persistent Utopía." *Constellations* 15(3): 406-421.
- Baker, G. 2011. *Buena Vista in the Club: Rap, Reggaetón, and Revolution in Havana*. Duke University Press: Durham.
- Benmayor, R. 1981. "La 'Nueva Trova': New Cuban Song." *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 2(1): 11-44.
- Bloch, E. 1977. *El principio esperanza*. Tomos I y II. Madrid: Aguilar.
- Bonfil Batalla, G. 1981. *Utopía y revolución. El pensamiento político contemporáneo de los indios en América Latina*. Editorial Nueva Imagen: México D.F.
- Castañeda, J. 1993. *La utopía desarmada*. Ariel: Buenos Aires.
- Castro, F. 1962. *Palabras a los intelectuales*.
<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>
- Castro, F. 2000. *Discurso primero de mayo*. <http://www.fidelcastro.cu/es/articulos/aquel-dia-en-que-fidel-definio-la-revolucion-como-nunca-antes>
- Chanan, M. 1996. "Estamos perdiendo todos los valores (entrevista a Tomás Gutiérrez Alea)." *Revista Encuentro de la Cultura Cubana* 1. <https://www.cubaencuentro.com/revista/revista-encuentro/archivo/1-verano-de-1996>
- Constitución de la República de Cuba.
<https://www.parlamentocubano.gob.cu/index.php/constitucion-de-la-republica-de-cuba>
- Desnoes, E. 2006. *Memorias del subdesarrollo*. Mono Azul editora: Sevilla (publicación original: Casa de las Américas, La Habana, 1965).
- Engels, F. 2021 [1880]. *Del socialismo utópico al socialismo científico*. Akal: Madrid
- Fairley, J. 1984. "La Nueva Canción Latinoamericana." *Bulletin of Latin American Research* 3 (2): 107-115.
- Fernández Herrero, B. 1992. *La utopía de América*. Anthropos: Madrid.
- Garcés Marrero, R. 2019. "Los primeros años de la Revolución cubana y las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP)." *Historia Crítica* 71.
- Guevara, E. "Che". 2011 [1965]. *El socialismo y el hombre en Cuba*. Ocean Sur: La Habana.
- Gustafsson, J. 1999. *El salvaje y nosotros. Signos del latinoamericano: una hermenéutica del otro*, Ph.D. tesis doctoral, University of Copenhagen: Copenhagen.
- Gustafsson, J. 2020. "La utopía y su música – la Nueva Trova y la Revolución cubana." *Diálogos Latinoamericanos* 29: 40-54.
- Gustafsson, J. 2021. "Anatomía de una utopía: la Cuba revolucionaria entre el buen lugar y el no lugar." En: *Nuevos mundos: América y la utopía entre espacio y tiempo*, editado por J., M. Brenišínová y E. Ansótegui, Madrid: Iberoamericana.
- Gutiérrez Alea, T. 1968. *Memorias del subdesarrollo* [película] ICAIC.
- Gutiérrez Alea, T. 1982. *Dialéctica del espectador*. UNEAC: La Habana.
- Gutiérrez Alea, T. 1983. *Hasta cierto punto* [película] ICAIC.
- Gutiérrez Alea, T. 1993. *Fresa y chocolate* [película] ICAIC.
- Laclau, E. 2005. *On Populist Reason*. Verso: Londres.
- Leclercq, C. 2004. *El lagarto en busca de una identidad*. Iberoamericana Vervuert: Madrid.
- Lenin, V. I. 2021 [1920]. *La enfermedad infantil del "izquierdismo" en el comunismo*. Akal: Madrid.
- Levitas, R. 1990. *The Concept of Utopia*. Syracuse University Press: New York.



- Levitas, R. 2013. *Utopia as Method: The Imaginary Reconstitution of Society*. Palgrave-Macmillan: Londres.
- Moore, R. 2003. "Transformations in Cuban Nueva trova, 1965-95." *Ethnomusicology* 47(1): 1-41.
- Moore, R. 2006. *Music and Revolution*. University of California Press: Los Angeles.
- Pro, J. 2018. "Introduction." En: *Utopias in Latin America. Past and Present*, editado por J. Pro. Sussex Academic Press: Eastbourne.
- Rojas, R. 2021. *El árbol de las revoluciones. Ideas y poder en América Latina*. Turner Noema: Madrid.
- Sheppard, R. 2016. *A Persistent Revolution. History, Nationalism, and Politics in Mexico since 1968*. University of New Mexico Press: Albuquerque.
- Sklodowska, E. 2016. *Invento, luego resisto: El periodo especial en Cuba como experiencia y metáfora*. Editorial Cuarto Propio: Santiago de Chile.