

# Antiintelectualismo y género policial en Cuba

DAYLET DOMÍNGUEZ

**L**A EMERGENCIA, CONSTRUCCIÓN Y PROMOCIÓN DEL GÉNERO POLICIAL EN Cuba a principios de los 70 se enmarca dentro del proceso de radicalización de la Revolución Cubana, la implementación de nuevas políticas culturales y la consecuente proliferación del discurso antiintelectual. La apuesta por el policial se centró en gran medida en las posibilidades que ofrecía el género de ser fabricado como expresión de la estética revolucionaria. En general, el género sedujo a sus élites promotoras por su función ideologizante, su capacidad propagandística, su poder disciplinario y didáctico. Su utilización en el contexto cubano exasperó la idea althusseriana de la literatura como aparato ideológico del Estado en tanto se convirtió en mecanismo de control y prevención. La novela policial permitía develar el funcionamiento de un poder organizado y jerarquizado y jugaba con el concepto de vigilancia permanente. La dinámica del género puso en marcha la idea de Foucault sobre el «campo de visibilidad» como instancia desde donde se ejerce el poder tanto a nivel imaginario como real<sup>1</sup>. De esta manera, la alusión constante a los CDR —Comités de Defensa de la Revolución— dentro de las novelas policiales, en combinación con las figuras del responsable de vigilancia y el presidente, elaboraba la idea de que el aparato disciplinario requería de una mirada que fuera capaz de verlo todo permanentemente. El poder, como en el modelo panóptico, se manifestaba a través de la mirada que permitía normalizar, clasificar y castigar.

Más allá de la función social que tuvo el género policial en Cuba, me interesa pensar el cultivo del género policial en relación con la ofensiva del grupo antiintelectual cubano de finales de los 60 y principios de los 70, y su deseo de buscar otros discursos artísticos y literarios que encarnaran la estética revolucionaria. En este sentido, la novela policial resultó un vehículo idóneo porque, entre otras cuestiones, el carácter antiintelectual se conectaba directamente con la segunda ola del género, donde el relato policial pasaba del racionalismo al empirismo como categorías filosóficas. En mi lectura del policíaco cubano de los 70, me propongo explorar el género como un intento de resolver la tensión entre el hombre de letras y el hombre de acción en el contexto de la Revolución Cubana. De acuerdo a Ricardo Piglia, el detective funciona como una especie de sinécdoque del intelectual y representa a la figura del intelectual como hombre de acción: «en la figura nueva del detective privado, aparece condensada y ficcionalizada la historia del paso del hombre de letras al intelectual comprometido [...] el detective plantea la tensión y el pasaje entre el hombre de letras y el hombre de acción»<sup>2</sup>.

La promoción del género se convirtió en una especie de respuesta funcional por parte del movimiento antiintelectual donde se sustituía el protagonismo de la figura del intelectual por la del policía<sup>3</sup>. Mediante la glorificación del policía se aspiró a desvanecer el lugar conflictivo que ocupaba el intelectual, al mismo tiempo que se justificaba y popularizaba la presencia del policía en una sociedad militarizada. En otros términos, el género policial en la década del 70 aspiró a resolver varias tensiones con respecto al lugar del intelectual y su relación con el poder. Primero, se propuso atenuar la centralidad de la figura del escritor y del artista en las prácticas discursivas de la época para dar paso a otro tipo de protagonista que se vinculara orgánicamente con la noción de pueblo y masa. Al mismo tiempo, la figura del policía, del dirigente y del cuadro político, permitió la materialización del concepto de intelectual en el sentido gramsciano —noción que ya se había propuesto desde el Congreso Cultural de 1968— contrapuesto a la idea del intelectual como conciencia crítica y como grupo de poder. Segundo, a través de la implantación del género, el movimiento antiintelectual intervino en el debate entre vanguardia y realismo suscitado en ese período. Tercero, la adopción del género democratizó la recepción y la producción cultural, resolvió el problema de hacer un arte para el pueblo y aminoró la brecha entre la relación del escritor y el público. Finalmente, la promoción del género policial, sin una tradición nacional, facilitó la incorporación de figuras nuevas de escritores, aficionados en muchos casos, que comulgaron con los ideales y la estética del compromiso que se le reclamaba al autor. El formato policial, en este sentido, se dividió como un vehículo para trasladar a la obra una estética del compromiso. En este sentido, me interesa explorar las relaciones entre el género y el antiintelectualismo en el contexto cubano de finales de los 60 y durante los 70; específicamente la relación del género con las problemáticas esbozadas anteriormente.

El antiintelectualismo surge dentro del propio grupo intelectual como resultado de la tensión entre el hombre de letras y el hombre de acción y tiene como premisa fundamental cuestionar la autonomía de los artistas y escritores con respecto a los poderes oficiales<sup>4</sup>. El antiintelectualismo se oponía al concepto de intelectual como grupo de poder, al intelectual como conciencia crítica de la sociedad, y rechazaba la concepción del escritor y del artista como seres excepcionales. En este sentido, se proponía la proletarización y sociabilización de la figura del intelectual exaltando tanto el compromiso de la obra como el compromiso del autor. Frente a la categoría tradicional de intelectual, el movimiento antiintelectual apostó por las nociones de intelectual revolucionario, intelectual orgánico<sup>5</sup>, escritor revolucionario, escritor funcional y escritor operativo<sup>6</sup>. La Revolución Cubana, en su papel de fundadora de nuevas discursividades, utilizó la retórica del intelectual revolucionario para desacelerar la oposición entre las categorías de letrado y militante, homologar ambas nociones y terminar absorbiendo la figura del escritor/artista dentro de las fuerzas políticas.

A mi juicio, la emergencia del discurso del escritor como intelectual revolucionario apostó por una redistribución de las élites letradas en el nuevo orden social. Se trataba de operaciones de homogenización y reagrupamiento del campo intelectual dentro de la fracción política, una especie de respuesta funcional de la esfera revolucionaria que pretendía aminorar la tensión entre el hombre de letras y el hombre de acción. Una forma de disipar el abismo abierto entre la

acción y la palabra consistió en la transferencia y permutabilidad de los campos semánticos referidos a la labor intelectual y política. De esta manera, el gobierno político legitimó a la Revolución como la obra máxima, como el hecho cultural por excelencia, y consideró al militante como el creador de primer orden. No sólo el letrado tenía la capacidad de crear y producir obras, sino que el combatiente era una especie de creador por antonomasia. Se estetizaba así la labor y la obra de la Revolución definiendo su producción en términos concernientes a la creación artística, mientras la intervención del escritor/artista se proletarizó y politizó redefiniendo y ubicando su nuevo lugar de enunciación en términos del taller, la fábrica y la montaña. Se intentaba desjerarquizar y desaturar la figura del escritor<sup>7</sup>.

El movimiento antiintelectual se tradujo, entonces, en una forma de desencanto hacia los modos dominantes de enunciación, específicamente la novela. Fomentó la idea del agotamiento de la literatura y promovió la necesidad de cultivar géneros emergentes: «Hacia 1969 y 1970 se generalizó, entre el grupo antiintelectualista, una apuesta por el cultivo de nuevos formatos y géneros literarios, como el testimonio, la poesía y la canción protesta»<sup>8</sup>. Entre los factores que condujeron a la desacreditación de la novela como discurso privilegiado se encuentran la rápida y exitosa incorporación del género al mercado, la consiguiente formación del escritor como figura estrella y «la pérdida de legitimidad ideológica» de algunos de los escritores del *boom*. Se les reprochó a los novelistas el cultivo de una escritura egocéntrica, que exaltaba la supremacía del yo del escritor y ponía en el eje de atención a la figura del artista y la escritura.

Como parte del desencanto con los modos dominantes de enunciación, el grupo antiintelectual centrado en torno a Roberto Fernández Retamar, Roque Dalton, René Depeste y Carlos María Gutiérrez, entre otros, apostó por la necesidad de crear y promover otros géneros. En una de las tantas mesas redondas dedicadas al papel del intelectual dentro de la revolución, Retamar afirmaba:

Como ha ocurrido en cualquier época histórica [...] la Revolución tiene todo el derecho a esperar que las hazañas extraordinarias que están ocurriendo encarnen de alguna manera en nuestro arte, en nuestra literatura [...] A nosotros, como técnicos en esta materia, nos corresponde escoger o inventar la *forma concreta* en que se producirá esa encarnación [...] Cuando la burguesía requirió determinado género, dio de sí la novela, y la grandiosa, la prestigiosa epopeya, sencillamente pasó al museo. Yo no propongo aquí enmusear a la fuerza a ningún género, pero sí estar atentos a los que sean capaces de cumplir la función que se requiere de ciertas zonas de la literatura actual en Cuba. A partir de la *función abordaremos los géneros*, y no al revés<sup>9</sup>.

En esa misma oportunidad, René Depeste debatía sobre la necesidad de revolucionar el medio artístico cubano, de crear un movimiento artístico y literario que estuviera acorde a las exigencias de la Revolución. De lo que se trataba era de encontrar una forma artística que representara orgánicamente la Revolución en la obra de arte: «la literatura y el arte no tienen un poder directo sobre las masas, como por ejemplo lo tienen el periodismo y el discurso político»<sup>10</sup>. De esta búsqueda surge no sólo la consagración de géneros como el testimonio y el documental, sino también la promoción del género policial a principios de los 70.

El género policial se perfiló como una de las fórmulas que resolvía la distancia entre arte/literatura y periodismo y respondía a las necesidades de producir

una forma cultural de alcance masivo. Gracias a su carácter popular y de entretenimiento, el policíaco ofrecía un formato con poder directo sobre las masas al mismo tiempo que se constituía como plataforma para la lucha ideológica y la propaganda gubernamental. En palabras de Serguei Einsenstein: «[el policíaco] es el género literario más eficaz. De él es imposible desasirse. Se articula con medios y planteamientos que amarran como ningún otro al individuo a la lectura. El policíaco es el más fuertemente comunicativo, el más puro y acabado de los géneros literarios. *Es el género donde los medios de comunicación se revelan al máximo*» (énfasis mío). En este sentido, el género policial se perfiló como un registro intermedio entre la alta cultura y la cultura de masas, como una fórmula de transacción entre lo elitista y lo popular: «En todo caso, aparece algo que recorre la historia del género: la tensión entre la cultura de masas y la alta cultura [...] (De hecho, podríamos decir que el género fue inventado como un modo de mediar entre la alta cultura y la cultura de masas.)»<sup>11</sup>. La decisión de difundir la escritura policial pasaba a través del deseo de buscar formas que democratizaran la producción y recepción de la literatura y que como el periodismo tuviera la capacidad de interpelar y convocar a las masas. Por tanto, la consagración del género en Cuba se insertó en la necesidad de mediar entre ambos estratos de cultura y en el deseo de llegar a todas las capas de la sociedad con un fin didáctico, ideologizante y de entretenimiento.

Esta necesidad de encontrar un registro intermedio se relacionaba también con el debate sobre vanguardia y realismo. La novela como forma había alcanzado durante los últimos años de la década del 60 su grado de experimentación más alto, tanto en las prácticas narrativas pertenecientes al *boom* como en el archivo nacional cubano. Para el grupo antiintelectual el énfasis en la forma fomentaba un arte vanguardista y elitista imposibilitado de llevar a cabo la verdadera función social del arte, por tanto, el movimiento antiintelectual cuestionó el valor de la novela como instrumento de conocimiento y se asoció con una postura antivanguardista<sup>12</sup>. De esta manera, la implantación del género policial cerró de cierto modo la tendencia a la experimentación y a la innovación en el terreno formal. Junto a la novela de corte realista socialista, la novela policial puso a circular una fórmula para la creación literaria, estandarizó las normas de la intervención artística y reguló los procedimientos estéticos en el campo de la literatura. Ante la forma elitista de la novela cultivada a finales de los 60, el policial permitió acceder a una fórmula con un registro más popular, un género codificado en esencia que emulaba en ese sentido con la parametrización que se llevaba a cabo en la vida nacional. En el debate sobre realismo y vanguardia traducido en términos de contenido y forma, didactismo y experimentación, antiintelectualismo y vanguardia, el género policial ofreció un recetario con el cual los escritores pudieron «experimentar» un procedimiento nuevo en la arena nacional; pero que dado su alto grado de codificación y a expensas de las restricciones con que se formuló el género en la Isla terminó por ser un semillero de lugares comunes dentro de la producción literaria. Al mismo tiempo, el género policial permitió inclinar la balanza hacia un tipo de escritura realista, mimética, que privilegiaba el compromiso del contenido en la obra literaria.

La inserción del género policial en el escenario cultural cubano y la creación de las condiciones para la promoción y producción de esta modalidad discursiva, sin tradición nacional, se produjo precisamente en el período de máxima tensión

entre los intelectuales y el poder —marcados por el conocido Caso Padilla, la clausura del departamento de Filosofía de la Universidad de la Habana, el cierre de la revista *Pensamiento crítico*, la premiación de la novela *La última mujer y el próximo combate*, de Manuel Cofiño, y la celebración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura—. La radicalización y cierre de la Revolución conllevó el replanteamiento de sus políticas culturales y la revisión de los géneros que mejor pudieran funcionar dentro de las nuevas dinámicas estético-culturales. Entre la variada agenda que se puso en marcha para promover el cultivo del género policial —como la celebración de concursos, charlas, mesas redondas con los autores y críticos del género— la publicación en 1971 de *Enigma para un domingo*, de Ignacio Cárdenas Acuña, adquiere el carácter de un gesto fundacional. A pesar de que la novela había ganado la mención del premio UNEAC en 1968, había pasado casi inadvertida ante los ojos de la crítica. Más de tres años median entre su participación en el concurso y su aparición en el espacio público cultural cubano. De esta manera, la publicación de *Enigma para un domingo*, a manera de rescate, llevó implícito el gesto de fundar el género policial dentro de la narrativa cubana, de establecer un origen, un punto de partida, un modelo nacional que pusiera a circular el formato y que sentara las bases para establecer el canon cubano. Visto desde una perspectiva diacrónica, la publicación de la novela en 1971 funcionó como antecedente del concurso Aniversario del Triunfo de la Revolución, instituido en 1972 por el Ministerio del Interior (MININT), y como modelo para las propias novelas que surgieran a raíz del certamen.

La realización de ese concurso, auspiciado por una institución político-militar, figura entre los mecanismos más legitimadores y consagratorios del género policial a principios de los 70. De hecho, todas las novelas de registro policial publicadas en esa década pasaron por la instancia del concurso, con excepción de *Y si muero mañana*, de Luis Rogelio Noguera, ganadora del premio UNEAC en 1977. La existencia misma del concurso manifiesta no ya la tensión entre el hombre de letras y el hombre de acción, sino la expulsión metafórica del artista del medio cultural y la posición de superioridad del hombre de acción para intervenir en los predios del arte y la cultura. El concurso intentó promover escritores desde el propio marco político, ya que su primera convocatoria (1972) estaba reservada a miembros o ex-miembros de las fuerzas policiales revolucionarias. La intención era promover la cultura desde los espacios del poder político, controlar la producción literaria desde los márgenes mismos de ese orden y crear, en este caso, escritores que desempeñaran las labores propias del militante y el policía. El concurso representó también una reacción a las políticas culturales de otras instituciones artísticas. Específicamente, la UNEAC, que en 1968 había decidido premiar dos obras que no comulgaban con los lineamientos promulgados por la Revolución: *Los siete contra Tebas* y *Fuera de juego*, de Antón Arrufat y Heberto Padilla, respectivamente. Se buscaba la inseparabilidad entre el compromiso de la obra y el compromiso de la vida. A pesar de que para la segunda convocatoria del concurso, en 1973, el certamen amplió sus bases y aceptó la participación de ciudadanos civiles, las obras ganadoras en ese año correspondieron a miembros de las fuerzas militares en general. El premio se destinó al primer teniente Armando Cristóbal Pérez con la novela *La ronda de los rubíes* y la mención se le entregó al teniente José Lamadrid Vega por *La justicia por su mano*.

José Antonio Portuondo, uno de los promotores más importantes del género en Cuba<sup>13</sup>, se refiere a esta situación al comentar las obras premiadas durante 1974 y 1975:

*No es tiempo de ceremonia*, 1974, de Rodolfo Pérez Valero, y *Los hombres color del silencio* 1975, de Alberto Molina (...) han sido escritas por civiles, residentes ambos de Guanabacoa, coetáneos y excelentes amigos y compañeros que *cooperaron en la redacción de sus respectivas novelas*. Esto significa, en primer lugar, que los cultivadores se hallan actualmente no sólo entre los profesionales de la investigación policíaca, como aconteció al principio, sino entre los que miran los toros desde la barrera y que, como ocurre con los buenos *aficionados*, resultan a la postre, los más agudos y constantes expositores y teorizantes de la contienda. Tanto Molina como Pérez Valero se muestran de continuo, en sus novelas, conocedores de la técnica policial, como sólo cabría esperar de los integrantes de los cuerpos represivos<sup>14</sup>.

Además de la ampliación del concurso mediante la participación de civiles a partir de 1973, es importante enfatizar algunas cuestiones planteadas por Portuondo que se relacionan con el contexto antiintelectual y la difusión del género policial. En primer lugar, si en el momento de instauración del género se pensó el concurso como una forma de promover figuras de escritores surgidos desde las filas mismas del sector militar también aparecen ya los conceptos de escritor aficionado y producción colectiva. Una de las tensiones entre los intelectuales y las fuerzas revolucionarias se suscitaba a partir del carácter elitista del autor, su supuesta incapacidad para adaptarse a los nuevos cambios sociales, su incapacidad de proletarizarse y sociabilizarse y, por supuesto, el culto a la figura del autor. De esta manera, la promoción del género policial permitió la entrada de un número de «escritores» nuevos, alentados en gran medida por las posibilidades de publicación. El hecho de no tener una obra precedente que los comprometiera con los antiguos derroteros artísticos facilitó la comunión de estos aficionados con los nuevos postulados estéticos. El caso, por ejemplo, de Armando Cristóbal Pérez, ganador del premio en la edición de 1973 y en ese momento primer teniente, ejemplifica la entrada de escritores aficionados a la arena cultural literaria. Al confesar los motivos que lo llevaron a incursionar en el concurso y a constituirse como escritor, Armando Cristóbal Pérez relega los intereses personales en aras de la obra de la Revolución:

Inicialmente incursiono en esta literatura como respuesta a un reto. Porque al convocarse por primera vez el Concurso Aniversario de la Revolución, del Ministerio del Interior, y no existiendo previamente un amplio desarrollo de esta literatura entre nosotros, pensé que podría contribuir de alguna manera a su incremento. No se trata, desde luego, de un simple reto de tipo personal [...] sino que desde el punto de vista ideológico consideré posible participar también por esta vía en la obra de la Revolución<sup>15</sup>.

Tanto Molina como Pérez Valero comienzan sus respectivas carreras literarias a través de la intervención en el género policial, o sea, se crean como escritores bajo las exigencias mismas del concurso. Además, Portuondo insiste en el espíritu de camaradería y colaboración que permeó el proceso de producción de

ambas novelas y con ello marca una de las señas que va a distinguir la difusión del género en Cuba y es el lugar de la creación colectiva. El antiintelectualismo promovió instancias de manifestaciones artísticas que se vincularan con la idea de la producción en conjunto como los colectivos de teatro. La idea era llevar el arte al pueblo y que el pueblo mismo se convirtiera en productor del arte<sup>16</sup>. Muchas de las novelas publicadas durante de la década del 70 y el 80 ostentan la marca de la coautoría.

Así como la consagración de géneros como el testimonio formó parte de la ofensiva del grupo antiintelectual y de la necesidad de encontrar otras formas artísticas a tono con las nuevas exigencias sociales, la promoción del género policial se incluye en la serie de esas nuevas manifestaciones populares que se fabrican como reflejo de la estética revolucionaria. De esta manera se explica cómo en la primera década de existencia, la novela policial aportó 22 títulos a la narrativa nacional representando el 31,4 por ciento de las novelas publicadas durante ese período<sup>17</sup>. En general, el género se pensó como una manera de resolver la tensión entre el hombre de letras y el hombre de acción, tanto como una forma de intervenir en los debates sobre realismo/vanguardia, obra/autor, arte/pueblo y recepción/producción cultural.

## NOTAS

**1** Foucault, Michel; *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*; Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 2002, p. 206.

**2** Piglia, Ricardo; *El último lector*; Editorial Anagrama, Barcelona, 2005, pp. 86-87.

**3** Algunos de los textos que abordan el tema de la figura del artista, el escritor y el intelectual dentro de la producción narrativa cubana de los 60 son: *La situación* (1962) Lizandro Otero; *Vivir en Candonga* (1965) Ezequiel Vieta; *Memorias del subdesarrollo* (1965) Edmundo Desnoes; *Los desnudos* (1967) Buzzi; *Recuerdos del 36* (1967) López Nussa; *Celestino antes del Alba* (1967) Reynaldo Arenas. A esta muestra, se podría añadir, además, los textos latinoamericanos de ese período que también trabajan sobre la misma problemática, especialmente los que suelen ubicarse dentro del *boom*.

**4** «El antiintelectualismo es una vituperación que traduce en términos de superioridad la serie política sobre la actividad intelectual, cultural, literaria; es un discurso [...] que surge dentro del mismo campo intelectual para abjurar de sí mismo enfrentando a sus miembros con otros paradigmas de valor, encarnados por el hombre de acción y el hombre del pueblo. Implica la problematización de la relación de la labor intelectual (...) y la acción, entendida en términos de una intervención eficaz en el terreno político». (Gilman, C., p. 166. Ver nota 8).

**5** En el Congreso cultural de 1968, cuyo debate central decayó en la figura del intelectual y su relación con la revolución, se acordó utilizar el concepto de intelectual en el sentido gramsciano: «En el Congreso Cultural aceptamos como punto de partida la definición de Gramsci —el intelectual se define por su función en el conjunto de las relaciones sociales— (Ambrosio Fornet en *El intelectual y la sociedad*). En este sentido, las figuras del dirigente y el cuadro político pasan a ser reconocidos como intelectuales.

**6** En *El intelectual y la sociedad*, Roque Dalton pone a circular las tipologías del escritor revolucionario, del

escritor funcional y del escritor operativo frente al concepto del escritor burgués y coloca a Brecht como ejemplo de este tipo de intelectual. Es interesante señalar que Walter Benjamín en su texto «*The author as Producer*», *Understanding Brecht*, utiliza la misma categoría de «operative writer» para caracterizar a Tretyakov como escritor, al mismo tiempo que coloca a Brecht como el parangón máximo del autor como productor.

**7** El intelectualismo como concepto se negativizó y terminó por asociarse con las ideas de decadencia, torremarfilismo y elitismo. Esta tensión entre los hombres de acción y los hombres de letras queda plasmada oficialmente en *Palabras a los intelectuales* (1961), discurso que marca las políticas culturales de la Revolución. Además de este documento, se puede revisar: *El socialismo y el hombre en Cuba* (1965), donde el Che Guevara afirma: «la culpabilidad de muchos de nuestros intelectuales y artistas reside en su pecado original; no son auténticamente revolucionarios» (*Revolución, Letras, Artes*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980, p. 45); «Por una cultura popular y socialista cubana» (*Casa de las Américas*, 1962), de Ezequiel Martínez Estrada, y *El intelectual y la sociedad*, de Roque Dalton.

**8** Gilman, Claudia; *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*; Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, Argentina, 2003, p. 342.

**9** Dalton, Roque; *El intelectual y la sociedad*; Siglo Veintiuno Editores, México, 1969, pp. 144-45. Énfasis en el original.

**10** Íd., p. 69.

**11** Piglia, R; Ob. Cit., p. 100.

**12** Para el debate suscitado hacia finales de los 60 en torno a los términos de vanguardia y realismo, véase a Claudia Gilman: «Cuba y la cuestión de la vanguardia», en *Entre la pluma y el fusil*.

**13** En 1973 sale publicado su libro *Astrolabio* como parte de la agenda que se implementó para el cultivo y promoción de la escritura policial. Portuondo se convirtió en uno de los rostros que acompañó la difusión del género en Cuba. A esto contribuyó el hecho de que desde antes de 1959 hubiera participado en el debate sobre el género y algunos de los ensayos que aparecen en el libro datan de esa fecha.

**14** Molina, Alberto; *Los hombres color silencio*; Instituto Cubano del Libro, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, p. 8. Énfasis mío.

**15** Bianchi Ross, Ciro; «Encuesta sobre la literatura policíaca»; en: *Universidad de la Habana* 206, La Habana, 1977, p. 124.

**16** «Quiere decir que tenemos que luchar en todos los sentidos para que el creador produzca para el pueblo y el pueblo a su vez eleve su nivel cultural a fin de acercarse también a los creadores (...) Todo esto ofrece dificultades pero estoy seguro de que todos ustedes estarán de acuerdo en que si se logra es positivo, sobre todo para comenzar a descubrir en el pueblo los talentos y convertir el pueblo en creador, porque en definitiva el pueblo es el gran creador» (Castro, Fidel; *Palabras a los intelectuales*; Comité de Intelectuales y Artistas de Apoyo a la Revolución Cubana, Montevideo, 1961, pp. 13-25).

**17** Padura, Leonardo; «Novela policial y novela de la revolución»; en: *Letras Cubanas* 10, La Habana, octubre-diciembre, 1988, pp. 55-89.