



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS
LATINOAMERICANOS

**El poder de la literatura contra la literatura del poder en América Latina.
El debate entre Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa.**

TESIS

**Que para optar por el grado de Maestro en Estudios
Latinoamericanos**

PRESENTA:

José Domingo Arreola Jiménez

Asesor: Dra. Liliana Weinberg Marchevsky
Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe (CIALC)

México D.F, Marzo 2013.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Martha Alejandra Trigueros Luz, siempre.

A mi profe Luis Javier Garrido Platas: intelectual, cronopio, cegeachero.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
CAPÍTULO I. EL CASO PADILLA Y EL QUIEBRE DE LA FAMILIA INTELLECTUAL LATINOAMERICANA	17
1.1 <i>La familia intelectual latinoamericana y el Caso Padilla.</i>	18
1.2 <i>Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa ante el Caso Padilla.</i>	45
CAPÍTULO II. JULIO CORTÁZAR Y MARIO VARGAS LLOSA: ¿UNA LITERATURA POLÍTICA O UNA POLÍTICA LITERARIA?.....	57
2.1 <i>Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa: la lucha en el campo intelectual.</i>	58
2.2 <i>El cronopio y el escritor: una visión de mundo.</i>	78
CAPITULO III. LITERATURA Y DESENCANTO.	98
3.1 <i>Heberto Padilla, Vargas Llosa y Cortázar: tres traducciones del desencanto.</i>	99
CAPÍTULO IV. LITERATURA Y PODER.....	129
4.1 <i>El poder de la literatura y la literatura del poder.</i>	130
4.2 <i>El compromiso del escritor: revisitando el término en Cortázar y Vargas Llosa.</i>	145
CONSIDERACIONES FINALES.	167
BIBLIOGRAFÍA.	176
ANEXOS.....	190
<i>Respuesta a un cuestionario, Ambrosio Fornet, 11 de mayo 2011.....</i>	191
<i>Entrevista a Luis Eduardo Heras León, 13 de mayo 2011.</i>	194
<i>Entrevista a Julio César Guanche, 18 de mayo 2011.....</i>	213

Introducción.

Ángel Rama, uno de los más prestigiosos críticos literarios de nuestras tierras, señaló en *La ciudad letrada* la evolución del escritor latinoamericano, sus modos de supervivencia como un ente particular de la sociedad y la compleja relación que el hombre de letras tiene con el poder político. No deja de ser sintomático, por eso, que esa obra monumental cuente como preámbulo con un breve artículo de Mario Vargas Llosa y un prólogo de Hugo Achugar. El texto de Vargas Llosa, anterior a la publicación de *La ciudad letrada* pero incluido en ésta a la hora de su aparición, resalta la calidad ética, crítica y académica del uruguayo. Le reconoce ser un hombre de izquierda, duro en la polémica pero respetuoso y sobre todo la capacidad de “[...] encontrar un lenguaje en el que las ideas más difíciles resultaran accesibles a los lectores más fáciles.”¹ Además describe a Rama como “un intelectual al que sus convicciones de izquierda le valieron exilios y contratiempos múltiples pero no lo convirtieron en un dogmático ni en rapsoda de ningún partido o poder.”² Es ésta, indudablemente, la mayor virtud que el peruano encuentra en Ángel Rama. Por otra parte, para Hugo Achugar la importancia de la obra de Rama radica no sólo en el debate que para América Latina arrojaría un ensayo de tal envergadura sino en el carácter latinoamericano de su autor. “Ser latinoamericano era reconocerse en la palabra cálida que pronunciaban sus compatriotas. Pero su amor por la palabra no lo llevó- como señala en *La ciudad letrada*- a

¹ Mario Vargas Llosa, *Ángel Rama: la pasión y la crítica*, en Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Hannover, Ediciones del Norte, 1984, p. vii.

² *Ibidem*, p. viii.

la justificación del poder. Por el contrario, le sirvió para ejercer la escritura como un arma contra la arbitrariedad y la mistificación de los poderosos.”³

El prólogo de Achugar y el artículo de Vargas Llosa presentan una polémica fundamental con respecto al quehacer artístico y político de los escritores latinoamericanos que, precisamente, Rama desentrañó de una manera magistral. Achugar pone en primer plano la militancia política de Rama, el carácter latinoamericano, el compromiso del uruguayo con las mejores causas a través de su crítica literaria, lo hace señalando que son estas características las que le permitieron el desarrollo y la profundidad en sus ideas. En contrapunto aparece la perspectiva de Vargas Llosa, quien ubica la calidad intelectual y analítica de Ángel Rama por encima de su militancia política. Resaltando también su ética con respecto de los que serían sus adversarios en el campo intelectual.

El presente trabajo, deudor inevitable de *La ciudad letrada* y motivado tanto por Rama como por ese contrapunteo de Vargas Llosa y Achugar, es un modesto intento de analizar algunas de las concepciones literarias y políticas de dos de los escritores más importantes del continente: Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa. Es innegable que ambos dejaron ya un impresionante legado desde su espacio de creación que no puede despegarse de su evolución como testigos y participantes de un contexto social determinado. Por ello resulta ineludible visitar el “compromiso” social de ambos en relación con un hecho trascendental que marca la segunda mitad del siglo XX: la revolución cubana.

Después de 1959 el campo intelectual latinoamericano cerró filas en torno a la victoria del ejército rebelde encabezado por Fidel Castro, pero con el paso del tiempo,

³ Hugo Achugar, *ibidem*, p. xiv.

debido a las contradicciones del proceso revolucionario, no pocos intelectuales desistieron de su apoyo a la revolución socialista cubana. En gran medida, el trabajo juega con el planteo de Tomás Segovia sobre el sentido de que aquello que se dice intenta desentrañar un “querer decir”, tanto en el terreno político como en el literario.⁴ La elección de Vargas Llosa y Cortázar como los personajes en contraste a analizar resultó mucho más enriquecedora que haber elegido a escritores con una tendencia política similar, porque permite entender con mayor claridad los planteamientos de dos excelentes escritores también como militantes políticos. A través de ellos se realiza una revaloración del término “compromiso” en el escritor, que a la luz de los muchos sucesos políticos, culturales y sociales transcurridos en nuestro continente sufrió una evolución.

Raymond Williams establece que la noción de compromiso, antes que nada, quiere decir una “toma de posición” ante el mundo y para el escritor se revela a través de su actividad artística. Ofrece una definición de compromiso pertinente al apuntar que éste es “una alineación consciente o un cambio de alineación consciente”. Y señala:

En cualquier sociedad específica, en una fase específica, los escritores pueden descubrir en sus escritos las realidades sociales y, en ese sentido, revelar su alineación. Si ellos determinan modificar estas relaciones, la realidad de todo el proceso social es inmediatamente cuestionada y el escritor dentro de una revolución se halla necesariamente en una posición diferente de la que ocupa el escritor bajo el fascismo, en el capitalismo o en el exilio.⁵

⁴ Tomás Segovia, “Profesión de fe”, *Revista de la Universidad de México*, Nueva época, n.48, febrero de 2008, disponible en <http://revistadelauniversidad.una.mx/48/segovia/48segovia.html>, consultado el 20 de septiembre de 2011.

⁵ Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, Oxford, Ediciones Península, 1977, traducción de Pablo Di Masso, pp.234-235.

Para América Latina, la idea de compromiso tiene una fuerte implicación política e ideológica, dada la imbricación existente entre intelectual-escritor. Estudios como el ya citado de Ángel Rama y análisis como los de Carlos Altamirano⁶ con respecto a la figura del intelectual y la noción de compromiso muestran hasta qué punto ésta se encuentra ligada a una condición político- ideológica.

Claudia Gilman señala que la convergencia de términos como los de intelectual, crítico, militante, escritor, se presentaban como matices dentro de una concepción más amplia: *intelectual* significaba *progresista*.⁷ Gilman apunta además que la noción de compromiso fue un “*concepto- paraguas*” bajo el que se agruparon todos esos atributos que permanecieron asociados hasta la primera mitad de la década de los sesenta. La noción de compromiso, a decir de la crítica argentina, se deslizaba entre dos polos: compromiso de la obra y compromiso del autor. El compromiso de la obra fue concebido en claves artísticas, bien en términos “realistas” o bien en términos “vanguardistas”, con la idea de desarrollar una gran literatura latinoamericana. En cambio el compromiso del autor excedía los límites artísticos pues sus intervenciones públicas, su actitud política, eran parte importante de una amplia estrategia en defensa de la revolución y el cambio social.⁸ Asimismo, como anota de manera pertinente Jean Franco, “En Latinoamérica fue una época de acerbos polémicas y debates, al cuestionarse las declaraciones de compromiso de los escritores –hasta entonces

⁶ Véase “intelectual” en Carlos Altamirano (director), *Términos críticos de la sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós, 2002.

⁷ Claudia Gilman, “La eclosión del antiintelectualismo latinoamericano de los sesenta y los setenta”, *Prismas, Revista de historia intelectual*, n.3, 1999, pp-73-93, disponible en www.saavedrafajardo.um.es, consultado el 25 de junio de 2011.

⁸ *Ídem*.

no puestas a prueba- por un público cuya imaginación estaba encendida por la lucha armada y la revolución”.⁹

En ese sentido, la polémica rescatada entre Cortázar y Vargas Llosa es relevante, porque los dos se vieron involucrados, por su literatura, desde su literatura, en sucesos políticos. Pero en ninguno de los dos casos se abandonó la idea de un compromiso estético, de la creación de una obra de alta calidad, por el compromiso social y político, pero tampoco ocurrió un olvido de la realidad social en aras de una estética de gran calidad. Esto llevó a que ambos elaboraran una política literaria planteada tanto en sus novelas como en sus ensayos, así como en sus declaraciones a la prensa y en las entrevistas que les realizaron, lo que refleja la preocupación de los dos escritores por las esferas de la vida en las que jamás concedieron espacio ni a la mediocridad ni al estilo panfletario.

El primer capítulo de este trabajo muestra, por una parte, la vida cultural de la revolución cubana hasta el año 1968, cuando se inicia un franco proceso de endurecimiento de la política social y cultural de la revolución cubana en el que se inscribe el *Caso Padilla* en el año de 1971, pero que rebasa este acontecimiento e inaugura lo que Ambrosio Fornet denominó “el quinquenio gris”; por otra parte, apunta la actuación de Cortázar y Vargas Llosa ante el camino que tomó la revolución cubana.

En 1961, Fidel Castro pronunció un discurso que, con el paso del tiempo, se conocería como *Palabras a los intelectuales*; en él se establecían las directrices de la política cultural de la revolución. El discurso exponía claramente elementos como la libertad de creación, la apertura, la necesidad de participación de todos los intelectuales,

⁹ Jean Franco, *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la guerra fría*, Barcelona, Editorial Debate, 2003, p.10.

revolucionarios o no, como parte activa en la construcción de una nueva sociedad. Pero en 1971, después del fracaso de la zafra de los diez millones, en medio de una crisis económica severa, se realiza el Primer Congreso de Educación y Cultura que estableció nuevos parámetros en torno al campo cultural. A partir de entonces, como resultado de una guerra por el poder de la cultura dentro del proceso revolucionario, la política cultural dejó de ser amplia y abierta para convertirse en dogmática y, ciertamente, más apegada a las concepciones soviéticas. El arte fue entonces decretado “arma de la revolución”, lo que en los hechos significó descalificar toda expresión artística que no estuviera “al servicio del pueblo”. Esta situación es una muestra concreta de que en el ámbito cultural, en el campo intelectual, se intentó una fiscalización que llevó a un empobrecimiento en la producción cultural de Cuba.

El *Caso Padilla*, como se conoce a la compleja lucha simbólica que culminó con el encarcelamiento del poeta Heberto Padilla, fue un parteaguas de ese cambio en la política cultural del proceso revolucionario frente al que intelectuales de Latinoamérica y el mundo optaron por uno de dos caminos: el de separarse de la revolución cubana o el de continuar apoyándola. El arresto de Padilla desató un aluvión de críticas por parte de un importante grupo de intelectuales, especialmente europeos y latinoamericanos residentes en el viejo continente, lo que propició un debate ríspido en el campo intelectual.

Los años del “quinquenio gris” siguen siendo, hasta el día de hoy, una herida que no desaparece. En una entrevista realizada por Néstor Kohan a Fernando Martínez Heredia, este último señala acerca del dogmatismo: “[...] era la atribución o corrección de maldad a todo pensamiento, previa a su ejercicio, que fijaba posiciones alrededor de lo que existe y

de lo que se debe estudiar y discutir, y ordenaba las opiniones generales que se debían sostener en la política, la economía, la educación, hasta en la apreciación de las artes”.¹⁰ Agrega también que en lo que respecta al campo del pensamiento social “Se produjo un quiebre, una fractura y después una decadencia de cuyos efectos no nos hemos recuperado todavía. Se impuso entre nosotros la ideología soviética que llamaban ‘marxismo-leninismo’ [...]. La necesidad nos llevó al CAME, pero en este terreno la necesidad fue convertida en virtud, se exaltó el dogmatismo y se condenó toda opinión diferente”.¹¹

El ensayista cubano Alberto Abreu Arcia anota que una buena cantidad de escritores de teatro dejaron de publicar durante el quinquenio gris. Nombres como los de Abelardo Estorino, Tomás González, David Camp, José Millán, Antón Arrufat y Eugenio Hernández encabezan la lista de los silenciados en ese periodo.¹² Otros escritores como Eduardo Heras León, Norberto Fuentes y Luis Rogelio Noguera, por citar algunos, fueron acusados de contrarrevolucionarios, censurados y enviados a realizar labores en el campo, la fábrica o alguna más que poco, o nada, tenía que ver con su profesión; las obras literarias, más que por su calidad, se midieron con el rasero de la ideología. Sería hasta 1975, con la llegada de Armando Hart Dávalos como Ministro de Cultura, que el ámbito cultural, poco a poco, recobraría su vitalidad.

De esa manera el primer capítulo invita a repensar el *Caso Padilla*, no como un hecho aislado o sólo como un episodio en el que los dirigentes de la revolución cubana endurecieron su postura ante los intelectuales “rebeldes”, sino como un todo mucho más

¹⁰ Fernando Martínez Heredia, “Cuba y el pensamiento crítico”, entrevista de Néstor Kohan, *A viva voz*, La Habana, Instituto Cubano del Libro/ Editorial de Ciencias Sociales, 2010, p.11

¹¹ *Ibidem*, p. 16.

¹² Alberto Abreu Arcia, *Los juegos de la Escritura o la (re)escritura de la Historia*, La Habana, Fondo editorial Casa de las Américas, 2007, Premio de Ensayo Casa de las Américas.

complejo en el que estaban en juego posiciones políticas e intelectuales disímiles en un contexto internacional adverso para el proceso revolucionario cubano.

El segundo capítulo toma en consideración los planteamientos hechos por Vargas Llosa y Cortázar con respecto a su quehacer literario, su visión de mundo antes del *Caso Padilla* y la evolución de sus ideas después de tan controvertido suceso. Quien esto escribe considera que las ideas de Cortázar y Vargas Llosa, así como su actuación en el *Caso Padilla*, forman un corpus que permite comprender, de mejor manera, las diferencias en el terreno intelectual y político. Sus respectivas concepciones surgen a partir de una lucha dentro del espacio intelectual, hecho que, como bien ha señalado Pierre Bourdieu al referirse al campo intelectual, marca a cada uno en su devenir intelectual y político.¹³ Además se apunta la polémica que, sin ser explícita, se desarrolló entre ambos escritores con respecto a la labor del escritor-intelectual en América Latina; de ésta se desprende uno de los principales ejes de la investigación: la diferencia política y literaria que significa la concepción del escritor como “el eterno rebelde” a la manera en que, hasta el día de hoy, lo estipula Vargas Llosa y la concepción del “escritor revolucionario” que defendió Cortázar. De ese modo se muestra la visión de uno y otro escritor con respecto al poder de la literatura en relación con el poder político.

No es de soslayar que fue Cuba, con todas sus contradicciones, el referente obligado para ambos. A partir del *Caso Padilla*, Vargas Llosa habría de romper relaciones con el gobierno revolucionario, se convertiría en uno de los más conspicuos detractores del

¹³ Pierre Bourdieu, “El campo literario. Requisitos críticos y principios de método”, en *Criterios*, n.25-28, diciembre de 1989-enero 1990, pp.20-42, traducción de Desiderio Navarro, disponible en <http://www.criterios.es/revista/25al28.htm>, consultado el 10 de diciembre de 2010.

régimen cubano y retornaría a la idea del intelectual como “conciencia crítica” de la sociedad. Cortázar, en cambio, habría de reforzar la idea del intelectual latinoamericano no sólo como espíritu crítico, sino como parte de los procesos de transformación de los países del continente, desde su labor creadora hasta su actuación política.

Surge entonces para los dos escritores una etapa en la que se encontraron en el ojo del huracán. Los debates que iniciaron a raíz del *Caso Padilla* son ejemplo de aquello que Edward Said ha distinguido como “afiliación”.¹⁴ Mientras que Cortázar optó, no sin dificultades, por continuar con su apoyo decidido a la revolución, Vargas Llosa cortó de tajo todo vínculo con el proceso cubano.

La polémica también puede situarse a la manera en que lo hizo Roberto Fernández Retamar, es decir, llevarla al terreno de contraponer a los “intelectuales colonizados” (caracterización en la que estaría Vargas Llosa) y los “intelectuales revolucionarios” (categoría en la que se incluye Cortázar). Sin embargo este enfoque limita el debate al situarlo en un terreno exclusivamente político. No obstante, es parte medular de ese contexto por el que atravesaba el campo intelectual latinoamericano.

¹⁴ Said establece una diferencia entre la “filiación” y la “afiliación”. El término filiación está ligado a la pertenencia del ser humano a lazos creados a través del vínculo familiar. Mientras tanto la afiliación obedece a la ruptura de este vínculo en el que el individuo se pone en interrelación, no ya con la familia, sino con la sociedad. La identidad se construye así a través de un colectivo, partido político, una institución, etc. Dice Said “Así, si una relación filial se mantenía firme anteriormente mediante lazos y formas de autoridad naturales – que incluían la obediencia, el temor, el amor, el respeto y el conflicto de instintos-, la nueva relación afiliativa transforma estos lazos en lo que parecen ser formas transpersonales – como la conciencia del gremio, el consenso, la colegialidad, el respeto profesional, la clase y la hegemonía de una cultura dominante.” En el caso del escritor estas relaciones de afiliación se ven reflejadas también en el texto, en el modo en que el escritor se sitúa a través de éste en el mundo. Citado por Laura Hernández, “Poética y Retórica del Discurso Marginal”, tomado de la revista electrónica *Razón y palabra*, disponible en <http://www.razonypalabra.org.mx>, consultado el 10 de abril del 2012.

En el tercer capítulo se desarrolla un breve análisis de tres novelas: *En mi jardín pastan los héroes* de Heberto Padilla, *Libro de Manuel* de Julio Cortázar y *La guerra del fin del mundo* de Mario Vargas Llosa. Las tres obras son una respuesta artística, no sólo a la situación originada con el *Caso Padilla*, sino a una polémica sobre la labor del escritor, el intelectual, en el mundo. Es particularmente interesante ver cómo en las tres novelas, aunque abordada de manera diferente, aparece la temática del “desencanto”. Julio Cortázar lo enmarca como una visión, y una discusión, desde el seno de las filas revolucionarias; Vargas Llosa muestra la fatalidad del desarrollo humano, lo inherente del hombre a la violencia, la traición y la mentira; Padilla lo trata como resultado de la imposibilidad de disidencia y pensamiento crítico dentro de la revolución cubana.

El cuarto y último capítulo parte de una premisa indispensable: el escritor, como ser humano e integrante de la sociedad en la que se desarrolla, carga siempre con una doble responsabilidad respecto a su espacio artístico así como la de su participación en un contexto social determinado. En general, desde la izquierda latinoamericana se ha criticado el “poco compromiso” de los intelectuales- escritores con la política, quizá sin entender que es desde su labor creadora como más aportan a la sociedad. La labor intelectual no es inocente: se trata de una toma de posición ante el poder político. El colombiano Germán Arciniegas va más allá en cuanto al valor que le confiere a la tarea intelectual al plantear que fue ésta la que originó la independencia de América y que las ideas elaboradas por los pensadores fueron retomadas por los líderes independentistas.¹⁵ El planteo, sin duda, abre la ventana para un debate de mayor alcance, pero lo que importa resaltar es la figura del intelectual en los procesos de liberación en el continente como personaje partícipe, de gran

¹⁵ Ver Germán Arciniegas, “Nuestra América es un ensayo”, *Cuadernos 73* (París), 1963, pp.9-16.

actividad, dentro de éstos. Ya Antonio Gramsci mostraba el valor de los intelectuales “orgánicos” en el desarrollo de la lucha de clases.¹⁶

Tanto Cortázar como Vargas Llosa defienden en sus planteamientos la autonomía del espacio creativo, la libertad artística, aunque con argumentos e ideas distintas. Sin embargo, esto no significa que no tomen una posición política sobre los acontecimientos sociales. Vargas Llosa, como se sabe, es hoy un ferviente defensor del neoliberalismo y ello no lo demerita como escritor. Cortázar fue también un hombre que en sus últimos años fundió su labor de escritor con su actividad política a favor de los movimientos de liberación nacional y otras causas, sin que ello le restara calidad y compromiso con la literatura.

Finalmente, el último apartado, concentra las ideas y planteos que pueden servir, más que como conclusiones, como puntos de partida hacia nuevos debates en torno a la figura del hoy premio Nobel, sin confundir la esfera del análisis literario con el análisis político, error en el que muy a menudo se incurre. Igualmente es una invitación a revalorar la figura de Cortázar como un escritor que, sin dejar de serlo jamás, supo vincularse a las causas que creyó más justas en su momento y valorar, por eso mismo, la dimensión de sus planteamientos en ambos terrenos. Visualizar la polémica sostenida entre ellos, permite comprender de mucho mejor manera sus ideas con respecto a la literatura y la sociedad latinoamericanas. No debe perderse de vista que mediante su literatura proponen un modelo del mundo, un modelo de creación, una forma más de acercarse a la realidad social, cultural y política de América Latina. Y es que a partir de sus respectivas posturas existe incluso una problematización sobre Latinoamérica. Con sus obras lograron conjuntar una estética y

¹⁶ Antonio Gramsci, *La formación de los intelectuales*, versión al español de Ángel González Vega, México, Grijalbo, (colección 70), 1967.

una política ante el mundo, es decir, sus ideas se hermanaron en los terrenos que siempre fueron preocupación de uno y otro, que en mayor o en menor medida influyen, hasta estos días que corren, en nuestras sociedades.

En Cortázar y Vargas Llosa se encuentra un compromiso político a la vez que estético. Lo que sucede es que el compromiso político del uno y del otro se desarrolló con una ideología distinta, encontrada, contrapuesta; se desplegó en una visión de mundo diferente, lo que derivó en un debate de gran alcance. En ambos escritores podrán analizarse muchos aspectos de su vida, de su literatura, pero lo que resulta inobjetable es su preocupación por la realidad social a través de la expresión artística, con la que lograron plantear con muchísima claridad su visión de la vida y, por tanto, su visión acerca de América Latina.

El lector hallará en el presente trabajo constantes alusiones al “compromiso”, a la “visión de mundo”, categorías tomadas de la sociología de la literatura y el marxismo, pero al mismo tiempo encontrará ideas y referencias hechas por Roland Barthes, Pierre Bourdieu, Ángel Rama y Antonio Cándido. El que esto escribe considera que esa diversidad de autores y sus planteos, antes que contradictorios, llegan a ser complementarios y permiten así un mayor sustento teórico de las hipótesis desarrolladas.

Como elemento importante, en la parte final del trabajo, se anexan las entrevistas que el autor de estas líneas realizó en mayo de 2011, en La Habana, a Luis Eduardo Heras León y a Julio César Guanche, así como un breve comentario de Ambrosio Fornet en respuesta a un cuestionario que amablemente, en medio de sus múltiples tareas y ocupaciones, contestó. Las entrevistas cobran una relevancia especial, puesto que reflejan la discusión

que, revisitando un tema tan áspero, tan complicado como el *Caso Padilla* y a la luz de los cambios políticos y sociales que se debaten en Cuba, existe hoy en el campo intelectual de la revolución. Agradezco el apoyo otorgado para la realización de la estancia de investigación al Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos, sin el que habría sido imposible la elaboración de este trabajo.

Sirvan pues las figuras gigantes del cronopio Julio Cortázar y el escritor Mario Vargas Llosa que, por su claridad, su brillantez y la incisiva forma de abordar el debate sobre su quehacer artístico, tendieron puentes entre su obra artística y la realidad social latinoamericana, para visitar la polémica del compromiso del escritor con y en su obra. Con ambos escritores -y en buena parte por ellos-, se puede plantear la alternativa que representa la literatura en un mundo donde todo se pretende convertir en mercancía, donde parecen extraviadas la ética y la honestidad. Y así, como Mario Benedetti sugería, “hacer de la Palabra una isla donde el escritor debe atrincherarse y meditar” como una propuesta social para Nuestra América.

*Capítulo I. El Caso Padilla y el quiebre de la familia intelectual
latinoamericana*

1.1 La familia intelectual latinoamericana y el Caso Padilla.

Tras el triunfo de la revolución cubana en 1959, la “familia intelectual” latinoamericana, como la ha definido Claudia Gilman,¹⁷ cerró filas en torno a ese proceso político, social y cultural que sacudía nuestra región. Sin embargo en poco más de una década esa unidad familiar habría de quebrantarse con el arresto de Heberto Padilla. La victoria de los “barbudos” de Sierra Maestra sobre el régimen de Fulgencio Batista significó un parte-aguas en la historia de nuestras tierras, no sólo por los cambios y las discusiones netamente políticas que suscitó, sino también por las discusiones y las definiciones político-intelectuales que arrojó.

Con la llegada de Fidel Castro al poder se abrió una nueva etapa en la historia latinoamericana. No pocos movimientos de liberación nacional que tuvieron su máxima expresión en la lucha armada encontraron en Cuba el ejemplo a seguir. Las décadas de 1960 y 1970 estuvieron caracterizadas por grandes convulsiones sociales a lo largo y ancho de América Latina, esa etapa estuvo marcada por la muerte de Ernesto Guevara en Bolivia, las rebeliones estudiantiles del 68, los golpes de Estado en Chile, Argentina, Uruguay y las dictaduras militares que fueron el modelo implementado por parte de las oligarquías

¹⁷ Ver Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003. La autora menciona que esa integración de una “familia” no se daba solamente en sentido figurado sino que fue real, dado que la amistad entre los escritores no se manifestaba sólo en el plano intelectual, sino de manera personal e íntima.

latinoamericanas para acallar todo brote de rebelión en su contra, apoyadas por Estados Unidos a través de la CIA.¹⁸

En el campo político la discusión sobre la inevitabilidad de la revolución latinoamericana y los cambios sociales impregnó el período. La revolución en Cuba se presentó como la muestra fidedigna de que el cambio era posible; de que algo nuevo estaba sucediendo en un continente subdesarrollado y tercermundista; de que la revolución había dejado de ser una abstracción teórica para convertirse en una realidad tangible.

Cuba despertó la simpatía de amplios sectores de la intelectualidad latinoamericana, debido, entre otros elementos, a que mantenía autonomía con respecto a las políticas de la Unión Soviética,¹⁹ criticada en más de un sentido en los países latinoamericanos. Debe recordarse, incluso, la afirmación de Fidel Castro con respecto a la revolución por él encabezada, “verde como las palmas”, que marcaba distancia de la URSS y abría, por eso mismo, la posibilidad de que la revolución cubana delineara un nuevo camino entre los intelectuales y el proceso revolucionario.

Palabras a los intelectuales, uno de los discursos emblemáticos del líder revolucionario pronunciado en el año de 1961, en el marco del Primer Congreso de Escritores y Artistas de Cuba, se hizo un referente para entender la política cultural que la revolución establecería como plataforma desde su triunfo y hasta 1968. En el discurso

¹⁸ Si bien los golpes militares, la represión política, la persecución representan la cara más visible de esa intervención estadounidense, en el campo cultural no fue menos importante. Una de las figuras emblemáticas al respecto es Nelson Rockefeller quien “fue uno de los primeros políticos en comprender el potencial de la cultura de masas norteamericana como sutil de persuasión, y en el Hollywood de tiempos de guerra encontró aliados dispuestos para su máquina de propaganda”, Jean Franco, *op.cit*, p.39.

¹⁹ Esto, cuando menos, hasta el año de 1968 en el que Fidel Castro respalda la invasión a Checoslovaquia. El hecho suscitó las primeras polémicas entre dicha familia intelectual latinoamericana sobre la política de la revolución cubana.

planteaba el derecho de supervivencia de la revolución cubana ante los ataques del imperialismo norteamericano en todos los terrenos:

[...] 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 existir, nadie [...]. ¿Cuáles son los derechos de los escritores y los artistas revolucionarios y de los artistas revolucionarios o no revolucionarios? Dentro de la revolución todo, contra la revolución ningún derecho.²⁰

La frase “dentro de la revolución, todo; contra la revolución, nada”, ha sido multicitada y utilizada, tanto por seguidores como por detractores, para sentar una postura con respecto a Cuba. Sin embargo, *Palabras a los intelectuales* fue mucho más que una frase. Es cierto que ésta resulta ambigua, pues el problema estaba en señalar quién decidía dónde o cómo se atentaba contra la revolución, pero más adelante Fidel apuntaba:

¿Quiere decir que vamos a decir aquí a la gente lo que tiene que escribir? No. *Que cada cual escriba lo que quiera* [...]. Nosotros no le prohibimos a nadie que escriba sobre el tema que prefiera. Al contrario. Y que cada cual se exprese en la forma que estime pertinente y que exprese libremente la idea que desea expresar [...]. Pedimos al artista que desarrolle hasta el máximo su esfuerzo creador; *queremos crearle al artista y al intelectual las condiciones ideales para su creación* [...].²¹

El discurso es un reflejo del contexto por el que atravesaba la isla en distintos planos, por eso es que atrajo rápidamente adeptos para sí, especialmente en el ámbito cultural.²² La

²⁰ Fidel Castro, “Palabras a los intelectuales”, en *Letras, arte y revolución*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1977, p. 363, cursivas mías.

²¹ *Ibidem* pp.370 - 377.

²² Como contraste a este punto de vista vale la pena la opinión de Armando Pereira que señala: “El problema comienza, sin embargo, cuando de lo que se trata es de la libertad de contenido. Y es que en los contenidos es donde puede aparecer una crítica más explícita al proceso revolucionario. Fidel no olvida que el arte y la literatura han constituido siempre vehículos importantes para la manifestación de ideas políticas y sociales,

campaña de alfabetización que en poco tiempo eliminó el analfabetismo fue una de las primeras obras revolucionarias de gran alcance. El impulso que recibieron expresiones artísticas como la pintura, la música, el cine, el teatro, la literatura, el ballet, fue visto positivamente por los artistas de éstas y otras latitudes en el mundo. La fundación de Casa de las Américas en 1959 y el surgimiento al año siguiente de la *Revista Casa de las Américas* a cargo de Haydée Santamaría, así como la creación del Instituto Cinematográfico del Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC) y la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), significó para los artistas cubanos y latinoamericanos un lugar de encuentro para sus obras en pleno proceso revolucionario. Publicaciones como *Lunes de Revolución*, *Nuestro Tiempo*, *El caimán barbudo*, *Hoy Domingo*, *Ciclón*, que debatían abiertamente sobre el cómo echar hacia adelante las diversas manifestaciones culturales, eran ejemplo de pluralidad y apertura en el seno del proceso, aunque eso no significaba que no hubiese diferencias de fondo que con el paso del tiempo quedarían mucho más claras. Las posiciones que descollaron fueron la de *Lunes de Revolución*, una publicación de amplio criterio, fuertemente iconoclasta y *Nuestro Tiempo*, de orientación marxista en la que predominaban los planteamientos sobre la cultura con más afinidad a la línea soviética.

Las polémicas, los debates sobre arte y estética eran, en ese momento, considerados imprescindibles y parte fundamental del cambio social y cultural. A decir de Alberto Garrandés, los años sesenta en Cuba fueron los de “*Lunes de Revolución*, los de las polémicas sobre la identidad de la literatura, los de la reconexión de la cultura nacional con

que en todas las épocas el arte y la literatura han representado instrumentos fundamentales en la lucha ideológica.”, en *Novela de la Revolución Cubana (1960-1990)*, México, UNAM, 1995, p.16.

los movimientos artísticos europeos de entonces [...]”.²³ Uno de los debates importantes desarrollado en 1961 fue el que surgió a raíz de la presentación de *PM*, un documental de la vida cotidiana de los cubanos realizado por Sabá Cabrera Infante, al que incluso Fidel Castro se refirió en *Palabras a los intelectuales*.

Otra polémica significativa fue la sostenida entre Blas Roca y Alfredo Guevara en 1963. El primero defendía con vehemencia las tesis del realismo socialista como la expresión más adecuada para Cuba, mientras que Alfredo Guevara señalaba que el realismo reducía las manifestaciones artísticas a las expresiones políticas. Además, entre 1966 y 1968, surgió el debate que se conocería como la “polémica de los manuales”, referente a la enseñanza del marxismo-leninismo a través de manuales a la usanza de la Unión Soviética o bien la búsqueda de un camino propio y heterodoxo en la construcción del socialismo, posición sostenida desde la revista *Pensamiento Crítico* y el director del Departamento de Filosofía de la Universidad de La Habana, Fernando Martínez Heredia.²⁴ Estas discusiones son ejemplos de polémicas consideradas “dentro” de la revolución.²⁵

Una de las expresiones artísticas que rápidamente se consolidó como una rama de gran calado fue la literatura. Hasta antes de 1959, la posibilidad de publicar en Cuba era bastante limitada, pues los autores lo hacían, casi siempre, con recursos propios y tirajes pequeños. La mayoría de los escritores buscaban la publicación de sus obras en el extranjero. Así que, también en ese sentido, la revolución influyó para que autores como el

²³ Alberto Garrandés, *Heresiarcas y pontífices. La narrativa cubana en los años 60*, La Habana, Editorial Cuba Literaria, 2004, p.9.

²⁴ Textos como los de Humberto Pérez aparecidos en la revista *Teoría y práctica* son un ejemplo claro de la discusión al respecto. Desde otro punto de vista está el artículo “El ejercicio de Pensar”, de Fernando Martínez Heredia, además contribuciones como las de Aurelio Alonso y Hugo Azcuy reflejan la difusión y la amplitud del debate. Ver nota 25.

²⁵ Para un análisis de mayor profundidad se hace necesaria la referencia a la antología de ensayos en el libro *Polémicas culturales de los 60* bajo la dirección de Graziella Pogolotti, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2006.

propio Alejo Carpentier lograran publicar en su país. Pero no sólo se trata de la posibilidad de publicación, sino, y quizá principalmente, de la amplitud de temas, de las nuevas preocupaciones. Armando Pereira anota:

Sólo en la década de los sesentas se publicaron en Cuba setenta novelas [...]. La revolución, desde sus inicios, abre una nueva gama de preocupaciones e intereses para ese intelectual que no sólo se había planteado antes, sino que, al hacerlo ahora en su propia obra de ficción, terminarían imprimiendo un viraje significativo en la cultura cubana hacia nuevos derroteros hasta entonces inexistentes.²⁶

En poco tiempo Casa de las Américas y los premios literarios otorgados por ésta y por la UNEAC, se hicieron un referente obligado para los escritores cubanos y los latinoamericanos en general. Así, el “viaje a Casa” fue casi necesario tanto para los escritores ya entonces consagrados como para los nuevos talentos. Al interior del país, según Julio César Guanche, se presentó la “apertura de la posibilidad, es decir, la posibilidad de la posibilidad, en términos de que todo lo que parecía antes cerrado, lo que parecía espacio político clausurado por el tema de la dictadura, pero también por el tema de la ausencia de posibilidades económicas, cambia radicalmente”.²⁷ Con la revolución cubana apareció una preocupación mucho más marcada por la obra de los escritores latinoamericanos: la del contexto social que atravesaba el continente, la de la valoración de su obra en relación con los acontecimientos políticos y sociales que ocurrían en América Latina.

A partir de entonces, existió una influencia del carácter político por el que fue marcada la literatura. Para decirlo con Claudia Gilman:

²⁶ Armando Pereira, *Novela de la revolución cubana*, *op.cit*, p.7.

²⁷ Entrevista realizada a Julio César Guanche, 18 de mayo 2011. Véanse anexos del presente trabajo.

A lo largo de los años sesenta y setenta la política constituyó el parámetro de la legitimidad de la producción textual y el espacio público fue el escenario privilegiado donde se autorizó la voz del escritor, convertido así en intelectual. Esta conversión de escritor en intelectual es el resultado de varios procesos: *la dominancia del progresismo político en el campo de las elites culturales; la hipótesis generalizada acerca de la inminencia de la revolución mundial; el debate sobre los “nuevos sujetos revolucionarios” que intentaba pensar que nuevos actores llevarían a cabo la transformación radical de la sociedad- como, por ejemplo, los intelectuales, los estudiantes, los jóvenes, los negros [...]. La importancia política concedida al intelectual y a sus producciones específicas (especialmente la literatura) estuvo acompañada de una interrogación permanente sobre su valor o disvalor social y por la intensa voluntad programática de crear un arte político y revolucionario.*²⁸

Alrededor de Cuba surgió un nuevo tipo de escritor, o para decirlo de mejor manera, el literato se convirtió en teórico de su práctica artística ante un proceso revolucionario. Existió, pues, un amplio consenso sobre la necesidad de pensar el quehacer artístico empatado con la “revolución”. El escritor, como “nuevo sujeto revolucionario”, debía ser no sólo una vanguardia artística, sino también política. A partir de entonces el escritor fue, al mismo tiempo, creador y crítico, lo que transformó su labor artística en quehacer intelectual.²⁹ Proliferaron los análisis sobre la función del escritor en el contexto latinoamericano, es decir en un contexto con una revolución triunfante, con distintos movimientos de liberación nacional y, a fin de cuentas, de una gran convulsión social. La discusión sobre la utilidad o la inutilidad de la literatura en pro de la liberación fue el sello característico de esos años. El escritor se transformó en un pensador para quien el propio quehacer artístico era inseparable de la sociedad, que debía teorizar sobre su práctica, sobre su hacer y sobre la influencia de la literatura en la sociedad y viceversa.

²⁸ Claudia Gilman, *Entre la pluma... op.cit.*, p.29, cursivas mías.

²⁹ Si bien ésta es una característica intelectual de larga data, lo novedoso y, por eso significativo, se encuentra en el hecho de que esta labor de los escritores estaba pensada “dentro” de la revolución, desde ella y para ella.

El escritor latinoamericano se vio imbuido en un debate sobre la relación del creador con su medio y con el poder político. A decir de Jean Franco:

El éxito de la Revolución cubana cambió drásticamente el escenario cultural porque, al menos por unos pocos años, consiguió lo que *Cuadernos* no había logrado hacer: movilizar a los escritores a través de las fronteras, publicar a escritores jóvenes, y ganarse el apoyo y la admiración de intelectuales como Sartre y Sontag. *La agenda la dictaba el antiimperialismo y no la cultura occidental.*³⁰

Fue, en definitiva, un proceso inédito, más aún si a ello se suma el fenómeno del “boom” que, indiscutiblemente, marcó a la literatura latinoamericana de la época.³¹ El debate, las discusiones y polémicas pueden seguirse en revistas literarias del momento, *Marcha* y *Mundo Nuevo*, por mencionar dos de las más importantes con puntos de vista políticos encontrados,³² y también en los congresos y encuentros de escritores que se realizaron. En estos eventos predominaron ciertas características: la militancia de izquierda, la adhesión a la revolución cubana, el intento por la integración continental. Algunos de los escritores y críticos literarios más representativos que se convirtieron en asiduos asistentes a tales encuentros fueron Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Roque Dalton, Ángel Rama, José Revueltas, Gabriel García Márquez, José Donoso, Roberto Fernández Retamar, Marta Traba, Mario Benedetti, Thiago de Melo, Ernesto Sábato y Gonzalo Rojas.³³

De tal suerte el escritor latinoamericano se encontró así en un nuevo contexto en el que escribir y actuar, políticamente hablando, pronto fueron verbos indisociables;

³⁰ Jean Franco, *op.cit.*, p.57.

³¹ Ver el análisis realizado por Ángel Rama, “El boom en perspectiva”, en *Más allá del boom: literatura y mercado*, Folios Ediciones, Buenos Aires, 1984, pp. 51-110.

³² Para un seguimiento a detalle ver *Entre la pluma y el fusil...*, valioso y esclarecedor al respecto, pp-97-142.

³³ Germán Alburquerque Fuschini, “El caso Padilla y las redes de escritores latinoamericanos”, *Revista Universum*, n. 16, 2001, Universidad de Talca, p. 308.

responsabilidad, lucha y literatura se concentraron en la figura de quien empuñaba una pluma; literatura y revolución parecían ser hermanas gemelas que debían atravesar la conciencia del escritor y de las sociedades latinoamericanas. Es decir, el escritor se consideró a sí mismo no sólo como espectador del cambio social, sino como agente revolucionario. Puede responderse, con razón, que no todos los escritores eran de izquierda o progresistas, que muchos de éstos ni siquiera tomaron partido por Cuba, pero no es menos verdadero el hecho de que el gran bloque de escritores-intelectuales del momento eran, en su mayoría, quienes veían con simpatía el proceso revolucionario o eran francamente militantes de la izquierda latinoamericana.

La identificación del escritor *per se* como revolucionario fue lo que, primero con poca claridad y después abiertamente, apareció como un debate teórico-político entre los hombres de letras que brindaron su apoyo a la Revolución cubana. Este debate, de matriz teórica-literaria, pronto se convirtió en un debate político-ideológico y no por casualidad alcanzó su máxima expresión entre los años de 1968 y 1971 en los que se suscitó el *Caso Padilla*.

Es importante recalcar que la revolución cubana, con poco más de 10 años de vida, constantemente asediada, con el bloqueo económico impuesto por Estados Unidos desde 1962, expulsada de la Organización de Estados Americanos (OEA), blanco de atentados terroristas, atravesaba entonces por un proceso complicado que acarrearía fuertes consecuencias en el ámbito cultural. No se trató solamente del debate tras el encarcelamiento del poeta Heberto Padilla, sino de un ambiente mucho más general que afectó también el espacio cultural.

A mediados de la década del 60 se desató, como en otros lugares del mundo, una fuerte campaña homofóbica. Se establecieron las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP), adonde fueron enviados los homosexuales para que realizaran su servicio militar en unidades de trabajo y no de combate, con una visión machista que pretendía “curarlos” mediante el trabajo. Desde luego, los resultados de tal política fueron funestos para la revolución, pues se pretendió justificar tal clima de persecución y aislamiento con lo planteado por el Che acerca del hombre nuevo, en una forzada y mala interpretación acerca de las ideas del revolucionario argentino. Sobre el tema, Enrique Camacho apunta:

Al enfrentarse a la inconformidad manifestada a través de la literatura, el régimen cubano, en contradicción con su propuesta de libertad, igualdad y justicia, intentó salir victorioso del combate mediante una marginación de quienes no estaban con la revolución. El ideal guevarista del Hombre Nuevo le permitió imponer como *necesaria una alienación de ellos*, o bien su aniquilación del proyecto social. Cuando una obra se creía fuera de los dictados gubernamentales su autor era llevado al área de la disidencia. Ser un escritor que cuestionaba al sistema era una situación en suma riesgosa. Pero además de ello su condición era mucho más grave cuando se le señalaba como homosexual. El mismo ideal del Hombre Nuevo le ubicaba en un estado de doble desgracia.³⁴

Entre 1968 a 1971 hay apenas tres años en los que la política inicial de la revolución tomaría un rumbo distinto. Son los años que transcurrieron entre la muerte del Che en Bolivia, de la matanza de Tlatelolco en México, de las barricadas del mayo francés, de la Primavera de Praga. En Cuba se desató lo que se ha dado en llamar “la ofensiva revolucionaria” que derivó en una polarización de posiciones políticas debido a que el

³⁴ Enrique Camacho Navarro, “Hombre nuevo y viejos hombres en la Revolución cubana”, en *La experiencia literaria*, n.4-5, México, UNAM/Facultad de Filosofía y Letras/ Colegio de Letras, marzo de 1996, p. 82, subrayados míos.

gobierno decidió la nacionalización absoluta de todas las propiedades y empresas; fracasa la zafra de los diez millones y la crisis económica por la que la isla atravesaba obligó su ingreso formal al CAME en 1972 que arrojó como resultado concesiones políticas a la Unión Soviética. Si además se considera que la estrategia de la revolución continental, defendida por la revolución cubana, estaba sufriendo fuertes reveses hasta llegar a su fracaso, puede entenderse también la ofensiva política y cultural que a nivel mediático se desatara por la prensa internacional contra el proceso cubano intento debilitar al máximo la influencia del mismo en el resto del mundo.

A partir de entonces la posición pro-soviética fue la dominante tanto en lo político como en lo cultural. El *Caso Padilla*, como señala Luis Eduardo Heras, fue la expresión de “una lucha por el poder de la cultura”³⁵ en un ambiente general en el que los defensores del realismo socialista habían avanzado. Libros como *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat, *Condenados del Condado* de Norberto Fuentes, *Lenguaje de mudos* de Delfin Prats, *Los pasos en la hierba* de Eduardo Heras León, fueron tachados de “contrarrevolucionarios” y censurados. El departamento de Filosofía de la Universidad de La Habana fue disuelto y la revista más importante de filosofía, *Pensamiento Crítico*, desapareció. Con ello se estaba marcando el fin de una etapa y el inicio de otra, una etapa gris en lo que a la cultura se refiere pero que se extiende a la vida social en general. Si durante los años de 1959 a 1968 la política cultural de la revolución fue de apertura, de impulso, de novedad, de polémica “dentro de la revolución”, a partir del año 1968 esa apertura, ese impulso, decayó. A decir de Julio César Guanche:

³⁵ Entrevista realizada a Luis Eduardo Heras León, 13 de mayo 2011. Véanse anexos de este trabajo.

El caso Padilla y el Congreso de Educación y Cultura definieron el rumbo de la política cultural cubana [...] *redefinieron el modelo del socialismo cubano*. Con esto ganó la revolución su sobrevivencia, puesta en crisis por diversos factores, pero ganó también la vieja tradición del socialismo prosoviético, sólo que ahora, a diferencia de 1961, pasó a dominar el campo cultural en toda la línea [...]. Este nuevo *todo* revolucionario canceló la diversidad oficial, pública, de la revolución, con lo que recortó el espacio de situarse *dentro* de ella y las posibilidades de definirla y de juzgarla.³⁶

En 1968 la UNEAC convocó al concurso de poesía “Julián del Casal” en el que resultó ganador Heberto Padilla, que descollaba ya como poeta importante, con el libro *Fuera de juego*. El concurso, sin embargo, se desarrolló en medio de una polémica sostenida entre Padilla y Lisandro Otero, a través de una reseña en *El caimán barbudo*, sobre una novela de este último. En su reseña, Padilla comparó *Pasión de Urbino* de Otero con *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante (quien había roto ya con la revolución y se encontraba en Inglaterra), situando a ésta por encima de la otra, lo que derivó en un gresca al respecto. En medio de un clima ríspido, y cada vez más dogmático, la sola mención de Cabrera Infante hizo que Padilla apareciera, para los funcionarios cubanos, como partidario de sus ideas.³⁷

La resolución del jurado de la UNEAC, por unanimidad, fue firmada por J. M. Cohen, César Calvo, José Lezama Lima, José Tallet y Manuel Díaz Martínez. Parte de la resolución afirmaba que “[...] en lo que respecta al contenido, hallamos en este libro una intensa mirada sobre problemas fundamentales de nuestra época y una actitud crítica ante la historia. Heberto Padilla se enfrenta con vehemencia a los mecanismos que mueven la

³⁶ Julio César Guanache, *El continente de lo posible. Un examen sobre la condición revolucionaria*, La Habana, Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello/ Casa Editorial Ruth, 2008, p. 72, cursivas mías.

³⁷ Ver Alberto Abreu Arcia, *op.cit.*, que ofrece una sucinta descripción de la polémica que se desarrolla entre Lisandro Otero y Heberto Padilla, pp-118-124.

sociedad contemporánea [...]”.³⁸ Pero poco después, la UNEAC hizo pública una declaración sobre el premio otorgado a *Fuera de juego* y su autor:

También entendemos como una adhesión al enemigo, la defensa pública que el autor hizo del tráfuga Guillermo Cabrera Infante, quien se declaró públicamente traidor a la Revolución. En última instancia concurren en el autor de este libro todo un conjunto de actitudes, opiniones, comentarios y provocaciones que lo caracterizan y sitúan políticamente en términos acordes a los criterios aquí expresados por la UNEAC, hechos que no eran del conocimiento de todos los jurados y que alargarían innecesariamente este prólogo de ser expuestos aquí.³⁹

Debe notarse el tono de la resolución. Se hace explícito un lenguaje beligerante, casi bélico. “Enemigo”, “traidor”, “tráfuga”, son adjetivos que buscan justificar políticamente una resolución que, en teoría, calificaba cuestiones artísticas. Además, el hecho de señalar como “provocaciones” las opiniones de Padilla da pie a interpretar que son “provocaciones” hacia la revolución cubana. Desde *Verde Olivo*, la revista literaria de las fuerzas armadas cubanas, se desarrolló la crítica contra varias obras, acusándolas sobre todo de contrarrevolucionarias. El agrio debate corrió a cargo de Leopoldo Ávila, seudónimo utilizado por el autor de esos textos. Según Heberto Padilla, el funcionario a cargo era Antonio Pérez Herrero, por ese entonces miembro del Partido Comunista⁴⁰, otros en cambio señalan a Luis Pavón como el responsable de las críticas. En el fondo de la cuestión está, sin duda, el parámetro con el que se medía lo revolucionario o lo contrarrevolucionario. Y ese parámetro lo decidían, desde luego, los mismos funcionarios de la cultura cubana.

³⁸ Dictamen del Concurso de la UNEAC, 22 de octubre 1968, en <http://circulodepoesia.com>., consultado el 12 de enero 2011, cursivas mías.

³⁹ Declaración de la UNEAC, 15 de noviembre, 1968, en <http://circulodepoesia.com>, consultado el 14 de enero de 2011, cursivas mías.

⁴⁰ Ver Heberto Padilla, “Imagen de Julio Cortázar” en *La Nación*, 28 de abril 1985, en www.literatura.com, consultada el 15 de enero 2011.

En marzo de 1971 Heberto Padilla es encarcelado tras ser acusado de brindar información a agentes de la CIA y a “enemigos” de la revolución. Uno de esos casos fue el de Jorge Edwards⁴¹, escritor y diplomático chileno, al que, según Manuel Díaz Martínez, se acusó de conspirar junto a Padilla contra la revolución cubana. Edwards fue declarado persona non grata por el gobierno cubano y expulsado del país. Díaz Martínez señala:

La tensa calma que siguió al zipizape del premio, caldeada semanalmente por el fogonero de *Verde Olivo* [...] estalló en 1971 con dos incidentes que tuvieron lugar a comienzos de ese año y en los cuales se vio involucrado Heberto Padilla por su estrecha relación con los protagonistas. Uno fue el conflicto -odio a primera vista- entre las autoridades cubanas y el representante diplomático en Cuba del gobierno de Salvador Allende, el novelista Jorge Edwards, a quien esas autoridades acusaron de conspirar con Padilla contra la revolución. En marzo de aquel año, Edwards se marchó de Cuba prácticamente expulsado: fue un ido de marzo. El otro incidente fue el arresto en La Habana, bajo la imputación de trabajar para la CIA, del periodista y fotógrafo francés Pierre Golderof, quien pasaría algunos años a la sombra de los carceleros en flor antes de que lo devolvieran a las Galias.⁴²

En breve tiempo, las noticias sobre el encarcelamiento empezaron a circular, primero como rumor, después como verdad inocultable. El hecho, finalmente, es que el poeta permaneció preso por un lapso de treinta y seis días, del 20 de marzo al 26 de abril. En ese ínterin, se había suscitado ya una campaña a nivel internacional contra el gobierno cubano y, sobre todo, el descontento de buena parte de los intelectuales que hasta entonces habían brindado su apoyo a la revolución. El primer episodio de la polémica se debió a una serie de cartas, una del PEN Club mexicano que desaprobaba la aprehensión de Padilla, hecha

⁴¹ Jorge Edwards cuenta su versión sobre los hechos en *Persona non grata*, Barcelona, Seix Barral, 1982.

⁴² Manuel Díaz Martínez, *Por aquellos días*, 17 de octubre de 2007, en www.diazmartinez.wordpress.com, consultado el 9 de marzo del 2010.

publica el 2 de abril⁴³ y otra fechada el 9 de abril de 1971, aparecida en *Le Monde*, dirigida a Fidel Castro en los siguientes términos:

Los abajo firmantes, solidarios con los principios y objetivos de la Revolución Cubana, le dirigimos la presente para expresar nuestra inquietud debido al encarcelamiento del poeta y escritor Heberto Padilla y pedirle reexamine la situación que este arresto ha creado. Como el gobierno cubano no ha proporcionado información alguna relacionada con este arresto, tememos la reaparición de una tendencia sectaria mucho más violenta y peligrosa que la denunciada por usted en marzo de 1962, y a la cual el Comandante Che Guevara aludió en distintas ocasiones al denunciar la supresión del derecho a la crítica dentro del seno de la Revolución.⁴⁴

Posteriormente hubo algunos intelectuales más que sumaron su firma al pronunciamiento y otros de los que inicialmente firmaron se retractaron. La polémica entre Fidel Castro y los intelectuales, entre los dirigentes de la revolución cubana y la intelectualidad, se leyó, no sin razón, como el principio del fin de la “luna de miel”. El 27 de abril de 1971 tuvo lugar la autoconfesión de Heberto Padilla, en la que señala las faltas cometidas de su parte hacia la revolución cubana. El poeta aseguraba haber pedido personalmente esa oportunidad de confesarse: “Estaba detenido por contrarrevolucionario. Por muy grave y muy impresionante que pueda resultar esta acusación, esa acusación estaba fundada en una serie de actividades, de críticas [...] por una serie de injurias y

⁴³ Carta del PEN Club mexicano a Fidel Castro, 2 de abril 1971. Destacan las firmas de Octavio Paz, José Emilio Pacheco, José Revueltas, Salvador Elizondo, entre otros, disponible en www.archivodeconnie.annalustration.com, consultado el 9 de febrero de 2011.

⁴⁴ Primera carta de los intelectuales latinoamericanos y europeos a Fidel Castro. El texto apareció originalmente en *Le monde*, el 9 de abril de 1971 y fue firmado por: Carlos Barral, Simone de Beauvoir, Italo Calvino, José María Castellet, Fernando Claudín, Julio Cortázar, Jean Daniel, Marguerite Duras, Hans Magnus Enzensbeger, Jean-Pierre Faye, Carlos Franqui, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Juan Goytisolo, Luis Goytisolo, Alain Jouffroy, André Pieyre de Mandiargues, Joyce Mansour, Dionys Mascolo, Alberto Moravia, Maurice Nadezu, Hélène Parmelin, Octavio Paz, Anne Philipe, Jean Pronteau, Paul Rebeyrolles, Rossana Rossanda, Francisco Rossi, Claude Roy, Jean Paul Sartre, Jorge Semprún y Mario Vargas Llosa, disponible en www.archivodeconnie.annalustration.com, consultado el 9 de febrero de 2011.

difamaciones a la Revolución [...]”.⁴⁵ Sin embargo, el autoinculpamiento del poeta no sólo no frenó las peticiones -exigencias en algunos casos- de aclaraciones sobre lo vivido por Padilla, sino que desató un alud mayor de críticas.

La comparecencia de Padilla ante la UNEAC marcó el distanciamiento de una parte importante de la, hasta ese momento, uniforme familia intelectual. Además, de manera directa, Fidel Castro habría de polemizar con los firmantes de la primera carta en el marco de el primer Congreso de Cultura y Educación en Cuba. Los siguientes son fragmentos relevantes para entender la discusión ulterior desarrollada al respecto:

Hemos descubierto esa otra forma sutil de colonización que muchas veces subsiste y pretende subsistir al imperialismo económico, al colonialismo, y es el imperialismo cultural, el colonialismo político, mal que hemos descubierto ampliamente [...]. Algunas cuestiones relacionadas con chismografía intelectual no han aparecido en nuestros periódicos. [...]. Están en guerra contra nosotros. ¡Qué bueno! ¡Qué magnífico! Se van a desenmascarar y se van a quedar desnudos hasta los tobillos. Están en guerra, sí, contra el país que mantiene una posición como la de Cuba, a 90 millas de Estados Unidos, sin una sola concesión, sin el menor asomo de claudicación, y que forma parte de todo un mundo integrado por cientos de millones que no podrán servir de pretexto a los pseudoizquierdistas descarados que quieren ganar laureles viviendo en París, en Londres, en Roma.

Algunos de ellos son latinoamericanos descarados, que en vez de estar allí en la trinchera de combate, viven en los salones burgueses, a 10 000 millas de los problemas, usufructuando un poquito de la fama que ganaron cuando en una primera fase fueron capaces de expresar algo de los problemas latinoamericanos.

Pero lo que es con Cuba, a Cuba no la podrán volver a utilizar jamás, ¡jamás!, ni defendiéndola. Cuando nos vayan a defender les vamos a decir: “¡No nos defiendan, compadres, por favor, no nos defiendan!” “¡No nos conviene que nos defiendan!”, les diremos.

[...]. Para nosotros, un pueblo revolucionario en un proceso revolucionario, valoramos las creaciones culturales y artísticas en función de la utilidad para el pueblo, en función de lo que aporten al hombre, en función de lo que aporten a

⁴⁵ Ver *Casa de las Américas* n.65-66, marzo-junio de 1971, que contiene un suplemento especial con la confesión íntegra de Padilla, en la que señala que sus críticas eran utilizadas en el extranjero contra la revolución cubana, pp-191-203.

la reivindicación del hombre, a la liberación del hombre, a la felicidad del hombre.

*Nuestra valoración es política. No puede haber valor estético sin contenido humano. No puede haber valor estético contra el hombre. No puede haber valor estético contra la justicia, contra el bienestar, contra la liberación, contra la felicidad del hombre. ¡No puede haberlo!*⁴⁶

La respuesta de Fidel contiene elementos que deben destacarse: a) la reacción ante la carta de un modo tan violento no contemplaba que entre los firmantes había quienes no entraban en su caracterización de “latinoamericanos descarados” o “pseudoizquierdistas”. Incluso, como “compañeros de ruta”, sólo se solicitaba información acerca del proceso contra Padilla, pero no había en ella una condena, un reclamo; b) el hecho de situar el valor una obra de arte sólo si ésta es “socialmente útil”, significaba, por una parte, despojar de la obra artística de todo valor creativo y llevarla al terreno de la difusión o educativo, es decir de considerar su “valor” como medio de transmisión del mensaje revolucionario. Esto lleva a señalar que la valoración de la obra se realiza sobre términos políticos e ideológicos, pero no en términos artísticos; c) tampoco se mencionó cuál era el rasero para considerar a unos o a otros escritores como revolucionarios, pues si bien no todos eran militantes de izquierda, o estaban en la trinchera de combate, varios cumplían la función de contrarrestar las mentiras contra la revolución cubana. Exigir a los escritores estar en “la trinchera de combate” sólo demostraba hasta qué punto el hecho de la militancia revolucionaria era puesta por encima de la labor artística y d) señalar que a Cuba la “usaban” sugería que los intelectuales sólo la apoyaban por dotarse de legitimidad política y proyección artística a nivel internacional, por lo menos en los casos de Cortázar y Vargas Llosa esto, desde luego, no ocurría así.

⁴⁶ Discurso de Fidel Castro en la clausura del primer Congreso de Cultura y Educación en Cuba, 30 de abril 1971, tomado de www.cuba.cu/gobierno/discursos, consultado el 13 de enero de 2011, cursivas mías.

Julio César Guanche describe bien el momento: “Había un cambio global en la estructura del capitalismo y una contrarreforma ideológica del capitalismo [...]. El gobierno cubano trata de responder con un mecanismo de homogeneización ideológica para mostrarse como un cuerpo político sin fisuras.”⁴⁷ La respuesta de Fidel, a la distancia, parece desmesurada, pero en el momento fue una reacción al asedio constante de la prensa internacional, consecuente con una política de afirmación nacional y con la defensa ante la “plaza sitiada” que representa, hasta nuestros días, aquella isla del Caribe.

El *Caso Padilla*, Fidel y la revolución cubana, exigieron definiciones políticas que no tardaron en ocurrir. El 21 de mayo de 1971 apareció una segunda carta de intelectuales dirigida a Fidel Castro, en la que se formalizó la ruptura con el proceso cubano:

Creemos un deber comunicarle nuestra vergüenza y nuestra cólera. El lastimoso texto de la confesión que ha firmado Heberto Padilla *sólo puede haberse obtenido por medio de métodos que son la negación de la legalidad y la justicia revolucionarias*. El contenido y la forma de dicha confesión, con sus acusaciones absurdas y delirantes, así como el acto celebrado en la UNEAC, en el cual el propio Padilla y los compañeros Belkis Cuza, Díaz Martínez, César López y Pablo Armando Fernández se sometieron a una penosa mascarada de autocrítica, recuerda los momentos más sórdidos de la época stalinista, sus juicios prefabricados y sus cacerías de brujas [...]. Quisiéramos que la Revolución Cubana volviera a ser lo que en algún momento nos hizo considerarla un modelo dentro del socialismo.⁴⁸

⁴⁷ Entrevista a Julio César Guanche, *op.cit.*

⁴⁸ Segunda carta de intelectuales a Fidel Castro aparecida el 21 de mayo de 1971 en el diario *Madrid*. Los firmantes son: Claribel Alegría, Simone de Beauvoir, Fernando Benítez, Jacques Laurent Bost, Italo Calvino, José María Castellet, Fernando Claudín, Tamara Deutscher, Roger Dosse, Marguerite Duras, Giulio Einaudi, Hans Magnus Enzensberger, Francisco Fernández Santos, Darwin Flakoll, Jean Michel Fossey, Carlos Franqui, Carlos Fuentes, Ángel González, Adriano González León, André Gortz, José Agustín Goytisolo, Juan Goytisolo, Luis Goytisolo, Rodolfo Hinozrosa, Mervin Jones, Monti Johnstone, Monique Lange, Michel Leiris, Mario Vargas Llosa, Lucio Magry, Joyce Mansour, Daci Maraini, Juan Marse, Dionys Mascolo, Plinio Mendoza, Istvan Meszaros, Ray Miliban, Carlos Monsiváis, Marco Antonio Montes de Oca, Alberto Moravia, Maurice Nadeau, José Emilio Pacheco, Pier Paolo Pasolini, Ricardo Porro, Jean Pronteau, Paul Rebeyrolles, Alain Resnais, José Revueltas, Rossana Rossanda, Vicente Rojo, Claude Roy, Juan Rulfo, Nathalie Sarraute, Jean Paul Sartre, Jorge Semprún, Jean Shuster, Susan Sontag, Lorenzo Tornabouni, José Miguel Ullan, José Ángel Valente, disponible en www.archivodeconnie.annillustration.com, consultado el 23 de febrero de 2011.

La carta fue una respuesta no sólo al *Caso Padilla* en general, sino al proceso revolucionario en Cuba en particular y una toma de posición respecto a Fidel Castro. A partir del *Caso Padilla*, la familia intelectual latinoamericana tomó caminos enfrentados.

Como bien apunta Claudia Gilman:

Lo cierto es que con el caso Padilla la luna de miel entre la mayoría de los escritores-intelectuales y la Revolución Cubana entró en un punto crítico. *De allí en más, la familia intelectual latinoamericana entre quienes apoyaban a la revolución (y admitían como definición de intelectual revolucionario a quien tomaba partido por la clase obrera, militaba en la lucha revolucionario o admitía las directivas de los líderes políticos revolucionarios) y quienes retomaban, con ahínco y deliberación, la tradición intelectual sustentada por el ideal crítico [...] la división del campo intelectual fue considerada, según las posiciones de los grupos en su interior, como un antagonismo entre “intelectuales revolucionarios” e “intelectuales burgueses” para el grupo identificado con Cuba o entre “intelectuales sojuzgados por el Estado” e “intelectuales críticos” para el grupo que intentó reflotar la herida identidad del intelectual como conciencia crítica de la sociedad.*⁴⁹

No resulta sencilla la polémica desatada en esos momentos por un acontecimiento que trascendería con el paso del tiempo. Además de las consecuencias sociales que hubo en Cuba, la política cultural de 1971 a 1975 se vería marcada por cuestiones ideológicas más que por conceptos estéticos. Así, en ese contexto, la postura dogmática que prevaleció y fue fortalecida luego de las resoluciones del Congreso de Educación y Cultura, que “definió no sólo los usos y normas escriturales, sino también sus modelos de recepción. El canon literario entra en un proceso de estatismo [...]”.⁵⁰ Fernando Martínez Heredia anota:

[...] se hicieron fuertes en esa etapa la burocratización generalizada, la formalización y ritualización, el autoritarismo, el seguidismo, la formación de

⁴⁹ Claudia Gilman, *Entre la pluma...*, *op.cit.*, p.251, cursivas mías.

⁵⁰ Alberto Abreu Arcia, *op.cit.*, p.124.

grupos privilegiados, la supresión de todo criterio diferente al considerado oficial, el reino de la autocensura, la simulación y otros males. Un ‘marxismo-leninismo’ – trágico uso del nombre de uno de los más grandes luchadores por la libertad del siglo XX– dogmático, empobrecedor, dominante, autoritario, exclusivista, fue impuesto y difundido sistemáticamente, en el preciso momento en que crecía tan bruscamente el nivel de preparación de los niños y jóvenes cubanos, que es difícil encontrar en el mundo un ejemplo igual obtenido en el plazo de una generación. Las maneras soberbias y la aparente ocupación absoluta del lugar de la ideología por aquel tipo de marxismo fueron engañosas; en esos años se echaron las bases de la futura indiferencia o aversión que tenía que provocar esta situación.⁵¹

Al interior de la isla los resultados de esa política endurecida y dogmática no fueron nada halagadores, según Luis Eduardo Heras León, en ese entonces censurado y condenado al ostracismo intelectual:

La cultura se convirtió, como decían, en un "arma" de la revolución, no tenía vida independiente, no tenía la debida autonomía que tiene que tener la obra de arte, no fue así. Todo se medía con el rasero de la ideología, que eran apreciaciones sociológicas vulgares; todo pasaba por "la defensa de la revolución". Si ibas a hacer un texto que hablara de la situación del campo después de la revolución entonces siempre se establecía un punto de comparación con el pasado tenebroso y el presente luminoso. Todo el pasado era siempre tenebroso y el presente tendría que tener esperanza, tenía que ser un presente radiante. Si hacías lo contrario te acusaban de “desviado”, si tratabas de experimentar en cuanto a las formas te decían que estabas influido por la decadencia burguesa de la literatura occidental, etc. Era una situación de cerrazón tremenda, por supuesto muchos escritores dejaron de escribir [...]. Fue un proceso agónico, de puro dogma y los jóvenes que surgieron en ese periodo estaban muy influidos por esta posición y se medían por eso. Yo era un apestado, alejado en la fábrica. Repito: todo se media por el rasero ideológico. La ideología era lo fundamental, si te salías de la norma ideológica eras un "desviado ideológico", esa caracterización se usó mucho en ese entonces.⁵²

⁵¹ Citado en Francisco T. Sobrino, *Ensayos de Interpretación de la Revolución Cubana*, disponible en www.herramienta.com.ar, consultado el 22 de julio 2011.

⁵² Entrevista a Luis Eduardo Heras León, *op.cit.*

Las palabras de Heras León son realmente significativas. Describe lo que desde el discurso de la dirigencia revolucionaria era válido, es decir, la única producción artística revolucionaria, digna de considerarse como tal, era la que ponía, en primer plano, la responsabilidad del artista con la revolución y la defensa de ésta. Es conveniente resaltar la utilización de la palabra “desviado” pues conduce a un doble sentido. Desviado era, al mismo tiempo, el que se salía del carril ideológico, el del “diversionismo”, el ecléctico, pero también el homosexual.

Al exterior, no sólo se rompió la unidad intelectual en torno a Cuba, sino que también se desató un debate sobre el intelectual como “colonizado” o como “revolucionario”⁵³. Quizá *Caliban*,⁵⁴ de Roberto Fernández Retamar, es el texto que mejor refleja la toma de posición de los intelectuales considerados revolucionarios y la idea de desafío ante el pensamiento colonial en el ámbito de la cultura. Fernández Retamar construye ese texto, como señalaría al paso del tiempo, dentro de “[...] una coyuntura concreta, llena de pasión y, por nuestra parte, de indignación ante el paternalismo, la acusación a la ligera contra Cuba”.⁵⁵ *Caliban* fue no sólo una respuesta a los intelectuales que rompieron con Cuba, sino que fue también un valioso intento de edificar un discurso descolonizador desde Nuestra América. En el ya citado trabajo del cubano Abreu Arcia,

⁵³ En el número 19 de *Verde Olivo*, 1971, se incluye la declaración final del Congreso de Educación y Cultura que, entre otras cosas, señala “Condenamos a los falsos escritores latinoamericanos que después de los primeros éxitos logrados con obras que todavía expresaban el sentir de sus pueblos, rompieron sus vínculos con los países de origen y se refugiaron en las capitales de las podridas y decadentes sociedades de Europa Occidental y los Estados Unidos [...] estos fariseos encuentran el mejor campo para sus ambigüedades, vacilaciones y miserias generadas por el colonialismo cultural que han aceptado y profesan. Sólo encontrarán en los pueblos revolucionarios el desprecio que merecen los traidores y los tráfugas [...] Rechazamos las pretensiones de la mafia de intelectuales burgueses pseudoizquierdistas de convertirse en la conciencia crítica de la sociedad”, p.54.

⁵⁴ El texto apareció originalmente en *Casa de las Américas*, n.68, septiembre-octubre de 1971.

⁵⁵ Roberto Fernández Retamar, “Caliban revisitado”, en *Todo Caliban*, La Habana, Fondo Cultural del Alba, 2006, p.111.

existe una parte dedicada al texto de Fernández Retamar, en el que de manera certera dice que el ensayo buscó modificar la escena intelectual del momento, es decir, “liberarla”, “descolonizarla” proponiendo una “revisitación y relectura de todo el legado del pensamiento latinoamericanista” añadiendo también que Retamar va “delineando los perfiles de un sujeto imaginado, un arquetipo de intelectual.”⁵⁶ *Caliban* aparece así como manifiesto de los intelectuales revolucionarios que buscan la descolonización política, económica y cultural de Latinoamérica. Sin embargo, el texto de Fernández Retamar no puede comprenderse a plenitud si no se toma en cuenta el contexto político y social en el que surge, vale la pena, por eso mismo, citar la opinión de Jean Franco:

El ensayo es también un documento de la guerra fría en la cual las posiciones políticas se codificaban como valores culturales. Esto explica los prolongados y por otra parte desconcertantes ataques a Carlos Fuentes y a Borges, cuya obra es tildada de penoso testimonio de una clase en ‘vías de extinción’. Estos ataques sólo tienen algún sentido si los literatos son considerados como mediadores decisivos a quienes hay que volver al redil [...]. Después de todo, *Calibán* no fue escrito en 1961, cuando la vanguardia cultural y la vanguardia política estuvieron momentáneamente reconciliadas, sino en 1971, en circunstancias del todo diferentes. Hacia finales de los años sesenta, lo que en un principio pareció un generoso eclecticismo, se había reducido a una conveniencia política.⁵⁷

La opinión de Jean Franco es verdaderamente relevante. El *Caso Padilla*, además de significar esa lucha por el poder de la cultura, es también reflejo de un rompimiento entre la vanguardia política y la vanguardia artística. En los primeros años de la revolución cubana avanzaron en el mismo plano y al mismo ritmo. Sin embargo, el año de 1971 es la muestra de un desfase o, más profundamente, de un enfrentamiento entre las dos vanguardias. El encarcelamiento de Heberto Padilla no fue simplemente una cuestión de censura contra un

⁵⁶ Alberto Abreu Arcia, *op.cit.*, pp-146-149.

⁵⁷ Jean Franco, *op.cit.*, pp.142-143.

intelectual rebelde sino la traducción de la compleja lucha simbólica por el control de la cultura, en la que se mezclaron cuestiones políticas y artísticas.⁵⁸ Es inobjetable que Padilla fue encarcelado por sus opiniones literarias que inevitablemente se leyeron como políticas, pero éstas no reflejaba una rebeldía contra la revolución cubana, contra Fidel, contra Cuba, sino contra una posición concreta: la que estipulaba que el arte se definía en función de “educar” a la población. En realidad ninguno de los intelectuales que fueron condenados a la marginación cultural se estaba “rebelando” contra la revolución; en cambio en sus obras sí existió una crítica al estalinismo, al realismo socialista, al dogmatismo soviético. De eso se trataba: de una guerra política por controlar las formas de producción artística en la que los más perjudicados fueron los artistas, pero también la propia revolución. Sobre este tema es significativa la opinión de Julio César Guanche:

Esta oficialización del discurso, esta homogeneización del comportamiento político, que va en la línea de un Estado que tenía que ser más fuerte, que entiende la fuerza como centralización y concentración de poder. Me parece que también es clave ahí eso de no permitir ninguna fisura, ninguna fisura política, intelectual, y Padilla, sin duda, expresaba esa fisura. Padilla estaba expresando un discurso muy antiestalinista, no un discurso antisocialista. Leyendo su poemario hoy, tú lo lees y es un poemario *light*, fue un libro que apareció en el momento equivocado; si aparece antes quizá no hubiera tenido esos problemas, pero apareció en ese contexto, con un contenido antisoviético, antiestalinista. Yo creo que lo que estuvo en discusión fue todo eso en conjunto, es decir, cómo están los frentes, las fuerzas, en el mundo; cómo la intelectualidad de izquierda tiene un desplazamiento, una fisura en su interior que no había sido visible hasta el arresto de Padilla, que sirve para dirimir una discusión y una lucha interna en ese campo.⁵⁹

⁵⁸ Ver el trabajo de Liliana Pérez Martínez, *Los hijos de Saturno: intelectuales y revolución en Cuba*, FLACSO, 2006.

⁵⁹ Entrevista a Julio César Guanche, *op.cit.*

La política sostenida por el gobierno cubano desde 1968 y hasta 1975 fue el resultado de la victoria de una posición política concreta en el seno del proceso.⁶⁰ Posición política que provenía del viejo partido comunista con una línea afín a la Unión Soviética y con ella, como señala Ambrosio Fonet, “venía cobrando fuerza la idea de que las discrepancias *estéticas* ocultaban discrepancias *políticas*”.⁶¹

A partir de 1971, el contexto cultural cubano fue otro. El mismo Ambrosio Fonet apunta:

Era una clara situación de *antes y después*: a una etapa en la que todo se consultaba y se discutía – aunque no siempre se llegara a acuerdos entre las partes –, siguió la de los *úkases*: una política cultural imponiéndose por decreto y otra complementaria, de exclusiones y marginaciones, convirtiendo el campo intelectual en un páramo (por lo menos para los portadores del virus del diversionismo ideológico y para los jóvenes proclives a la extravagancia, es decir, aficionados a las melenas, los Beatles y los pantalones ajustados así como a los Evangelios y los escapularios).⁶²

El quinquenio gris es expresión de la complejidad existente entre los intelectuales y un proceso revolucionario. La revolución cubana, como afirmaban varios intelectuales en una mesa de discusión en 1969⁶³, intentaba construir una sociedad distinta en todos los terrenos, lo que no descartaba la existencia de contradicciones, de dogmatismos, de excesos, etc. En ese sentido, Roberto Fernández Retamar señala en *Caliban*:

⁶⁰ En esa posición política figuraron personajes como Luis Pavón Tamayo que dirigió el Consejo Nacional de Cultura de 1971 a 1975, además de ser identificado como el hombre que firmaba con el seudónimo de Leopoldo Ávila desde *Verde Olivo*; Jorge Serguera, presidente del Instituto Cubano de Radio y Televisión; Armando Quesada, responsable del sector de teatro y conocido como “Torquesada” en ese medio.

⁶¹ Ambrosio Fonet, “El quinquenio gris: revisitando el término”, en *Narrar la nación (Ensayos en blanco y negro)*, La Habana, Editorial de Letras Cubanas, 2009, p.383.

⁶² *Ibidem*, pp. 395-396.

⁶³ Roque Dalton, René Depestre, et.al., *El intelectual y la sociedad*, México, Siglo XXI, 1969.

La manera superficial con que algunos intelectuales que se dicen de izquierda [...] se lanzan sin pudor a repetir al pie de la letra los criterios que sobre el mundo socialista propone y divulga el capitalismo, sólo muestra que aquellos intelectuales no han roto con él tan radicalmente como acaso quisieran. La natural consecuencia de esta actitud es que, so capa de rechazar errores – en lo que es fácil poner de acuerdo a tirtios y troyanos-, se rechace también, como de pasada, al socialismo todo, arbitrariamente reducido a tales errores; o se deforme y generalice alguna concreta coyuntura histórica y sacándola de sus casillas, se pretenda aplicar a otras coyunturas que tienen *sus propios caracteres, sus propias virtudes y sus propios errores*. Esto es algo que en lo tocante a Cuba hemos aprendido, como tantas cosas, en carne propia.⁶⁴

En esos momentos pesó, indudablemente, el fantasma de los procesos de Moscú, el fantasma del stalinismo. Los intelectuales que rompieron con la revolución justificaron así su alejamiento y, en algunos casos, su posterior rechazo a Cuba. Quien dibuja bien esa situación es Alfredo Guevara:

Desde su circunstancia (aquellos intelectuales que condenaron a la revolución) no podían comprender a Cuba, a nuestra sociedad y a la Revolución, que se producía en medio de coyunturas complejas, difícilísimas y que buscaba soluciones para situaciones inesperadas, para las cuales nadie estaba preparado [...] ellos solicitaban el suicidio de la Revolución en nombre de su propia tranquilidad. Nos pedían la rendición por su necesidad de romper con la URSS y con el estalinismo, y para así quedar en situación de poder ‘querernos’.⁶⁵

No es condenable la actitud de esos intelectuales que decidieron su alejamiento político de la revolución cubana, no sólo porque la situación concreta fue, por sí misma, complicada sino porque quedó claro que ese proyecto político, con sus virtudes y sus errores, no les satisfacía como artistas, como seres humanos, como seres políticos. Tanto los intelectuales que continuaron apoyando a Cuba, como aquellos que decidieron no

⁶⁴ Roberto Fernández Retamar, “Caliban”, en *Todo Caliban*, op.cit., pp.79-80.

⁶⁵ Alfredo Guevara, “No seré yo quien predique prudencia” (entrevista con Alfredo Guevara), en Julio César Guanche, *En el borde de todo. El hoy y el mañana de la Revolución en Cuba*, México, Ocean Sur, 2007, pp.259-260.

hacerlo más, estaban definiéndose en términos políticos. Todo ello es resultado de un proceso cultural complejo, en el más amplio sentido, que significa una revolución.

Es necesario apuntar que el quinquenio gris terminó, en gran medida, porque existió siempre esa otra posición al interior de la revolución que resistió el dogmatismo y que, pese a todo, siguió en su labor intelectual. Antón Arrufat dice al respecto “No dejé de escribir jamás, pese a todo, pese a todo. Siempre me dije: si van a tirar contra ti que tiren con los cañones, pues tú vas a responder con tus cañones: escribir en esta página [...] y así fue.”⁶⁶

En 1975, en el contexto del Primer Congreso del Partido Comunista Cubano, Armando Hart es nombrado ministro de cultura. Luis Eduardo Heras León recuerda:

Lo mejor de esos cambios fue, sin duda, el nombramiento de Armando Hart como ministro de cultura. El pleno del Congreso, cuando se conoció el nombramiento, se paró a aplaudir porque veían en él la posibilidad de que cambiara la política cultural. De hecho, pienso que el cambio de la política cultural se produce ahí en el Congreso del Partido, convencidos de que la situación de pobreza cultural no podía continuar. Es que era tremenda la miseria literaria, ¡ni ellos mismos se soportaban al escribir! En ese sentido Hart fue el que renovó, él tuvo un papel importantísimo dentro de la cultura. Tuvimos a Hart y hoy tenemos a Abel Prieto, que es lo mejor que le ha pasado a la cultura en los últimos veinte años. Hart fue importante porque sentó las bases de una confianza renovada, de una nueva especie de pacto entre la dirigencia y la intelectualidad o más claramente esa intelectualidad. Yo recuerdo las primeras reuniones con Hart, y él, sinceramente, nos escuchó y dijo "todo lo que ustedes puedan decir sobre el período que ha pasado es cierto, borrón y cuenta nueva, de eso se trata, se acabó. La revolución, el país, confía plenamente en ustedes y aquí comienza una nueva etapa".⁶⁷

⁶⁶ Entrevista de Amaury Pérez a Antón Arrufat en el programa televisivo *Con dos que se quieran*, disponible en www.youtube.com, consultado 19 de diciembre 2011.

⁶⁷ Entrevista a Luis Eduardo Heras León, *op cit*.

Por su parte, luego de estar en el ojo del huracán, Heberto Padilla permanece en Cuba hasta 1980, año en el que emigra a Estados Unidos. Durante los nueve años que siguieron a su arresto trabajó como traductor en la editorial Arte y Literatura, con cierta normalidad pero con la resaca del amargo episodio. En Estados Unidos continuó con su labor de escritor, publicó algunos libros y se desempeñó como profesor universitario. Murió en el año 2000.

1.2 Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa ante el Caso Padilla.

La relación entre la Cuba revolucionaria y los escritores latinoamericanos, hasta el *Caso Padilla*, fue miel sobre hojuelas. La difusión de las obras, las discusiones, los premios, los congresos, mostraban un júbilo real por parte de los artistas con el proceso revolucionario. En la revolución cubana se encontró la esperanza de que el cambio, en todas las esferas de la vida era posible, pero sobre todo de que la relación entre el artista y la revolución no tenía por qué ser de sumisión del primero a la segunda.

Cuba aparecía como una suerte de edén intelectual primero para los propios cubanos pues, como indica Ambrosio Fonet, “Cuando se consolida la revolución pasan a primer plano las actividades culturales y de educación de las masas, crece la participación activa de los intelectuales en la vida del país. De la inacción social los escritores caen en un exceso de trabajo [...]”.⁶⁸ En esa misma línea de análisis Graziella Pogolotti escribe:

En tales circunstancias la cultura se colocaba, también por primera vez, en el centro de la vida. Marginados hasta entonces confinados a pequeñas capillas, los escritores y artistas ocupaban ahora un espacio social mediante la difusión de sus obras y a través de la ejecución de una política cultural vertebrada por instituciones de reciente fundación. En sus manos estaban la naciente industria del cine, las revistas y editoriales, los museos y galerías, los centros destinados a los proyectos nacional e internacional de la cultura. Antes la bohemia había sido refugio de la precariedad y el desamparo. Ahora, los proyectos configurados a través del tiempo encontraban cauce en el policentrismo de las instituciones.⁶⁹

⁶⁸ Ambrosio Fonet, “La crítica literaria aquí y ahora”, en *El otro y sus signos*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente/Instituto Cubano del Libro, 2008, p. 104.

⁶⁹ Graziella Pogolotti, *op.cit.*

En el campo intelectual latinoamericano no era distinta la percepción sobre el ambiente cultural surgido a partir de la revolución. A decir de Pablo Montoya, “La alegría, en lo que respecta a Cuba, fue genuina al principio [...]. Cuba resolvió satisfactoriamente los interrogantes que muchos intelectuales, avezados en el sinuoso camino del comunismo internacional, guardaban. Octavio Paz, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes y Guillermo Cabrera Infante [...] creyeron en ese fervor festivo”.⁷⁰

El primer viaje de Julio Cortázar a Cuba ocurrió en 1962. El cronopio mayor residía en París, desde donde escribía y veía a Latinoamérica; desde donde se ilusionó con los hombres de Sierra Maestra. El entusiasmo del escritor argentino quedó consignado en una carta dirigida a Francisco Porrúa: “Te imaginás que me fascina la idea de ir a mirar lo que está pasando allá, máxime que podré quedarme tres o cuatro semanas.”⁷¹ Y en abril de 1963 escribía a Paul Blackburn acerca del pueblo cubano: “Un pueblo alegre, confiado en sí mismo, dispuesto a hacerse matar por Fidel Castro. Y al mismo tiempo sin odio contra sus enemigos.” Además, señala: “El pueblo da una sensación de alegría”.⁷²

Cortázar se convirtió en un entusiasta defensor de la revolución, se transformó en una especie de “embajador” cubano de la cultura. Participó como jurado en no pocos concursos organizados por *Casa de las Américas* y rápidamente formó parte de la dirección de la revista. Para Cuba la presencia y el apoyo de Cortázar eran decisivos pues cumplía un papel importante, junto a otros escritores, desde Europa, para contrarrestar la distorsionada imagen que imperaba sobre la isla. Se ha llegado a decir incluso que Cortázar era el “niño

⁷⁰ Pablo Montoya, “Cortázar y la revolución”, *Universidad EAFIT*, vol.44, n.151 Colombia, 2008, p.57

⁷¹ Citado en Pablo Montoya, *ibidem*, p.56.

⁷² *Ídem*.

consentido” de la revolución. Sus lazos con Cuba fueron también lazos de amistad con Roberto Fernández Retamar y José Lezama Lima, además le unió y entusiasmó la obra del Che en quien encontraba un ejemplo a seguir.

Importante es señalar que el escritor argentino había dado un giro en su concepción sobre la política y la literatura. Existe, sin embargo, un episodio trascendental ocurrido en el año 1949. Cortázar publicó un artículo sobre la novela de Leopoldo Marechal, *Adán Buenosaires*, en el que resaltaba, más allá de las ideas políticas del autor, la calidad literaria de la obra. El breve artículo, escrito para *Realidad*, una revista argentina de la época, le suscitó varias críticas al considerar que tomaba partido por un escritor del peronismo. Sin embargo, Cortázar afirmó que su actitud ante la novela de Marechal no se trataba de una cuestión política sino de una situación artística, lo que siempre sería en él una característica: la posibilidad de reconocer y abogar por el alto nivel estético en una obra sin concesiones políticas de ninguna índole.

Si antes de 1959 se dedicó casi exclusivamente a la creación de “literatura fantástica” con una fugaz participación política en los años de 1944-1945 contra el peronismo, fijando luego su residencia en París desde 1951, con los vientos revolucionarios también Cortázar fue otro. Él mismo relataría a Luis Harss que algo le había ocurrido, de un modo profundo, al escribir *El perseguidor*: “[...] quise renunciar a toda invención y ponerme dentro de mi propio terreno personal, es decir, mirarme a mí mismo. Y mirarme a mí mismo era mirar al hombre, mirar también a mi prójimo”.⁷³ En entrevista concedida a Ernesto González Bermejo habría de señalar, de modo enfático “[...] en realidad lo que me despertó a mí la

⁷³ Luis Harss, “Julio Cortázar o la cachetada metafísica”, *Los nuestros*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, (séptima edición), 1977, p.273.

realidad latinoamericana fue Cuba”.⁷⁴ Ya entonces mostraba una preocupación por el otro, que se vería reflejada en su hacer intelectual y político. Cortázar era, sin lugar a dudas, uno de los representantes más distinguidos del boom latinoamericano, junto a García Márquez, Vargas Llosa y Carlos Fuentes.

La aparición de *Rayuela* había cimbrado y deslumbrado América Latina en 1963. Julio Cortázar pasó de ser un artista marginal en la Argentina de su juventud, a uno de los mayores exponentes de la literatura latinoamericana que pugnó, al mismo tiempo, por el compromiso social del escritor. Como afirma Mario Goloboff, “De niño mimado y conflictuado con *Sur*, de solitario fantaseador urbano, de exquisito lector de la literatura y de refinado oyente de la música de la élite [...] se transformará en defensor y propagandista de revoluciones; en hábil, convincente ideólogo de una rejuvenecida y matizada literatura de compromiso”.⁷⁵

Mario Vargas Llosa fue igualmente un entusiasta del proceso revolucionario cubano durante sus primeros años de vida. Visitaría la isla por primera vez en 1962, durante la crisis de los misiles que cubría como enviado de la Radio-Televisión Francesa. El peruano viajaría a Cuba en 1965 como parte del jurado en Casa de las Américas y en los años siguientes su contacto con la isla sería a través de esa institución y sus contribuciones escritas. A decir de Raymond L. Williams, “A Vargas Llosa le fascinaban la heterogeneidad de la vida cultural en la isla y el apoyo que el pueblo daba a Fidel Castro. También notaba con interés los cambios en la gente cubana, su nueva disciplina y su

⁷⁴ Enrique González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, EDHASA, 1978, p. 121.

⁷⁵ Mario Goloboff, *Julio Cortázar. La biografía*, Buenos Aires, Seix Barral, 1998, p.125.

fidelidad a la Revolución”.⁷⁶ Al igual que Cortázar y Roque Dalton, pronto formó parte de la dirección de la revista *Casa de las Américas*. Para la revolución cubana, contar con el entusiasmo de Vargas Llosa, convertido también en vocero del proceso, significaba contar con una voz importante en el campo intelectual a nivel mundial. Dentro de la familia intelectual latinoamericana el autor de *La ciudad y los perros* tenía un peso importante, tanto o más que el del propio Cortázar.

En 1967 el peruano recibió el premio de novela Rómulo Gallegos. En el discurso de premiación defendía a la revolución cubana: “Pero dentro de diez, veinte o cincuenta años habrá llegado, a todos nuestros países como ahora a Cuba la hora de la justicia social y América Latina entera se habrá emancipado del imperio que la saquea, de las castas que la explotan, de las fuerzas que hoy la ofenden y reprimen”.⁷⁷ *La ciudad y los perros* vio la luz en 1963 y a partir de ello su relación con el mundo literario e intelectual fue en ascenso. Raymond L. Williams afirma que fue ese año en el que Vargas Llosa se convertiría en una pequeña celebridad en el mundo hispánico y después de 1966 su fama alcanzaría niveles insospechados, hecho que le dio la posibilidad de opinar sobre ciertos temas espinosos. Su actitud política ante el gobierno de Belaúnde Terry en el Perú (1963-1968) quedó plasmada al pronunciarse por la liberación de los presos políticos de su país en 1967.

Tanto Cortázar como Vargas Llosa veían su estancia en Europa, esa especie de exilio voluntario, con un sentido progresista; para ellos no era una tara que les negara la oportunidad de ser latinoamericanos como el que más. Hasta 1971 uno y otro escritor habían sido de los miembros más prominentes de la familia intelectual latinoamericana que

⁷⁶ Raymond L. Williams, *Vargas Llosa. Otra historia de un deicidio*, México, Taurus/UNAM, 2001, p.46.

⁷⁷ Mario Vargas Llosa, *La literatura es fuego*, 1967, en www.literaterra.com, consultado el 12 de enero 2010.

hicieron suyas las banderas de la revolución cubana. Algunos altercados menores se suscitaron poco antes del *Caso Padilla*, y ambos se vieron involucrados directamente. Julio Cortázar y Ángel Rama protestaron ante la ola de homofobia desatada a mediados de la década de 1960 haciendo manifiesta su molestia ante el líder cubano. Por su parte, Vargas Llosa se declaró inconforme cuando, sorprendiendo a propios y extraños, Fidel Castro respaldó la invasión a Checoslovaquia en 1968.

El *Caso Padilla*, como se ha señalado, fue determinante para la ruptura de la unidad de esa familia intelectual. Vargas Llosa y Cortázar quedaron, a partir de entonces, en lados contrarios. Cuando se supo del arresto de Padilla, ambos suscribieron la primera carta enviada a Fidel que había sido redactada e impulsada por Cortázar, pero tras la campaña desatada contra Cuba, éste habría de matizar su postura. En un intercambio epistolar con Paul Blackburn, Cortázar se refería al *Caso Padilla* del modo siguiente:

Fidel nos ha 'excomulgado' a los escritores que le mandamos un mensaje pidiéndole información sobre el arresto de Padilla. Hay una situación tensa y desagradable, pero espero que poco a poco veremos mejores días; he estado triste y deprimido por eso, pero ya voy mejor y *sigo creyendo en lo bueno de la revolución cubana y oponiéndome a sus aspectos negativos*.⁷⁸

La segunda carta, mucho más beligerante y agria, fue concebida por Vargas Llosa. La primera misiva dice: “le dirigimos la presente para expresar nuestra inquietud debido al encarcelamiento del poeta y escritor Heberto Padilla y pedirle reexamine la situación que este arresto ha creado”.⁷⁹ No existe en ella un solo reclamo o exigencia, además se apela a la figura de Fidel y el Che sobre el peligro del sectarismo. Todo ello en términos “dentro”

⁷⁸ Julio Cortázar, “Carta a Paul Blackburn, 25 de mayo 1971”, en *Cartas tomo III 1969-1983*, Buenos Aires, Alfaguara, 2000, edición a cargo de Aurora Bernárdez, p.1456, cursivas mías.

⁷⁹ Primera carta de intelectuales a Fidel Castro, *op.cit.*

de la revolución. La ya citada respuesta de Fidel contribuyó a polarizar las posiciones, a tensar mucho más la complicada situación. De la pluma de Vargas Llosa, la segunda carta, alude a “comunicar vergüenza”, “la época estalinista”, “penosa mascarada”, “cacerías de brujas” y, especialmente, señala que la autoconfesión de Padilla “sólo puede haberse obtenido por métodos que son la legalidad y la justicia revolucionarias”.⁸⁰ La carta no sólo era un reclamo, sino que señala a los dirigentes como contrarrevolucionarios, llevándolos al terreno del estalinismo. Así, el discurso de Fidel y la segunda carta, son el medio de debate que encontraron las posiciones más polarizadas. En junio de 1971, César Hildebrandt realizó una entrevista al escritor peruano donde le preguntaba “¿No cree usted que su actitud, que nos parece intelectualmente justa, ha mellado de alguna manera la imagen de la revolución cubana?” Vargas Llosa respondió así:

Creo que su pregunta confunde el efecto con la causa. Lo que ha mellado de alguna manera la imagen de la Revolución Cubana son las autocríticas de los compañeros [...] acusándose de traiciones imaginarias y las alarmantes declaraciones de Fidel sobre la cultura en general y la literatura en particular [...]. *Créame que nada me alegraría tanto como que este lamentable episodio fuera sólo pasajero y no el estreno de una política cultural dogmática y represiva.*⁸¹

Ante la forma en que la primera carta fue usada contra Cuba, Cortázar marca una posición que, sin dejar de ser crítica al arresto de Heberto Padilla, respalda el proceso revolucionario. La revista *Casa de las Américas*, aclaró que a esa campaña no le darían espacio: “En cuanto a los textos hostiles [...], prescindimos de ellos: ya el imperio se

⁸⁰ Segunda carta de los intelectuales a Fidel Castro, *op.cit.*

⁸¹ Entrevista a Mario Vargas Llosa de César Hildebrandt en *Caretas*, junio 1971, disponible en www.marioelescribidor.blogspot.com, consultado el 18 de diciembre 2010, cursivas mías.

encargó de difundirlos”.⁸² En ese mismo número de *Casa* se publica el texto de Cortázar conocido como *Policrítica a la hora de los chacales*, en el que sostenía:

[...] Tienes razón, Fidel: sólo en la brega hay el derecho al descontento,
Sólo de adentro ha de salir la crítica, la búsqueda de fórmulas mejores,
Sí, pero adentro es tan afuera a veces,
Y si hoy me aparto para siempre del liberal a la violeta, de los que firman
[los virtuosos textos
Por-que-Cu-ba-no-es-eso-que-e-xi-gen-sus-es-que-mas-de-bu-fe-te,
No me creo excepción, soy como ellos, qué habré hecho por Cuba más allá del amor,
Qué habré dado por Cuba más allá de un deseo, una esperanza [...]
Es ahora que ejerzo mi derecho a elegir, a estar una vez más y más que nunca
Con tu Revolución, mi Cuba, a mi manera...⁸³

No era un poema-carta de disculpa, simplemente el juicio de quien disponía ya de “todos los elementos de juicio para hacerme una idea precisa del episodio que se ha dado en llamar ‘el caso Padilla’ y sus repercusiones”.⁸⁴ Si bien redactó, firmó e impulsó la primera carta, se opondría a la publicación de la segunda. En una carta posterior dirigida a Haydée Santamaría le explicaría las razones que lo llevaron a impulsar la primera misiva:

[...] unos pocos nos vimos solos frente a una ofensiva que hablaba de torturas, de presiones, de campos de concentración, de dominación soviética [...]. Fue entonces que busqué en la embajada cubana de París una base que permitiera responder a las incesantes preguntas que se me hacían [...] lo único que encontré en la embajada fue un silencio todavía peor [...] y lo que era peor, la torpeza de decir de Padilla lo que podría decirse del último de los gusanos de Miami.⁸⁵

Agrega también que optó por el camino más difícil al “[...] firmar esa primera carta a Fidel que sigo creyendo legítima dentro de una perspectiva internacional y desvincularme

⁸² En *Casa de las Américas*, n.67, julio-agosto de 1971, p.139.

⁸³ Julio Cortázar, “Policrítica a la hora de los chacales”, *ibidem*, p.159.

⁸⁴ Julio Cortázar, “Carta a Haydée Santamaría”, *ibidem*, p.157.

⁸⁵ Julio Cortázar, “Carta a Haydée Santamaría”, *Cartas, op.cit.*, p.1492.

de la segunda carta con todo lo que supuso para mí en muchos planos”.⁸⁶ En otra comunicación con Paul Blackburn dice:

Tú sabes que ese asunto ha sido una pura mierda [...]. Por ambos lados se han cometido errores y torpezas y el resultado ha sido malo para la revolución cubana, aunque en el orden interno haya sido necesario y útil [...]. Fidel tiene razón en parte, porque los intelectuales europeos están demasiado dispuestos a dar lecciones a distancia, sin ser verdaderamente revolucionarios; pero debió tener en cuenta que hay otros escritores que son realmente amigos y sostenedores de Cuba, y que tienen pleno derecho a inquietarse por cosas tan graves como el arresto de Padilla.⁸⁷

Establecía así una posición diferente de la que adoptaría su amigo Vargas Llosa, quien rompió públicamente con la revolución cubana. *Policrítica a la hora de los chacales* es, por eso mismo, una toma de posición que optaba por continuar con la revolución cubana sin que ello le impidiera hacer las críticas que creyera necesarias.

Para Vargas Llosa, la confesión de Padilla era la clara prueba de que algo andaba mal en Cuba; de que la ilusión de una buena relación entre los creadores y la revolución había llegado a su fin. El 5 de mayo de 1971, días antes de que se conociera la segunda carta hacia Fidel, se dirigía así a Haydée Santamaría:

Comprenderá que es lo único que puedo hacer luego del discurso de Fidel fustigando a los escritores latinoamericanos que viven en Europa, a quienes nos ha prohibido la entrada por tiempo indefinido e infinito. ¿Tanto le ha irritado nuestra carta pidiéndole que esclareciera la situación de Heberto Padilla? ¡Cómo han cambiado los tiempos! [...]. Obligar a unos compañeros, con métodos que repugnan a la dignidad humana, a acusarse de traiciones imaginarias y a firmar cartas donde hasta la sintaxis parece policial, es la negación de lo que me hizo abrazar desde el primer día la causa de la

⁸⁶ *Ídem.*

⁸⁷ Julio Cortázar, “Carta a Paul Blackburn”, *ibidem*, p. 1462.

Revolución Cubana: su decisión de luchar por la justicia sin perder el respeto a los individuos.⁸⁸

Su carta tuvo respuesta de la entonces directora de *Casa*, pero más allá del debate entre ambos, ocurría un proceso irreversible en Vargas Llosa. Las relaciones entre éste y Cuba, no sólo se rompieron sino que empezaron a ser hostiles. El *efecto Padilla* en Vargas Llosa marca “Un período de desilusión, crítica y distanciamiento ideológico comienza allí; Vargas Llosa *se coloca a la cabeza entre quienes no verán más a la revolución castrista como un modelo posible*”.⁸⁹

Es importante recalcar que el peruano fue, a partir de entonces, el abanderado más notable del rechazo a Cuba y su revolución y, posteriormente, de los movimientos de liberación en América Latina. Contrariamente a ello, Cortázar se convirtió en el abanderado de la causa cubana, de los movimientos de liberación -con singular entusiasmo por la revolución sandinista en Nicaragua- y de la lucha por la libertad de los presos políticos en Chile después del golpe de Estado en 1973.

Si la familia intelectual latinoamericana no volvería a ser la misma después del *Caso Padilla*, mucho menos Cortázar y Vargas Llosa. La toma de posición política de los dos autores se encontró signada por una polémica singular: la del intelectual y su relación con la revolución y el poder político. Es obvio que algo cambió en ellos, pero sucede que ese cambio tiene signos distintos y no puede reducirse simplemente al trazo de una línea divisoria entre intelectual “burgués” y el intelectual “revolucionario”.

⁸⁸ Mario Vargas Llosa, “Carta a Haydee Santamaría”, en *Casa de las Américas*, n.67, p. 140. En las páginas 140 -142, se encuentra la respuesta de Haydee Santamaría.

⁸⁹ José Miguel Oviedo, “Vargas Llosa, testigo del mundo”, *Dossier Vargas Llosa*, Lima, Taurus, 2007, p.106, cursivas mías.

En el caso de Vargas Llosa hubo un afianzamiento en la idea de que el intelectual debe ser la conciencia crítica de la sociedad, sin importar de qué tipo sea ésta. Desde su visión, el aparato estatal, sea cual fuere su signo, no debería atentar contra el espacio intelectual, contra *la ciudad letrada*, desde la cual el escritor se encuentra comprometido a apuntar los errores de quienes dirigen la sociedad. Para el peruano, el escritor, el intelectual, debe ser implacable, no callarse, apuntar los dogmas, los excesos, los abusos. El escritor está obligado a denunciar, a problematizar y a defender ese derecho a la denuncia, a la palabra.

Julio Cortázar, en cambio, habría de situarse como intelectual revolucionario sin que ello quisiera decir que fuese amordazado por una ideología determinada. Se ubicó así en una responsabilidad doble desde su espacio de creación a) señalando los errores del proceso sin que eso se tradujera en alejamiento alguno y b) revolucionando la escritura, no como labor aislada sino como parte de ese todo social que significaba un proceso revolucionario.

Cortázar y Vargas Llosa tendrían nuevos episodios en los que resaltaría su posición política. Uno de ellos es el que respecta a *Libre*, una publicación que apenas alcanzó los cuatro números, nacida poco tiempo después del *Caso Padilla*. En el primer número de *Libre* Cortázar colaboró, pero después rechaza la revista por considerar que ésta no era más que la continuación de *Mundo Nuevo*.⁹⁰

⁹⁰ *Mundo Nuevo*, dirigida por Emir Rodríguez Monegal, fue una publicación encausada a la cooptación intelectual, con la finalidad de mermar la fuerza que, en el campo cultural, la revolución cubana tenía. Con financiamiento estadounidense, se consideró "el brazo cultural" de la CIA. *Libre* que apenas alcanzó los cuatro números, en medio del clima imperante, aparecía como la sucesora de *Mundo Nuevo* ya desaparecida para ese entonces. Ver Jean Franco, *op.cit.*, pp-141-146, así como Claudia Gilman, *Entre la pluma, op.cit.*, pp-120-130.

En abril de 1972 el argentino escribe a su colega y amigo peruano: “[...] seguir asociado a *Libre* dentro del clima de maniqueísmo, malentendido y otras fatalidades del subdesarrollo, sería políticamente un error, y es sobre todo lo que te pido que comprendas. En modo alguno me desvinculo de ti como escritor y como amigo en esta circunstancia; pero creo que te darás cuenta de que tampoco puedo acompañarte [...]”.⁹¹

Aunque sus desavenencias se reflejaron sin ninguna cortapisa en el aspecto político, existió un acuerdo en el rechazo hacia la política cultural que establecía la revolución cubana. En Vargas Llosa se reflejó acusándola de “estalinista”, pero en el fondo estaba criticando una forma de concebir el arte; una forma en la que la expresión artística era sometida a las cuestiones ideológicas. Su rechazo, además de lo evidentemente político que resultaba, fue sobre todo un rechazo al empobrecimiento de la concepción artística.

Cuando Cortázar postula su idea de escritor revolucionario, no lo hace en los términos del quinquenio gris, es decir, en términos de abaratamiento en la calidad de la obra literaria; al contrario. En la importancia que le otorgaron al arte como constante experimentación es que hay un acuerdo. Su rechazo era al dogmatismo artístico, al arte como “arma”, al arte al “servicio” de la revolución, al arte monolítico, panfletario.

⁹¹ Julio Cortázar, “Carta a Mario Vargas Llosa”, *op. cit.*, p. 1501.

Capítulo II. Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa: ¿Una literatura política o una política literaria?

2.1 Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa: la lucha en el campo intelectual.

El campo artístico-intelectual, con sus especificidades, con sus contradicciones y dinámicas propias, no está sin embargo exento de un entorno social determinado. La obra artística se ve influida por los acontecimientos históricos en los que se desarrolla, pero sería un craso error sentar como determinante, al cien por ciento, los sucesos políticos y sociales que en ella existen. Como apunta Pierre Bourdieu, el creador y la obra creada “se encuentran afectadas por el sistema de las relaciones sociales en las cuales se realiza la creación como acto de comunicación, o, con más precisión, por la posición del creador en la estructura del campo intelectual.”⁹² Por eso, una obra artística no puede ser analizada sólo mediante el contexto en el que nació, pero tampoco puede explicarse exclusivamente a través de sí misma, ignorando los eventos político-sociales en los que surgió.

Analizar, en ese sentido, al escritor en relación con su obra artística y su accionar político no es sencillo, más aún si se habla de autores como Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa, que a lo largo de su obra supieron incorporar ambas esferas: lo político y lo artístico. En ellos la influencia de la realidad social en la realidad literaria no fue menos importante que la imaginación a rienda suelta para contar lo que querían contar de un modo propio e innovador. La forma de narrar les valió su inscripción imborrable en la literatura universal; Vargas Llosa y Cortázar son considerados dos de los escritores más importantes y representativos de América Latina. Cada uno desarrolló una concepción de literatura en la que la política tiene un papel fundamental pero sin que ésta eclipsara el ejercicio literario.

⁹² Pierre Bourdieu, “Campo intelectual y proyecto creador”, en Nara Araujo, *Textos de teorías y crítica literarias: del formalismo a los estudios poscoloniales*, México, UAM-Iztapalapa, 2003, p.241.

Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa tienen en común no sólo una historia personal, no sólo una amistad, ni la característica de su humor cáustico y extremadamente polémico, sino también el hecho de ser escritores que, paradójicamente, lograron insertarse, consolidarse y descollar en la literatura latinoamericana desde Europa. Pero si bien el viaje a Europa, especialmente a París por ser el centro de la cultura mundial, era de una larga tradición, lo novedoso, lo importante en ambos escritores, es que no ocurre ya en una condición de un “súbdito” que conocerá al amo, sino en una condición de igualdad cultural.⁹³

Mario Vargas Llosa había publicado bastante poco al momento de su partida: una obra teatral, *La huida del Inca* (1952), que surgió casi por casualidad pues fue inicialmente concebida como un proyecto escolar con muy poca repercusión; unos cuantos cuentos en suplementos culturales de periódicos- además de las reseñas periodísticas habituales- como *El Comercio* y *La crónica*; el volumen de cuentos *Los jefes* (1958) que para Augusto Salazar Bondy mostraba ya un sesgo de rebeldía en la obra de su compatriota. J.J.Armas Marcelo señala sobre Vargas Llosa que su primer viaje a París, “[...] es una sorpresa: *Revue Française* ha organizado un concurso de cuentos en Perú. MVLL se presenta al premio con ‘El desafío’. El relato gana el galardón: un viaje a París que consolida la idea de la huida, de exilio intelectual que desde siempre anidó en él”.⁹⁴ Luego habrá de radicar en Madrid donde estudia en la Universidad Complutense gracias a la beca *Javier Prado*; el dato es relevante porque a, decir de Vargas Llosa, “Yo creo que fue aquí, en Madrid, en

⁹³ Ver el interesante análisis de David Viñas “El viaje a Europa”, en *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1970, pp-144-210.

⁹⁴ J.J. Armas Marcelo, *Vargas Llosa. El vicio de escribir*, México, Debolsillo, 2010, p.54.

esos meses de la mitad de 1958, cuando por primera vez me planteé de una manera seria el problema de mi vocación... Fue aquí, en Madrid, donde tomé esa decisión”.⁹⁵

Julio Cortázar también partió hacia el centro de la cultura mundial en los años 50: París. En Argentina, Cortázar publica un libro de poemas, *Presencia* (1941), bajo el seudónimo de Julio Denis, hay quien por ello lo ha llegado a considerar parte de la “generación del 40”.⁹⁶ Colabora también con algunos relatos en *Sur* y *Realidad*, aunque su labor se basa en escribir ensayos y artículos literarios. Después de *Presencia*, aparece el poema dramático *Los reyes* (1949) libros que, según Luis Harss, “No llaman particularmente la atención”.⁹⁷ Julio Cortázar escribía cuentos pero no los publicaba: “En un momento dado supe que lo que estaba escribiendo valía bastante más que lo que publicaban las gentes de mi edad en la Argentina. Pero como tengo una idea muy alta de la literatura, me parecía estúpida la idea de publicar cualquier cosa como se hacía en la Argentina de entonces [...]”.⁹⁸ El cronopio se instala definitivamente en París en 1951 al recibir una beca del gobierno francés para estudiar ahí.⁹⁹

Desde la izquierda latinoamericana, sobre todo en los años sesenta y setenta del siglo XX, fue común el reclamo hacia ambos escritores por su distancia con América Latina, sin contemplar que ese exilio, esa “migración” intelectual como Cortázar prefirió caracterizarla, fue el que les permitió la concepción y el desarrollo de sus grandes obras.

⁹⁵ Citado en J.J Armas Marcelo, *ibídem*, p.55.

⁹⁶ Ver, Graciela Maturo, *Julio Cortázar y el hombre nuevo*, Fundación Internacional Argentina, Buenos Aires, 2004.

⁹⁷ Luis Harss, “Julio Cortázar o la cachetada metafísica”, *op.cit.*, p.257.

⁹⁸ *Ibídem*, p.262.

⁹⁹ Según David Viñas existe toda una línea de continuidad en los textos de Cortázar, desde *Bestiario* hasta *Rayuela*, que puede ser leída como “el proyecto, preparativos, vacilaciones y premoniciones hasta la realización y comentario del *viaje a Europa*: es, en última instancia, lo que va desde la “tierra” al “cielo” rayueliano”, “Cortázar y la fundación mitológica de París”, en *Literatura argentina y realidad política*, *op.cit.*, p.123.

Sobre el tema, la opinión de David Viñas es imprescindible: “Cortázar sigue siendo un escritor argentino residente en París [...]. Es un juicio que pretende ser global incluyendo hasta lo específicamente literario [...] esta *nueva manera de ser escritor* encarnada por Cortázar”.¹⁰⁰ Ese reclamo es apenas un minúsculo ejemplo de los distintos debates en el campo intelectual latinoamericano que no es unívoco y, por eso mismo, existe en él una tensión constante entre sus integrantes. En ambos, la partida a Europa buscaba las condiciones “objetivas” para el mejor desarrollo de su obra. Ambos tuvieron el tino de leer las condiciones concretas en las que se encontraba el campo intelectual de sus países y a ninguno le satisfacía. De ahí que su actuación pueda ser calificada como realista.

El término “realista”, tan devaluado en nuestros días, no deja de tener riqueza en cuanto a literatura se refiere si se toma no como un adjetivo político o hasta despectivo y se le considera en cambio como una categoría que permite analizar la obra artística en relación con la sociedad y con el autor. Bertolt Brecht consideraba las obras realistas como obras de combate. “En ellas toma la palabra la realidad, a la que no se nos deja oír de otra manera [...]. Los realistas combaten a quienes niegan las fuerzas reales. *Los realistas combaten toda clase de esquematismos porque con ellos no es posible el dominio de la realidad*”.¹⁰¹

Lo valioso del realismo se encuentra en la forma de abordar la realidad social dentro de la literatura y, más allá de las múltiples interpretaciones que puedan darse al respecto, el hecho de considerar al realista un combatiente abre la posibilidad de vislumbrar que el campo intelectual no es monolítico. Vale la pena reparar en la observación de Fernando Alegría cuando afirma: “El realismo de Vargas Llosa (el de su generación también) es

¹⁰⁰ David Viñas, *ibidem*, p.125, cursivas del autor.

¹⁰¹ Bertolt Brecht, “Sobre el modo realista de escribir”, en Adolfo Sánchez Vázquez, *Estética y marxismo/ Tomo II*, México, ERA, 1970, p. 71

indirecto: con él se ve la realidad por sus intersticios, no por su superficie panorámica; se busca el sentido y el orden estéticos a través del caos que nos rodea”.¹⁰²

Bourdieu señala que el campo intelectual, “a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo”.¹⁰³ En esa lucha dentro del campo intelectual, en la Argentina de Cortázar y el Perú de Vargas Llosa, va configurándose la concepción literaria de uno y otro escritor, su visión sobre la creación artística, su inserción en el “boom” y, sobre todo, un lugar dentro de la ciudad letrada latinoamericana.

Es necesario reparar en las ideas planteadas por Cortázar y Vargas Llosa sobre su quehacer artístico y la vinculación de éste con la acción política pues permite vislumbrar de un modo más nítido su concepción como intelectuales. Aunque existen similitudes en sus planteamientos, hay también diferencias importantes.

A decir de Saúl Sosnowski, en Cortázar “La ausencia de una conducta dogmática y de un pensamiento doctrinario le permitió ser coherente con sus propias apuestas literarias y políticas y registrar ante los procesos históricos una generosa comprensión y *una flexibilidad* ajena a muchos de sus contemporáneos”¹⁰⁴, fue este el signo que lo marcó para siempre. Resulta relevante la evolución cortazariana entre su literatura y su hacer “extraliterario”.

¹⁰² Fernando Alegría, “Literatura y revolución”, en *Literatura y revolución*, México, Fondo de Cultura Económica, 1970, p.17.

¹⁰³ Pierre Bourdieu, *op.cit.*, p.241.

¹⁰⁴ Saúl Sosnowski, “Julio Cortázar ante la literatura y la historia” en Julio Cortázar, *Obra crítica 3*, edición de Saúl Sosnowski, Madrid, Alfaguara, 1994, p. 15, cursivas mías.

Cortázar dejó testimonio de su pensamiento político-literario en no pocos textos, pero tres son los que se distinguen al tocar ambos terrenos: la famosa carta enviada a Roberto Fernández Retamar sobre la *Situación del intelectual latinoamericano*, de 1967, un texto de polémica con Óscar Collazos, *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, y una entrevista concedida a *Life*, estos últimos de 1969. Cada uno aporta valiosos elementos para entender al Cortázar perenne.

En la carta a Fernández Retamar se aprecia un cambio en el argentino. A decir del propio autor, si antes de la revolución cubana hizo una literatura de “evasión”, tras el triunfo del ejército rebelde en Cuba algo cambió también en él. El principal giro en Cortázar puede situarse en su concepción de intelectual latinoamericano que, paradójicamente, lejos de Latinoamérica pudo comprender mejor lo que en ella ocurría. Según Cortázar para el intelectual latinoamericano existía un problema central: el de la justicia social. Su alejamiento físico le permitió mirar con mejores ojos lo que la revolución cubana reveló, pero especialmente, y quizá antes que nada, el mejor desarrollo -el más satisfactorio para él finalmente- de su literatura. Le decía a Fernández Retamar:

[...] si me hubiera quedado en la Argentina, mi madurez de escritor se hubiera traducido de otra manera, probablemente más perfecta y satisfactoria para los historiadores de la literatura, pero ciertamente menos incitadora, provocadora, y en última instancia fraternal para aquellos que leen mis libros por razones vitales y no con vistas a la ficha bibliográfica o la clasificación estética.¹⁰⁵

Cabe destacar, por eso, la idea de que la literatura para el cronopio es un medio fraternal, es decir, el medio para ser más cercano al ser humano, al lector. A través de la literatura, señala, hay razones vitales, humanas, que lo convierten también en un ser más

¹⁰⁵ Julio Cortázar “Carta a Roberto Fernández Retamar (Situación del intelectual latinoamericano)”, *ibidem*, p.35.

humano. Asimismo, el autor de *Rayuela* confiesa “De la Argentina se alejó un escritor para quien la realidad, como la imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad”.¹⁰⁶ En Argentina el ascetismo, la Torre de Marfil, la pureza de los libros; en París, con la mirada en América, sus literatura tomaba partido. La revolución cubana le significó un nuevo inicio en su vida artística y política. Con Cuba, con su revolución, dice Cortázar “[...] de pronto sentí otra cosa, una encarnación de la causa del hombre como por fin había llegado a concebirla y deseirla”.¹⁰⁷ En la misiva señalaba su adhesión al socialismo como una corriente a la que se adscribía pero sin impedirle, en primera instancia, ser “ese cronopio que [...] escribe para su regocijo o su sufrimiento personal, *sin la menor concesión, sin obligaciones latinoamericanas o socialistas entendidas como aprioris pragmáticos*”.¹⁰⁸

Sin dejar de reconocer el contexto social de Latinoamérica, sin dejar de sentirse preocupado por ello, la literatura fue siempre su prioridad, pero en el entendido de una literatura *para*, es decir, con el fin específico de revolucionarla como aporte a la revolución social.

Incapaz de acción política, no renunció a mi complicada situación de cultura, a mi empecinada búsqueda ontológica, a los juegos de la imaginación en sus planos más vertiginosos; pero todo eso no gira ya en sí mismo y por sí mismo, no tiene ya nada que ver con el cómodo humanismo de los mandarines de occidente [...]. Estoy convencido de que sólo la obra de aquellos intelectuales que responden a esa pulsión y a esa rebeldía se encarnará en las conciencias de los pueblos y justificará con su acción presente y futura este oficio de escribir para el que hemos nacido.¹⁰⁹

¹⁰⁶ *Ibidem*, p.36.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p.37.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p.39.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p.43.

Si se presta atención a las palabras del cronopio se notará, en primera instancia, que su preocupación como escritor está en mantener lo “lúdico”, la búsqueda y cercanía con el ser humano que para él representa la literatura, sin embargo dicha preocupación se encuentra asentada no solamente desde una perspectiva individual, sino social, colectiva que logre responder a esa “pulsión” de los deseos de cambio. Esta carta-ensayo del escritor argentino lo muestra desnudo política e intelectualmente. Sus causas de vida serán, sin que una someta a la otra, la búsqueda de la justicia social y una literatura cada vez más incitadora y revolucionaria.

En la polémica con Collazos, aparecida inicialmente en *Marcha* en 1969, se encuentra a un Cortázar mucho más comprometido en las dos esferas que le preocupan. Collazos señalaba algunos equívocos que, desde su parecer, cometía el argentino.

[...] el olvido de la realidad, el desprecio a toda referencia concreta a partir del cual se inicia la gestación del producto literario [...]. El planteo de Cortázar, entre líneas, es simple: autorizar, “legalizar”, dar no sólo como posible sino también como válida esta dicotomía, esta escisión del ser político y del ser literario. Pero también sentar un profundo menosprecio por la realidad que pone en entredicho.¹¹⁰

La polémica es valiosa al poner en tela de juicio la concepción del propio Julio Cortázar como escritor y militante político. La respuesta de Cortázar se da en los siguientes términos abordando, de igual modo, otros aspectos:

¿Olvido de la realidad? De ninguna manera: mis cuentos no solamente no la olvidan sino que la atacan por todos los flancos posibles, buscándole las venas más secretas y más ricas. ¿Desprecio de toda referencia concreta? Ningún desprecio, pero sí selección, es decir elección de terrenos donde narrar sea como hacer el amor para que el goce cree la vida y también invención a partir del “contexto sociocultural”, invención que nace, como nacieron los animales

¹¹⁰ Óscar Collazos, “La encrucijada del lenguaje” en Óscar Collazos, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa, *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, México, Siglo XXI, pp. 14-15.

fabulosos, de la facultad de crear nuevas relaciones entre elementos disociados en la cotidianeidad del “contexto”.¹¹¹

Cortázar pone especial énfasis en la idea que “narrar es como hacer el amor”, es decir, en la creación artística se pone en juego la sensualidad, el placer, las pasiones, elementos humanos que lo acercan, lo asemejan, lo igualan al lector, al prójimo y a quienes, políticamente hablando, se entregan en toda su humanidad en la búsqueda de mejores derroteros en el “contexto sociocultural”. Además, desde su concepción, la realidad era mucho más que todo lo que podemos ver; de hecho la elección de ciertos elementos en la obra literaria permitía abordar la “realidad real” de un modo más innovador y enriquecedor. Para Cortázar esa realidad significaba mucho más que el contexto histórico-político que vivía. Más aun, el hecho de abordar la realidad social desde la literatura, con un estilo particular, pugnando por no ceder en la calidad de la obra artística, significó una forma eficaz para entenderla. Era justamente mediante la literatura, mediante sus herramientas de creación, como mejor podía entender la realidad de la que el contexto político y social no era sino un elemento más.

[...] y por eso una literatura que merezca su nombre es aquella que incide en el hombre desde todos sus ángulos (y no, por pertenecer al tercer mundo, solamente o principalmente en el ángulo sociopolítico), que lo exalta, lo incita, lo justifica, lo saca de sus casillas, lo hace más realidad, más hombre, como Homero hizo más reales, es decir más hombres, a los griegos, y como Martí y Vallejo y Borges, hicieron más reales, es decir más hombres, a los latinoamericanos.¹¹²

Si se observa con atención la afirmación de Cortázar no sólo es clara sino que va más allá de lo que a un escritor comprometido, categoría tan en boga en los años en que la

¹¹¹ Julio Cortázar, “Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar”, *Ibidem*, p.55

¹¹² *Ibidem*, p.65.

polémica se desarrollaba, se le pedía: abordar la realidad en función de cuestiones político - ideológicas, aludiendo al contexto histórico. El planteo de Cortázar rebasa esa estrechez, lo que le lleva a proponer lo que sería, quizá, la idea de mayor fuerza en su desarrollo político literario.

La revolución es también, en el plano histórico, una especie de apuesta a lo imposible como lo demostraron de sobra los guerrilleros de la Sierra Maestra; *la novela revolucionaria no es sólo la que tiene un “contenido” revolucionario sino la que procura revolucionar la novela misma [...] es que estamos necesitando más que nunca los Che Guevara del lenguaje, los revolucionarios de la literatura más que los literatos de la revolución.*¹¹³

Así pues, la idea de la revolución, tanto en el campo artístico como en el social, será una idea indisociable del pensamiento cortazariano y de su concepción como intelectual latinoamericano. No se trata de literatos de la revolución, sino de revolución en la literatura que haga más pleno al ser humano, lo haga plenamente “nuevo”. La revolución, para decirlo llanamente, ocupaba todo espacio de preocupación, como ser humano y como literato, si es que pudiera hacerse tal separación. En la entrevista concedida a *Life* se encuentra el testimonio de un Cortázar cada vez más políticamente definido:

A partir de esa concepción revolucionaria, mi idea del socialismo latinoamericano es *profundamente crítica, como lo saben de sobra mis hermanos cubanos, en la medida en que rechazo toda postergación de la plenitud humana en aras de una hipotética consolidación a largo plazo de las estructuras revolucionarias*. Mi humanismo es socialista lo que para mí significa que es el grado más alto, por universal, del humanismo si no acepto la alienación que necesita el capitalismo para alcanzar sus fines, mucho menos acepto la alienación que se deriva de la obediencia de los aparatos burocráticos de cualquier sistema por revolucionario que pretenda ser [...] rechazo toda solución basada en el sistema capitalista o el llamado neocapitalismo, y a la vez rechazo la solución de todo comunismo esclerosado y dogmático.¹¹⁴

¹¹³ *Ibidem*, p.76.

¹¹⁴ Julio Cortázar, Entrevista en *Life en español*, Chicago, vol XXXIII, n.7, 7 de abril de 1969, en *Papeles inesperados*, Edición de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga, México, Alfaguara, 2009, pp.228-229, cursivas mías.

Mario Vargas Llosa también ha dejado testimonio de su desarrollo político- literario. Él mismo apuntaba la gran influencia que ejercía Sartre en su quehacer literario, en la idea del escritor comprometido, atento a los caminos marcados por la historia. Cuenta que en algún momento de su vida fue llamado por sus amigos, en el Perú, *el Sartrecillo valiente* dada su insistencia sobre el compromiso político del escritor.¹¹⁵ Con la revolución cubana, también encontró correspondencia entre su concepción literaria y su deber como hombre político. Hay textos de Vargas Llosa que permiten echar un vistazo sobre su idea de literatura y política. El primero de ellos es de 1964, *Los otros contra Sartre*, así como el discurso pronunciado al recibir el Premio Rómulo Gallegos en 1967, *Literatura es fuego* y la polémica que sostuvo con Óscar Collazos en 1970 en el texto *Luzbel, Europa y otras conspiraciones*.

En *Los otros contra Sartre*, Vargas Llosa habría de afirmar su primera discrepancia con la idea de la “literatura comprometida”, a raíz de unas declaraciones del escritor francés. Las polémicas declaraciones de Sartre no gustaron del todo al peruano.

*¿Qué significa la literatura en un mundo que tiene hambre?, dijo Sartre. Como la moral, la literatura necesita ser universal. Así, pues, si quiere escribir para todos y ser leídos por todos, el escritor debe alinearse junto al mayor número, estar del lado de los dos mil millones de hambrientos. Si no lo hace será un servidor de la clase privilegiada, y, como ella, un explotador [...]. Resulta difícil leer sin alarma estas afirmaciones de Sartre, un escritor que merece una admiración sin reservas, por lo que hay en ellas de desilusión y amargura.*¹¹⁶

De ese modo, el ahora Premio Nobel de Literatura marcó un distanciamiento progresivo con respecto a Sartre y los planteamientos políticos de éste en cuanto al quehacer artístico.

¹¹⁵ Ver Mario Vargas Llosa, *El pez en el agua (Memorias)*, Barcelona, Seix Barral, 1993.

¹¹⁶ Mario Vargas Llosa, “Los otros contra Sartre”, *Entre Sartre y Camus*, Río Piedras, Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1981, pp.25-26, las cursivas son del autor.

La literatura cambia la vida, pero de una manera gradual, no inmediata, y nunca directamente, sino a través de ciertas conciencias individuales que ayuda a formar. Cuando Sartre afirma: “*He visto morir de hambre a unos niños. Frente a un niño que se muere, ‘La Náusea’ es algo sin valor*”, dice algo que habla muy alto de su noción de responsabilidad histórica, pero desde luego no tiene razón y en ningún caso se puede plantear el problema de esa forma.¹¹⁷

Vargas Llosa pone el acento, efectivamente, en el aspecto de que la literatura ayuda a formar “conciencias individuales”. Es decir, el hecho artístico de escribir –individual, personalmente-, culmina también en individuos y no en conciencias colectivas. En 1967, al recibir el Premio Rómulo Gallegos, el escritor traza su ideario político- literario, este texto es fundamental para entender, en gran medida, el posterior desarrollo de Vargas Llosa en el ámbito político. En su discurso señala al escritor como el “eterno aguafiestas” estipulando claramente qué es la literatura para él:

Advertirles que la literatura es fuego, que ella significa inconformismo y rebelión, que la razón de ser del escritor es la protesta, la contradicción y la crítica. Explicarles que no hay término medio: que la sociedad suprime para siempre esa facultad humana que es la creación artística y elimina de una vez por todas a ese perturbador social que es el escritor o admite la literatura en su seno y en ese caso no tiene más remedio que aceptar un perpetuo torrente de agresiones, de ironías, de sátiras, que irán de lo adjetivo a lo esencial, de lo pasajero a lo permanente, del vértice a la base de la pirámide social. Las cosas son así y no hay escapatoria: el escritor ha sido, es y seguirá siendo un descontento. Nadie que esté satisfecho es capaz de escribir, nadie que esté de acuerdo, reconciliado con la realidad, cometería el ambicioso desatino de inventar realidades verbales. La vocación literaria nace del desacuerdo de un hombre con el mundo, de la intuición de deficiencias, vacíos y escorias a su alrededor. La literatura es una forma de insurrección permanente y ella no admite las camisas de fuerza. Todas las tentativas destinadas a doblegar su naturaleza airada, díscola, fracasarán. La literatura puede morir pero no será nunca conformista.

Sólo si cumple esta condición es útil la literatura a la sociedad. Ella contribuye al perfeccionamiento humano impidiendo el marasmo espiritual, la autosatisfacción, el inmovilismo, la parálisis humana, el reblandecimiento intelectual o moral. *Su misión es agitar, inquietar, alarmar, mantener a los hombres en una constante insatisfacción de sí mismos: su función es estimular*

¹¹⁷ *Ídem.*

*sin tregua la voluntad de cambio y de mejora, aun cuando para ello deba emplear las armas más hirientes y nocivas. Es preciso que todos lo comprendan de una vez: mientras más duros y terribles sean los escritos de un autor contra su país, más intensa será la pasión que lo una a él. Porque en el dominio de la literatura, la violencia es una prueba de amor.*¹¹⁸

Para Vargas Llosa se trata pues de un canon a seguir, sin concesiones de ninguna especie. Señala, con vehemencia, que:

[...] cuando las injusticias sociales desaparezcan, de ningún modo habrá llegado para el escritor la hora del consentimiento, la subordinación o la complicidad oficial. Su misión seguirá, deberá seguir siendo la misma; cualquier transigencia en este dominio constituye, de parte del escritor, una traición. Dentro de la nueva sociedad, y por el camino que nos precipiten nuestros fantasmas y demonios personales, tendremos que seguir, como ayer, como ahora, diciendo no, rebelándonos, exigiendo que se reconozca nuestro derecho a disentir, mostrando, de esa manera viviente y mágica como sólo la literatura puede hacerlo, que el dogma, la censura, la arbitrariedad son también enemigos mortales del progreso y de la dignidad humana, afirmando que la vida no es simple ni cabe en esquemas, que el camino de la verdad no siempre es liso y recto, sino a menudo tortuoso y abrupto, demostrando con nuestros libros una y otra vez la esencial complejidad y diversidad del mundo y la ambigüedad contradictoria de los hechos humanos. Como ayer, como ahora, si amamos nuestra vocación, tendremos que seguir librando las treinta y dos guerras del coronel Aureliano Buendía, aunque, como a él, nos derroten en todas.

*Nuestra vocación ha hecho de nosotros, los escritores, los profesionales del descontento, los perturbadores conscientes o inconscientes de la sociedad, los rebeldes con causa, los insurrectos irredentos del mundo, los insoportables abogados del diablo.*¹¹⁹

“Abogados del diablo”, “inconformes”, “descontentos” y “demonios” son palabras que conforman un corpus único y que tienen una connotación positiva. La ficción es, de esa manera, el lugar donde esos demonios atacan las “verdades”. Es decir, la mentira, la ficción

¹¹⁸ Mario Vargas Llosa, *La literatura es fuego*, *op.cit.*, cursivas mías.

¹¹⁹ *Ibidem.*

se vuelve un discurso positivo ante la realidad imperante.¹²⁰ Ahora bien, en la polémica con Collazos éste recriminaba al peruano cierto divorcio entre sus obras y su accionar político.

Según Vargas Llosa:

La única manera en que se podría eliminar toda posibilidad de antagonismo entre una obra y su autor (naturalmente que en algunos casos este divorcio no ocurre) sería suprimiendo toda espontaneidad en la creación literaria, reduciendo el trabajo del creador a una operación estrictamente racional en la que alguien (el guardián de los valores ideológicos y morales: la Iglesia o el Estado) determinara, a través de ciertas normas o regulaciones, los temas o el tratamiento de los temas, de modo que la obra no se apartara de los valores entronizados por la sociedad.¹²¹

Además apuntala la idea de que el escritor y la literatura han de ser subversivos en cualquier tipo de sociedad. Es necesario recalcarlo pues el debate entre él y Cortázar se muestra también en este punto. Si se observan con detenimiento, las ideas enarboladas por los dos escritores sobre la literatura y su función dentro de la sociedad son similares, pero existe una diferencia en su visión sobre el papel que debe desempeñar la literatura y el escritor latinoamericano.

En este aspecto, testimonios como el de Ambrosio Fornet tienen un incalculable valor. El crítico cubano escribe sobre *La ciudad y los perros*: “No conozco ninguna otra novela en nuestra lengua que emplee tan diversos recursos y conserve, no obstante, una unidad de tono tan completa. [...]. Vargas Llosa descubre los vicios de un sistema y la hipocresía de quienes lo sostienen [...] y lo hace con un rigor que lo convierte, a mi juicio, en el mejor novelista joven de nuestra lengua”.¹²²

¹²⁰ Para otro punto de vista al respecto ver Jean Franco, *op.cit.*, pp.77-80.

¹²¹ Mario Vargas Llosa, “Luzbel, Europa y otras conspiraciones” en Óscar Collazos, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa, *op.cit.*, pp.84-85.

¹²² Ambrosio Fornet, “Perros en la ciudad”, en *El otro y sus signos, op.cit.*, p.154.

El uruguayo Mario Benedetti registra la impresión que causó en él *La casa verde*:

“[...] es un fértil y ejemplar escándalo. Lo es, para empezar, en el plano de las convenciones sintácticas. El narrador cambia de tiempo a mitad de frase, mezcla (sin el mínimo signo de advertencia) frases del pasado y del presente, hace trizas las reglas de puntuación, desarticula los tiempos [...] a menudo las palabras se salen del cauce, operan por sí mismas [...]. Un escándalo anti retórico, anti académico”¹²³.

A su vez, Fernando Alegría encuentra en *Rayuela* “Un libro duro, blando, sangriento, triste, dulce, angustiado, *Rayuela* responde a una generación que se pierde dando un noble combate para borrarle las mentiras a la sociedad contemporánea [...]”¹²⁴ Y no menos importantes resultan las anotaciones de Benedetti acerca de esa novela:

Con esta compleja estructura, Cortázar se las arregla para crear la novela más original, y de más fascinante lectura, que haya producido jamás la literatura argentina [...] puede ser disfrutada en varias zonas, a saber: la conformación técnica, el retrato de personajes, el estilo provocativo, la alerta sensibilidad para las peculiaridades del lenguaje rioplatense, la comicidad de las palabras e imágenes, la sutil estrategia de las citas ajenas.¹²⁵

Puesto el acento en la literatura, en la creación artística, en la ruptura de reglas literarias -y sociales-, Vargas Llosa y Cortázar demostraron una manera innovadora de enfrentarse a la realidad social sin supeditarse a dogmas, ideologías, Estados o partidos, defendiendo así su libertad creativa. La diferencia central entre ambos se encuentra en su planteamiento de escritor-intelectual. Según Vargas Llosa el intelectual deberá ser siempre la conciencia crítica de la sociedad, aquel obligado a señalar los errores de un sistema

¹²³ Mario Benedetti, “Vargas Llosa y su fértil escándalo”, *El ejercicio del criterio. Crítica literaria 1950-1970*, México, Nueva Imagen, cuarta edición, 1981, p.297.

¹²⁴ Fernando Alegría, “*Rayuela*: o el orden del caos”, *Literatura y revolución, op.cit.*, p.145.

¹²⁵ Mario Benedetti, “Julio Cortázar, un narrador para lectores cómplices”, *El ejercicio del criterio, op.cit.*, p.163.

determinado, dispuesto a ser “el eterno aguafiestas”. Para el autor de *La fiesta del Chivo*, el escritor debe ser un descontento constante, y mediante la literatura podrá exhibir aquello con lo que no está de acuerdo, enarbolando así al campo literario como el campo de la disidencia.

En un interesante artículo, Efraín Kristal apunta que “Siempre hubo un consenso sobre el valor político de las primeras obras de Vargas Llosa: las mismas novelas fueron consideradas revolucionarias durante la década de los 60 y ‘problemáticas’ o reaccionarias a partir de los incidentes en torno al caso Padilla”.¹²⁶ Vargas Llosa se considera a sí mismo como un francotirador obligado, ética, política, literariamente, a denunciar lo que es detestable en el mundo, ya sea en una sociedad capitalista o en una sociedad socialista.

La literatura se convierte así en su espacio individual, en el que conjura sus demonios y se realizan los exorcismos; en el que resuelve, de un modo mínimo, sus problemas con la realidad; en el que la libertad de escribir y de ser no cede ante nada ni nadie. De hecho, su militancia política encontró, finalmente, una resolución con su concepción literaria. Vargas Llosa halla inaceptable la sumisión del escritor al Estado; de ahí que en el *Caso Padilla* se convirtiera en un crítico pertinaz del arresto del poeta y después de ese evento se originara su rompimiento con la revolución cubana. En realidad no se trataba de una muda ideológica, sino de una reafirmación con su modo de concebirse como artista y pensador. Encontró, para decirlo claramente, el fin a un desgarramiento ideológico entre su actuar político y su literatura.¹²⁷

¹²⁶ Efraín Kristal, “La política y la crítica literaria. El caso Vargas Llosa”, *Revista Perspectivas (Departamento de Ingeniería Industrial, Universidad de Chile)*, vol 4, n.2, 2001, p. 351.

¹²⁷ En una entrevista de Mario Benedetti a Roque Dalton, el poeta salvadoreño se refería así sobre la “desgarradura”. “En el terreno literario, las relaciones entre militancia y literatura como resultado de la creación de un revolucionario sólo pueden ser positivas. Hay otro terreno, en el que sí podría haber

Vargas Llosa se mostró consecuente con sus ideas políticas y artísticas. Si para el peruano el escritor-intelectual está obligado a denunciar lo que considera incorrecto, no podía actuar de otro modo en ese contexto. Si en cualquier sociedad el escritor es un eterno descontento, no podía menos que señalar errores y, finalmente, marcar una posición contraria a las determinaciones políticas de la revolución cubana.

El caso de Cortázar es igualmente significativo. La literatura para él representaba, como la revolución social, una forma de asalto al cielo. El escritor latinoamericano, desde su perspectiva, estaba obligado a contribuir al cambio social, a la revolución, sin ceder en lo más mínimo en su creación artística. Si en el campo estrictamente político había, por ejemplo, personajes como el Che y Fidel, en el campo literario deberían existir escritores comparables a ellos. Es decir, escritores capaces de transformar la literatura, de revolucionarla en todas sus formas, de crear una nueva, como, desde su punto de vista, había en Fidel y el Che la capacidad transformadora y creadora de una nueva sociedad. Cortázar enfatizó la necesidad de hacer también revolución en la literatura; se trataba, pues, de asumir el espacio artístico de la misma manera en que los hombres de acción política asumían su campo.

A diferencia de lo que apuntara Vargas Llosa sobre el carácter rebelde del escritor, Cortázar plantea que el escritor debe ser revolucionario en su campo específico contribuyendo así a la transformación social. Su planteamiento ataca dos flancos: por una parte echa abajo el recurrente reproche hacia la concreta “inacción” social del escritor en la

conflicto, y es a nivel ideológico [...] <<Desgarradura>> es un término que se ha acuitado para ocultar que se trata de un problema ideológico; si se le quiere seguir llamando así, habrá que decir que es una desgarradura ideológica y que por tanto debe solucionarse a nivel ideológico”. “Una hora con Roque Dalton”, publicada en *Marcha*, 28 de febrero y 7 de marzo de 1969 y aparecida después en *Casa de las Américas*, n.54, mayo-junio, 1969, pp.145-153.

realidad política y, por otra parte, la que sostenía-sostiene aún- el escritor, es decir, que el escritor, más que proponer un modo de contribución al cambio social cambiando su entorno específico, debía ser -utilizando la literatura- el que señalara los errores, el descontento sin tregua. Para Cortázar no se trata sólo de ser el eterno descontento, el siempre rebelde, de ser la conciencia crítica de la sociedad, sino de transformarla en el campo literario. Ser, en resumidas cuentas, copartícipe del cambio social cambiando las formas de hacer y concebir la literatura.

Esta diferencia, que podría observarse mínima, no lo es tanto y deriva también en un debate político. Esta concepción estética, plenamente artística, se mueve en los linderos de una polémica política. Vargas Llosa, en entrevista concedida a Luis Harss, manifiesta que “la violencia es una especie de fatalidad en el mundo”. Según el entrevistador, para el escritor peruano la violencia es “común a toda sociedad humana”.¹²⁸ Ésta es una preocupación constante en el escritor, es uno de sus demonios. A través de la creación artística se manifiesta contra la violencia en todas sus expresiones. O, incluso, trata de mostrar a la violencia, la mentira, la corrupción como elementos inherentes del ser humano, de los que, a pesar de cambios, revoluciones, rebeliones, es incapaz de separarse. ¿Qué si no una manifestación contra la violencia son *La ciudad y los perros*, *La casa verde* y aun sus libros posteriores? Manifestación contra la violencia, revelándola, atacándola, criticándola en el hecho estético; en el plano político, su oposición a todo dogma, a toda camisa de fuerza es también una oposición a la violencia contra el escritor, contra la literatura. Y sin embargo, se trata de una violencia invencible, imposible de ser derrotada.

¹²⁸ Luis Harss, “Mario Vargas Llosa, o los vasos comunicantes”, *Los nuestros*, *op.cit.*, p.432.

En los casos de Cortázar y Vargas Llosa no se trata de artistas que fuesen encadenados por una literatura política o, con otras palabras, de creadores subsumidos en planteamientos políticos para hacer su literatura. En cambio sí pueden ser caracterizados como creadores que estipularon una política literaria propia, en la que el ejercicio creador se encuentra al mismo nivel que el del campo político; en la que la literatura vale-además- como testimonio político, bien de un rebelde, bien de un revolucionario.

La obra de Cortázar y Vargas Llosa tienen en común el humor, la búsqueda de nuevas estructuras, la experimentación constante. Ambos son también ensayistas lúcidos a la vez que polémicos y provocadores. Su obra se parece en el sentido de la ruptura de reglas, del “fértil escándalo” que representa, pero también en el planteamiento de que escribir es una forma de “exorcizar” demonios o criaturas del autor. Donde existe una bifurcación es en el fin del escritor dentro de la sociedad.

Cuando Julio Cortázar señala que escribe con un fin, es decir, con un *para qué*, está apuntando que escribe para exorcizar monstruos, fantasmas, pero en ese exorcismo se encuentra la búsqueda de un lenguaje revolucionario, de un “describir” y en esa desescritura está su grano de arena a la revolución social. “Sé que el mío será un lenguaje antiliterario, pero será un lenguaje. Siempre me ha parecido absurdo hablar de transformar al hombre si a la vez o previamente el hombre no transforma sus instrumentos de conocimiento” señaló el cronopio a Luis Harss¹²⁹. La búsqueda del bienestar social, y el cambio en la realidad política de la que habla la concibe también en el terreno artístico.

En 1972 Mario Vargas Llosa publicó su largo ensayo *García Márquez: Historia de un deicidio*, acerca del escritor colombiano, en el que reforzaba su idea del escritor rebelde.

¹²⁹ Luis Harss, “Julio Cortázar o la...”, *ibidem*, p.288.

A raíz de ese ensayo, Ángel Rama se entabló en una interesante discusión con el peruano, en una serie de artículos publicados primero por *Marcha* y luego recopilados en un solo volumen. El crítico uruguayo reparaba en la idea del escritor concebido como descontento, señalando que ésta no sirve “para situar el proyecto literario dentro del mundo actual por su visible desatención del escritor en cuanto partícipe de una sociedad y de una estructura de clases”.¹³⁰

La idea de Vargas Llosa como un escritor rebelde es valiosa en tanto da al hombre de letras una significación dentro de la sociedad. Como productor de una obra en la que se recogen los puntos de vista con los que el escritor no está de acuerdo, en la que recoge sus inconformidades, sus miedos, sus demonios. Sin embargo, el límite se encuentra en el escritor mismo. Concibe entonces la literatura como un ejercicio meramente individual, no porque la creación de una obra no sea, justamente, personal y única, sino porque deja de lado que es, incluso sin desearlo, portavoz de un sector de la sociedad que se ve reflejado en su obra. Pero, más allá de ello, resulta reveladora la opinión de Jean Franco, quien caracteriza a Vargas Llosa como “anarquista”.¹³¹ Es interesante anotar que Vargas Llosa pretende, desde esa visión “rebelde”, presentarse por fuera de las estructuras estatales; caracterizando su labor artística de anti-estatal, sin embargo no puede justificar su rebeldía contra “el estatismo económico” presentándose a la vez como el “campeón del capitalismo hegemónico y el libre mercado contra la opinión izquierdista predominante”.¹³²

¹³⁰ Ángel Rama, “El fin de los demonios”, en Ángel Rama, Mario Vargas Llosa, *García Márquez y la problemática de la novela*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor/ *Marcha*, 1972, p.36.

¹³¹ Jean Franco, *op.cit.*, pp. 79-80.

¹³² *Ibidem*, p.78.

2.2 *El cronopio y el escritor: una visión de mundo.*

En la rica polémica sostenida con Óscar Collazos, Mario Vargas Llosa escribió que “Un escritor no es “responsable” de sus temas en el sentido en el que un hombre no es “responsable” de sus sueños o pesadillas [...] en tanto que su responsabilidad en los dominios de la escritura es total, porque allí sí puede elegir, seleccionar, rechazar [...]”.¹³³ Asimismo Julio Cortázar plantea que desde la literatura puede asir y comprender de un modo más completo eso que se llama “realidad”. Desde su espacio de creación el escritor juega, selecciona, traduce parte de sus experiencias de vida. El escritor plasma su modo de entender el mundo en su obra; plasma sus miedos, sus “demonios”, sus críticas a la sociedad en la que se desenvuelve. Se vale de artificios y múltiples juegos para poder decir lo que quiere decir de un modo distinto al que ocurre en la realidad social.¹³⁴ Según Mario Benedetti el escritor “trabaja primordialmente con pensamientos, emociones e imágenes”¹³⁵ y señala que no sólo la obra sino el autor están en la mira del lector. En ese juego que también es la literatura el escritor pone en la mira al mundo, lo observa, lo desdice, lo contradice, lo ordena pero al mismo tiempo lo coloca a él en la mira, al menos desde dos perspectivas: una política y otra estética.

Casa tomada (1947), de Cortázar, es un buen ejemplo para señalar tal hecho. De ese relato se hacen, hasta el día de hoy, múltiples interpretaciones que van de lo estético a lo

¹³³ Mario Vargas Llosa, “Luzbel, Europa y otras conspiraciones”, *idem.*, p.83.

¹³⁴ En ese sentido Maurice Blanchot dice que “La literatura empieza en el momento en que la literatura es pregunta. Esta pregunta no se confunde con las dudas o los escrúpulos del escritor [...] Pero queda esto: una vez escrita, está presente en esa página la pregunta que, tal vez sin que lo sepa, no ha dejado de plantearse el escritor cuando escribía [...]”, “La literatura y el derecho a la muerte”, *De Kafka a Kafka*, traducción de Jorge Ferreiro, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.

¹³⁵ Mario Benedetti, “Los temas del escritor en el exilio”, en *Subdesarrollo y letras de osadía*, *op.cit.*, p. 140.

político; que encuentran en el cuento una forma de interpretar políticamente al autor.¹³⁶ Aunque el propio Cortázar apunta “Esa interpretación de que yo estaba traduciendo imaginativamente mi reacción como argentino ante lo que sucedía en el país, no es la mía pero no se puede excluir. Es perfectamente posible que yo haya tenido esta sensación y que en el cuento se tradujera así, de manera fantástica y simbólica.”¹³⁷ Esta situación no trascendería de no ser porque devela un modo en el que se observa al escritor, es decir: se mira al escritor, cuando menos en dos planos, el artístico que compete a la obra y el político que compete a la obra y al creador.

Todo escritor, por eso, nace con sus detractores en el campo artístico y también en el político. Puede suceder, por ejemplo, que una obra literaria no sea del agrado de cierto tipo de público o de algún crítico, en ese caso se enfrenta a una serie de críticas estéticas sobre su obra. Ocurre también que la obra sea del agrado de la crítica literaria y en cambio los reclamos hacia ésta puedan ser de corte político. En cualquier caso el escritor está en la mira, por razones estéticas o por razones políticas; recibe críticas de un campo y de otro, por una u otra razón, pero el hecho es que éstas provienen por la obra realizada, sin la cual ninguna crítica sería posible.

La visión del mundo que un escritor refleja, más allá de sus filiaciones políticas y sociales o de su extracción de clase, proviene de la literatura, nace en ella y en ella se desenvuelve. Lucien Goldmann, un teórico imprescindible de la sociología de la literatura, definía así la *visión de mundo*:

¹³⁶ Como ejemplo ver la interpretación realizada por Yesica Stekli en *La política en el pensamiento y obra de Julio Cortázar, del elitismo al escritor revolucionario*, tomado de www.comunicacionpopular.com.ar, consultado el 2 de mayo 2012.

¹³⁷ Citado en Yesica Stekli, *ídem*.

Para el materialismo histórico, el elemento esencial del estudio de la creación literaria reside en el hecho de que la literatura y la filosofía son, en planos distintos, *expresiones de una visión del mundo, y que las visiones del mundo no son hechos individuales sino sociales*. Una visión del mundo es un punto de vista *coherente y unitario* sobre la realidad en su conjunto [...]. La visión del mundo es el sistema de pensamiento que, en determinadas condiciones, se impone a un grupo de hombres que se hallan en análoga situación económica y social, es decir, que pertenecen a ciertas clases sociales.¹³⁸

La idea de Goldmann, aunque valiosa, resulta limitada en un sentido, ya que si en gran medida un escritor es resultado de la clase social a la que pertenece y en su literatura expresa ideas, sensaciones y puntos de vista de esa clase social, entonces no cabría pensar siquiera que dentro del campo literario existan escritores revolucionarios, rebeldes o cuestionadores del sistema imperante.

Hablar de una visión del mundo sólo a través de la extracción social del escritor, simplifica la complejidad existente entre el creador, su campo artístico y su relación con el contexto histórico social. Más aun, la idea de Goldman puede ayudar a comprender bajo qué contexto social- o material- determinado fue que la obra artística se realizó, pero no el por qué fue escrita de tal o cuál forma, utilizando éstos o aquéllos elementos literarios y no otros.

Es innegable que en el desarrollo de las artes, éstas ganaron un espacio social, propio y autónomo en gran medida y que, como menciona Bourdieu, en él se libran batallas políticas e ideológicas. ¿Cómo explicar, por ejemplo, que Vargas Llosa o Cortázar concibieran la literatura como un arma y se concibieran uno rebelde y otro revolucionario respectivamente? Considerar su extracción social como la fuente de su visión del mundo y

¹³⁸ Lucien Goldmann, "Creación literaria, visión del mundo y vida social", en Adolfo Sánchez Vázquez, *Estética y marxismo/ Tomo I*, 1979, p.284, cursivas mías.

de su literatura tendría, en ambos casos, un mismo resultado: no serían más que escritores pequeñoburgueses con aspiraciones pequeñoburguesas.

Tanto Vargas Llosa como Cortázar desarrollaron una visión política del mundo desde su literatura; por ella y en ella es que alcanzaron su carácter de actores políticos, comprometidos con su realidad, aunque abordada de distinta manera. La literatura los lleva al ámbito político, por eso resulta absurdo pensar siquiera en una literatura sin política. En ambos la mejor manifestación de la política, la más claramente estructurada, es su literatura.

No es, como en el caso de Borges, que pretendieran edificar una realidad alterna sino que, alimentándose de la realidad, buscando sus intersticios, encontraron en el quehacer literario una manera más completa de relacionarse con su entorno social, de dialogar con él, de actuar en él.

A Cortázar y Vargas Llosa, en más de una ocasión a lo largo de su historia, se les ha calificado como escritores que evaden la realidad social, aun cuando su compromiso político haya sido más que transparente. Esas acometidas no provienen, en ambos casos, sólo de sus adversarios políticos, sino también de personajes con los que compartieron ideas y militancia. El debate en torno a ellos estuvo signado por su lejanía con América Latina, como ejemplos bastan las críticas de David Viñas para Cortázar o el debate con Óscar Collazos. Sin embargo fue la confrontación entre nacionalismo y la universalidad de la literatura latinoamericana, la que desató un interesante intercambio de ideas entre Cortázar y Viñas, pero también entre el autor de *Historias de cronopios y de famas* y José María Arguedas. Lo atractivo de ambas discusiones se encuentra en el hecho de que parten,

en primer lugar, de un espacio común: la literatura; en segundo lugar, nacen desde una posición política afín.

La discusión con Arguedas ocurre entre 1967 y 1969. El autor de *Los ríos profundos*, criticó lo cosmopolita de Cortázar, “Todos somos provincianos, provincianos de las naciones y provincianos de lo supranacional” que mereció la respuesta del argentino, “De acuerdo; pero menuda diferencia entre ser un provinciano como Lezama Lima, que precisamente sabe más de Ulises que la propia Penélope y los provincianos de obediencia folklórica para quienes las músicas de este mundo empiezan y terminan con las cinco notas de una quena”.¹³⁹ Sobre esa polémica Mabel Moraña escribe:

Los temas centrales del debate (la relación entre cultura y política, la naturaleza de la función intelectual en la América Latina posterior a la Revolución Cubana, la tensión entre localismo y cosmopolitismo, etc.) son abordados a partir de zonas de experiencia cultural bien diferenciadas (y sin duda *legítimas*, cada una en su registro). Por otra parte, ambas perspectivas revelan visiones subjetivas que pueden ser contrastadas, aunque es obvio que esa contraposición no requiere ni admite la aniquilación del contrincante.¹⁴⁰

Años más tarde, David Viñas después de una larga argumentación sobre la impresión que Cortázar le causa, se pregunta si la “revolución en la palabra” no es más que una nueva retórica, sobre todo cuando “el vocero privilegiado prolonga su escisión respecto del cuerpo productor del lenguaje”.¹⁴¹ Posición que en 1972 refrendó al declarar “la esquizofrenia geográfica está emparentada con el fenómeno de la doble lealtad. Escinde, tanto, por lo menos, como querer jugar con dos paños al mismo tiempo”.¹⁴² La respuesta de Cortázar

¹³⁹ Julio Cortázar entrevista en *Life*, *op.cit.*, p.246.

¹⁴⁰ Mabel Moraña, *Territorialidad y forasterismo: la polémica Arguedas/Cortázar revisitada*, en www.mabelmorana.com, consultado el 12 de julio 2012, cursivas de la autora.

¹⁴¹ David Viñas, “Cortázar y la fundación mitológica de París”, *op.cit.*, p.130.

¹⁴² David Viñas, entrevista de Mario Szchiman, en *Hispanamérica*, Año 1, n.1, Maryland, p.66.

aparece en una carta dirigida a Saúl Sosnowski, publicada primero en la revista *El escarabajo de Oro* y recogida en *Obra crítica 3*:

Yo lamento que mi circuito no coincida con la proyección que hace Viñas de sí mismo, de sus ideas y conductas, y que se permite proyectar terminantemente sobre mi propio dibujo, que naturalmente falta o sobra por todos lados con respecto al suyo. Contra eso nada se puede; pero lamento que alguien como David Viñas interponga con tanta obstinación su propia imagen entre él y lo que lee, entre él y alguien que en lo más hondo, en lo que verdaderamente cuenta, está y estará siempre con gente como él, para luchar cada uno a su manera contra los verdaderos enemigos.¹⁴³

A raíz de la aparición de *Libro de Manuel* en 1973, una parte de la izquierda argentina reclamó a Cortázar que su literatura no dejaba de ser liberal, como ocurrió con Ricardo Piglia, al afirmar:

Estamos sin duda, en la zona más conflictiva de la ideología de Cortázar: definiéndose como socialista, viene a llamarnos la atención sobre el lugar del deseo en la revolución [...]. Escritor liberal, en fin, Cortázar parece concebir el socialismo como una comunidad de consumidores libres y exclusivos. Paradójicamente la militancia de su escritura termina por convertirse en una lucha por la libertad de comercio.¹⁴⁴

Como colofón se encuentra la discusión que Cortázar sostuvo con Liliana Heker, alrededor de 1980, sobre el tema del exilio argentino luego de la instauración de la dictadura en 1976. En 1978 apareció en la revista colombiana *Eco* (noviembre de 1978, número 205) un artículo de Cortázar titulado “América Latina: exilio y literatura”. Heker le dedica una respuesta airada al recordarle que él no era exiliado, cuando menos no en los

¹⁴³ Julio Cortázar, “Carta a Saúl Sosnowski (a propósito de una entrevista a David Viñas), *Obra crítica 3*, *op.cit.*, p.60.

¹⁴⁴ Ricardo Piglia, “El Socialismo de los consumidores” en Mario Goloboff, *op.cit.*, pp. 310-311. En la obra de Goloboff, aparece un apartado extraído de *La Opinión Cultural* con artículos de María Rosa Oliver, Anibal Ford, Ernesto Goldar, Haroldo Conti y Jorge Abelardo Ramos, pp. 305-324

términos de muchos otros escritores que debieron abandonar Argentina para salvaguardar sus vidas.¹⁴⁵

Los reclamos políticos a Cortázar fueron constantes pero se debieron a un clima particular dentro del campo intelectual argentino y de manera más general al ambiente que, como se ha señalado, imperaba en las discusiones intelectuales en Latinoamérica.¹⁴⁶

En febrero de 1972, a casi un año del episodio Padilla, Julio Cortázar escribía a Haydée Santamaría, “si ser revolucionario es [...] ser un hombre decidido que no escoge el camino más fácil, entonces soy un revolucionario aunque nunca me he dado a mí mismo tan alto título”.¹⁴⁷ Esa visión es la muestra de un escritor que se define políticamente desde la literatura, desde su quehacer artístico.

En cuanto a la producción literaria cortazariana sí puede registrarse un cambio en los temas y preocupaciones que aborda al escribir e incluso en la manera de enunciación en sus obras. Si durante una primera etapa, que culmina al momento de escribir *El perseguidor* como el propio Cortázar ha sugerido, su preocupación es la de un esteta al que casi nada le importaba la realidad social; una segunda etapa se caracterizara por una búsqueda de empatar el ejercicio creativo abordando temas políticos.

Anterior a la revolución cubana, el mundo del cronopio, y la visión que tiene de la realidad social, está bajo el encanto de la literatura. Textos como ‘Rimbaud’, de 1940, ‘Notas sobre la novela contemporánea’ de 1948 y ‘Situación de la novela’ de 1950,

¹⁴⁵ Ver Adrián Ferrero, “Exilio poético y exilio político: la polémica entre Liliana Heker y Julio Cortázar en la revista cultural *El Ornitorrinco*”, en *Question*, Universidad Nacional de La Plata, (Facultad de Periodismo y Comunicación Social), 2007, disponible en www.perio.unlp.edu.ar, consultado el 8 de junio 2012.

¹⁴⁶ Para seguir este debate la tesis doctoral de José Luis de Diego, *Campo intelectual y campo literario en Argentina (1970-1986)*, da un panorama completo. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 2003. Disponible en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.150/te.150.pdf>, consultado el 3 de julio 2012.

¹⁴⁷ Julio Cortázar, “Carta a Haydée Santamaría” *Cartas, op.cit.*, p. 1494.

demuestran que “para Cortázar novelar y teorizar sobre el instrumento expresivo constituían el anverso y el reverso de una misma operación”.¹⁴⁸ Vale agregar que antes de la revolución cubana, y de su adscripción al socialismo, en sus análisis literarios “Cortázar descalifica la novela de ideas en la que incurrirá más tarde, niega que éstas puedan constituirse en motor narrativo; para él, la impulsión novelesca proviene siempre de los afectos”.¹⁴⁹

Los temas tratados son relativos al hombre en relación con la literatura, *Teoría del túnel* (1947) es uno de los ensayos más significativos en ese sentido. Dice Yurkievich “Cortázar concibe la novela como acto de conciencia, como autoanálisis, como exploración epistemológica, quiere volverla portadora de los interrogantes últimos acerca del sentido y del destino, hacerla participar en la dilucidación y la elección de una conducta”.¹⁵⁰

Olga Ostria anota, analizando el ensayo *Para una poética* escrito por Cortázar en 1954, que en el cronopio existe “un constante esfuerzo por volver al hombre a esa completud originaria, por *reunirlo con esa capacidad sentimental* de la cual ha sido alejado a partir del reinado del conocimiento lógico, de la interpretación meramente causal de la realidad”.¹⁵¹ El ejercicio literario será para el Cortázar de ese entonces el filtro por el que atraviesa la realidad social; la literatura se sitúa por encima de cualquier otra preocupación. Sin embargo, esa capacidad sentimental de la que habla Ostria, permanecerá como el hilo conductor de su obra, forma parte de un posicionamiento ante todo artístico, pero también político. Uno de los lugares comunes sobre el capitalismo es que obliga al egoísmo y la

¹⁴⁸ Jaime Alazraki, prólogo a Julio Cortázar, *Obra crítica II*, México, Alfaguara, 1994, p. 10.

¹⁴⁹ Saúl Yurkievich, “Un encuentro del hombre con su reino”, en Julio Cortázar, *Obra crítica I*, Edición de Saúl Yurkievich, Madrid, Alfaguara, 1994, p. 24-25.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p.27.

¹⁵¹ Olga Ostria, *Del sentimiento de no estar del todo*, Cuadernos de los seminarios permanentes, México, UNAM/CECyDEL, 2004, p.11, cursivas mías.

individualidad, pero lo que no se ve –o no quiere verse-, es que el capitalismo ha despojado a los individuos de su humanidad, de su goce como ser humano, del placer en la vida sustituido por la necesidad de sobrevivir. Cortázar es enfático en ese sentido: la revolución es una forma de regresar al ser humano la individualidad perdida, el placer y el goce; el humor, lo lúdico, son, por eso mismo, elementos del hombre de los que el capitalismo se apropió o, de hecho, canceló. Esta continuidad en Cortázar, contrasta, desde luego, con la opinión expresada por Piglia.

Lo sentimental será la fuente de su literatura, aunque es evidente el cambio en su concepción política expresada tanto en su narrativa como en artículos y ensayos. De manera progresiva, Cortázar toca temas en los que se involucra directamente: la revolución cubana, la lucha por la libertad de los presos políticos, la revolución sandinista, etc. Si *Rayuela* fue a decir del cronopio:

[...] esa especie de descubrimiento del prójimo y, por extensión, descubrimiento de una humanidad humillada, ofendida, alienada, ese abrirme a una serie de cosas que para mí hasta entonces no habían pasado de ser simples telegramas de prensa; la guerra de Vietnam, el Tercer Mundo, y que me habían conducido a una indignación meramente intelectual, sin ninguna consecuencia práctica, desemboca en un momento dado en un decirme: ‘bueno hay que hacer algo’, y tratar de hacerlo.¹⁵²

Una de las muestras más transparentes es el cuento ‘Reunión’ del libro *Todos los fuegos el fuego* (1966), narrado en primera persona y en el que el autor cuenta el periplo sufrido por el Che al desembarcar del Granma en el inicio de la gesta revolucionaria en la

¹⁵²Citado en Ernesto González Bermejo, *op.cit*, p.120.

Sierra Maestra. Lo singular de la narración no es sólo el hecho narrado, sino que Cortázar se involucra en él como si fuese el personaje narrador, es decir, el Che.¹⁵³

El tema central del *Libro de Manuel* es el debate de cómo hacer una revolución sin que se pierda la irreverencia, el humor, y dejar testimonio, con recortes de noticias reales, sobre desapariciones y torturas. A decir del propio Cortázar “El libro fue acusado inmediatamente de frívolo por una cierta izquierda que no entiende que se pueda escribir un libro donde se habla de un operativo de guerrilla urbana en un tono un poco desapegado y juguetón [...]”.¹⁵⁴

En el mismo canal de denuncia están otras obras como *Apocalipsis de Solentiname*, *Graffiti*, *Recortes de prensa* y el libro *Fantomas contra los vampiros trasnacionales* que para Cortázar significó, según sus palabras, “una buena prueba de lo que puede hacer un escritor responsable cuando se trata de transmitir un mensaje ideológico a su pueblo”.¹⁵⁵ En esta etapa, y hasta su muerte, la preocupación del cronopio, su visión de mundo, estará sellada por una literatura en relación con las condiciones políticas y sociales que demuestra en artículos como *América Latina: literatura y exilio*, *El escritor y su quehacer en América Latina* (1982).

El Julio Cortázar de esa etapa es ya un escritor consolidado, maduro intelectualmente hablando y comprometido políticamente. A decir de Jaime Alazraki, Cortázar “incorporó a los juegos de la imaginación, los fuegos de la historia, fecundó los movimientos de la

¹⁵³ Las referencias de Cortázar hacia el Che serán constantes. Luego de la muerte del comandante guerrillero Cortázar escribe *Mensaje al hermano* “Pido lo imposible, lo más inmerecido, lo que me atreví a hacer una vez, cuando él vivía: que sea su voz la que se asome aquí, que sea su mano la que escriba estas líneas” Además está el poema *Che*, enviado originalmente a Roberto Fernández Retamar. Ambos textos son recogidos por Fernández Retamar en *Fervor de la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1993, pp-157-161.

¹⁵⁴ Ernesto González Bermejo, *op.cit.*, p.125

¹⁵⁵ *Ibidem*, p.122.

fantasía con la visión política, permitió que la realidad latinoamericana, con sus genocidios y pesadillas, entrara en ese espacio de la literatura que muchos siguen creyendo aséptico y sagradamente ahistórico”.¹⁵⁶

Cortázar cambió radicalmente su visión de mundo porque cambió su visión como escritor, sin embargo tal cambio ocurrió sin abandonar jamás su compromiso con ese ejercicio de creación al que supo incorporar temas de la compleja realidad social latinoamericana. El cronopio, efectivamente, adquirió compromisos políticos por voluntad propia, después del *Caso Padilla* su literatura, su actividad intelectual y política reforzó su idea de la necesidad de la revolución literaria, sin que tal visión impidiera la libertad y el juego en el terreno creativo. Atinadamente apunta Saúl Sosnowski: “Si bien se solidarizó con los procesos revolucionarios latinoamericanos, cuando algunos sectores de la izquierda le exigieron que sus simpatías fueran trasladadas directamente al plano literario, Cortázar declaró rotundamente que su participación en tales procesos no involucraba en modo alguno la entrega de su obra a enunciados y proclamas que poco contribuían a la historia”.¹⁵⁷

La actitud política cortazariana se mide, antes que nada, por su actitud literaria; por su forma de concebir la literatura; por su idea de transgresión en el espacio artístico que contribuyera también a transformar la realidad social. Resulta frecuente, desde la izquierda, quedarse con la imagen de Cortázar como el escritor comprometido, revolucionario en la realidad social por su militancia política y es ésta, desde luego, una verdad innegable pero que mutila al cronopio.

¹⁵⁶ Jaime Alazraki, *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1994, p.319.

¹⁵⁷ Saúl Sosnowski, “Julio Cortázar ante la literatura y la historia”, en *Obra crítica 3*, op.cit, p.20.

Su militancia política, con la revolución cubana primero y con Nicaragua años después, merece atención, pero su principal aporte, como escritor, como revolucionario, se encuentra en su literatura. Para Cortázar no se trataba entonces de escribir bien, sino de “describir”, de cambiar radicalmente la literatura, el campo de creación. Su planteamiento de revolucionar la literatura, de “escribir mal”, es su aporte a la realidad social y cultural de Latinoamérica.

Por otra parte, cuando a Vargas Llosa se le caracteriza como escritor neoliberal, burgués y pro-capitalista por su posición política, no se aporta nada nuevo, salvo una confusión analítica, pues tal caracterización se traslada hacia su literatura. No puede negarse que su concepción política, desde su ruptura con la revolución cubana, avanzó hacia su abierto neoliberalismo; que su visión es apegada a los dictados del Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional, pero ésa es una característica que compete a la esfera social y política. Su literatura, en cambio, no puede señalarse como una literatura neoliberal o conservadora.

Tratar de encasillar la literatura de Vargas Llosa como neoliberal, sólo porque sus ideas políticas son afines al neoliberalismo, incurre en el error mecánico de señalar políticamente al autor sin caracterizar su trabajo literariamente. Gramsci apuntaba sobre el criterio político de una obra que éste alcanza, a lo sumo, a caracterizar a un artista como un “oportunist político”¹⁵⁸ pero no como artista. Efraín Kristal escribe al respecto:

[...] se deberían evitar las falacias que consisten, o bien en ignorar los méritos artísticos de una obra cuando el crítico literario discrepa con las posiciones políticas del autor, o bien en soslayar los defectos artísticos de la misma cuando el crítico concuerda con la ideología de éste. El relativo éxito de estas

¹⁵⁸ Ver Antonio Gramsci, “Criterios literarios: cultural, político y artístico”, en Adolfo Sánchez Vázquez, *Estética y marxismo Tomo I*, p.404.

prácticas tendenciosas en la crítica literaria latinoamericana ha sido lamentable: ha empobrecido la reflexión literaria haciendo pasar criterios políticos por artísticos, y ha fomentado un acercamiento a la literatura que permite evaluar la misma obra como valiosa o despreciable en la medida que el autor que la produjo reconsidera sus opiniones políticas.¹⁵⁹

¿Qué ha hecho que la literatura de Vargas Llosa cale hondo en sus lectores?, ¿su compromiso político con el neoliberalismo? No es su visión política la que le ha permitido penetrar en el imaginario social, ha sido su literatura la que le permitió una visión sobre la política y su entorno, sobre el mundo y sus demonios.

Poco antes de 1971 Mario Benedetti, quien fuera uno de los escritores que de un modo más directo polemizó con Vargas Llosa, apuntaba sobre el peruano:

A esta altura de la carrera literaria de Vargas Llosa, creo que una de las razones más significativas de su creciente éxito, *sea su tenacidad en ser consecuente consigo mismo*. Por las dudas aclaro que con esto no quiero decir, ni mucho menos, que sus relatos y novelas sean autobiográficos [...] sino que en ellos Vargas Llosa sigue siendo fiel a su definida actitud sobre el hecho literario, y esa actitud se corresponde con su persona, con su cosmovisión, con el orden interno y externo de su vida personal, con su preocupación por la justicia y su rechazo de todos los dogmas.¹⁶⁰

La percepción del escritor uruguayo sobre Vargas Llosa es relevante en más de un sentido, pues analiza el posicionamiento del peruano ante la literatura y caracteriza la obra de éste como “consecuente”. Vale la pena preguntarse si esta caracterización es todavía válida hoy día. Parece que sí, puesto que esa actitud frente a la literatura no cambió pese a los acontecimientos políticos. Ángel Rama, en el mismo canal de análisis, percibió *La*

¹⁵⁹ Efraín Kristal, *op.cit.*, p.340.

¹⁶⁰ Mario Benedetti, “Vargas Llosa y su fértil escándalo”, *El ejercicio del criterio, op.cit.* p.305, cursivas mías.

ciudad y los perros como una novela “ardiente”¹⁶¹, síntoma de la revolución latinoamericana.

Después del *Caso Padilla*, Vargas Llosa sostuvo distintas polémicas, tal vez la más significativa fue la que entabló con Rama luego de que éste criticara la posición del hoy Nobel de Literatura al conocer el largo ensayo *García Márquez: Historia de un deicidio*. Lo relevante de ese intercambio de ideas no está solamente en el planteamiento del peruano sobre el escritor rebelde sino también en que muestra su reafirmación de intelectual como conciencia crítica de toda sociedad.

Rama cuestiona que Vargas Llosa asegure la existencia de “demonios” para el escritor, afirma que “Vargas Llosa apela a la cosmovisión más tradicional para definir la naturaleza del escritor, determinar el proceso genético de la creación, escudriñar las pulsiones particulares merced a las cuales elige esa disciplina intelectual”.¹⁶² Para Ángel Rama esa idea sólo es parte de “[...] todas esas fórmulas que no fueron en definitiva otra cosa que ideologizaciones destinadas a preservar el “status” de un profesional a quien la burguesía, al asumir la dirección del mundo europeo, retiró su encomienda, como lo vio con acostumbrada lucidez Benjamin”.¹⁶³

Vargas Llosa responde al crítico uruguayo argumentando que “Los demonios a los que me refiero son todos racionalmente cazables, porque proceden de fricciones y desencuentros entre la historia singular de un individuo y la historia del mundo en que vive”.¹⁶⁴ También subraya: “He dicho, más bien, que la creación narrativa es un complejo proceso en el que a dimensión irracional, inconsciente, del creador aporta *principalmente*

¹⁶¹ Citado en Efraín Kristal, *op.cit.*, p. 343

¹⁶² Ángel Rama, “Demonio vade retro”, *op. cit.*, p.8.

¹⁶³ *Ibidem*, p.9.

¹⁶⁴ Mario Vargas Llosa, “El regreso de Satán”, *ibidem*, p.14

los temas (las experiencias negativas que son el origen de la vocación rebelde que aspira a re-edificar la realidad) y la dimensión racional y consciente que aporta *principalmente* las formas [...]”.¹⁶⁵

La tónica del debate continuó en los artículos ‘El fin de los demonios’ y ‘Segunda respuesta a Vargas Llosa’ de Rama, así como ‘Resurrección de Belcebú o la disidencia creadora’ del peruano. Pese al gran nivel de argumentación, y del intercambio casi en forma epistolar, la polémica no quedó zanjada, pero en cambio es fiel testimonio de un Vargas Llosa en constante discusión con la izquierda intelectual latinoamericana con la que en 1971 rompió definitivamente en términos de proyecto político. Especialmente es reflejo del Vargas Llosa que reforzaría y pugnaría por la idea del intelectual como el rebelde a toda costa.

Otro debate sostenido por el peruano ocurrió en las páginas del periódico español *El País*, en el año de 1984, esta vez con Mario Benedetti. El escritor uruguayo escribía, luego de una entrevista concedida por Vargas Llosa al periodista Valerio Riva:

Según declara Vargas Llosa, el llamado caso Padilla le restituyó la soberanía individual, y desde entonces ya no se siente «una suerte de zombi, de robot, de instrumento», como sugiere que todavía han de sentirse muchos de sus colegas. Traza una línea divisoria entre los intelectuales de Europa y los de América Latina: ‘Entre los intelectuales europeos de izquierda ha tenido lugar un saludable replanteamiento, pero en América Latina la mayoría baila aún obedeciendo a reflejos condicionados, como el perro de Pavlov’.¹⁶⁶

La refutación del autor de *La casa verde* no se hizo esperar, centrando sus planteamientos en la idea de intelectual que, para ese momento, había edificado y consolidado:

¹⁶⁵ *Ibidem*, p.18, las cursivas son del autor.

¹⁶⁶ Mario Benedetti, “Ni corruptos ni contentos”, disponible en www.alumnos.unican.es, consultado el 14 de septiembre 2010.

Hay una extraordinaria paradoja en que la misma persona que, en la poesía o la novela, ha mostrado audacia y libertad, aptitud para romper con la tradición, las convenciones y renovar raigalmente las formas, los mitos y el lenguaje, sea capaz de un desconcertante conformismo en el dominio ideológico, en el que, con prudencia, timidez, docilidad, no vacila en hacer suyos y respaldar con su prestigio los dogmas más dudosos e incluso las meras consignas de la propaganda.¹⁶⁷

Ese cambio en la concepción del escritor comprometido sostenida antes del episodio Padilla, puede seguirse igualmente en sus ensayos, artículos y novelas. Para sus ensayos basta echar un vistazo al ya citado *García Márquez: Historia de un deicidio*, o bien *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary* (1975) en el que no sólo afianza la idea del escritor como rebelde e inconforme, sino que a través de la figura de Flaubert marca su idea de la disciplina, la seriedad y el rigor a la hora de escribir una obra literaria. Pero tal vez, donde más nítidamente se observe ese cambio de escritor comprometido a escritor rebelde, es en los artículos recopilados en *Entre Sartre y Camus* (1981). En ellos se aprecia ese deslizamiento hacia las posiciones de Camus y un alejamiento total en la concepción de Sartre sobre el compromiso del escritor. Vargas Llosa escribe:

Estos textos indican que a lo largo de veinte años los temas y argumentos esgrimidos por Sartre y Camus reaparecerían una y otra vez en lo que yo pensaba y escribía, resucitado por las nuevas experiencias políticas del tiempo que corría y mi propia aventura personal, obligándome a repensarlos bajo esas nuevas luces, a repensarlos y a *repensarme hasta acabar dándole la razón a Camus dos décadas después de habérsela dado a Sartre*.¹⁶⁸

¹⁶⁷ Mario Vargas Llosa, "Entre tocayos (1)", *idem*. La discusión siguió en otros dos artículos, tanto de Vargas Llosa como de Benedetti, disponibles en la página electrónica citada. Hay, al menos, dos cuestiones relevantes en el comentario de Vargas Llosa: por una parte, achaca al intelectual –de izquierda–, de un conformismo ideológico y de respaldar meras consignas de propaganda. Lo paradójico es que a él mismo se le pueden hacer idénticos reclamos. La defensa de la "libertad", en abstracto, de manera universal que defiende resulta imposible. "[...], los defensores de la libertad cultural acogían calurosamente la cultura aparentemente democrática del mercado, desando al mismo tiempo conservar sus privilegio de árbitros de las modas, algo que no tardaría en demostrarse imposible", Jean Franco, *op.cit.*, p.72.

¹⁶⁸ Mario Vargas Llosa, prólogo a *Entre Sartre y Camus*, *op.cit.*, p. 9, cursivas mías.

J.J Armas Marcelo, dibuja bien el cambio al que aquí se hace referencia. “De Sartre a Camus; de Camus a Malraux; de Malraux a la brillante obsesión por el ‘ensayo y la prueba’, el discurso de la libertad, la manía persecutoria de pensar por sí mismo. Hasta llegar a Popper” y agrega: “Quizá nació en Camus el sentido ético que MVLL da al contenido ideológico y la práctica política [...]”.¹⁶⁹ Pero si en el campo político e ideológico ese cambio es evidente, no menos significativo es el que ocurre en el espacio artístico en los temas y la manera en que los aborda. Si en una primera etapa hay novelas como *La ciudad y los perros*, *La casa verde* y *Conversación en la catedral*, que para José Miguel Oviedo representan “una bien definida unidad”, la etapa siguiente se caracterizara en un cierto distanciamiento de los personajes y los temas tratados.

En *La ciudad y los perros* se reconocen ciertos rasgos autobiográficos de Vargas Llosa: la vida en el colegio militar Leoncio Prado al que, efectivamente, asistió durante un tiempo y en el que el “poeta”, ese cadete militar que hacía versos para ganarse algo de plata y comparar cigarrillos o pasear con la novia, tiene rasgos de la vida de su autor. Pero es en *Conversación en La Catedral* donde más se nota a un Vargas Llosa inmerso en la propia historia. *Zavalita*, el reportero, que militó en la izquierda; que peleó contra la dictadura peruana desde la universidad; que luego se desencantó de la política, bien puede identificarse con el escritor peruano. Además esa novela, según lo plantea José Miguel Oviedo, tiene la marca de “[...] una agónica e implacable indagación moral de un país bajo los años de la dictadura que marcó profundamente la juventud del autor y definió su contextura intelectual”.¹⁷⁰ El crítico peruano concluye que la novela de su compatriota

¹⁶⁹ J.J. Armas Marcelo, *op.cit.*, p. 254.

¹⁷⁰ José Miguel Oviedo, “Una transición clave del realista: de *Conversación en La Catedral* a *La tía Julia y el escribidor*”, *Dossier Vargas Llosa*, Lima, Taurus, 2007, p.17.

“[...] señala, pues, el momento de máxima expansión del esfuerzo de Vargas Llosa por usar el lenguaje novelístico como un universo ficticio que rivaliza en complejidad y riqueza del mundo del que emana”.¹⁷¹

Conversación en La Catedral es la obra que marcó el fin de una etapa para su autor: etapa sellada por la noción del compromiso, la militancia política dentro de la izquierda latinoamericana y un Vargas Llosa personaje de sus novelas partícipe de esas ideas. Sin embargo, luego del *Caso Padilla*, los temas y la manera en la que los aborda da un giro importante, en consonancia con su cambio en las afinidades políticas.

Las novelas posteriores, *Pantaleón y las visitadoras* (1973), *La tía Julia y el escribidor* (1975), reflejan ya a un Mario Vargas Llosa distinto. El tono humorístico de ambas obras permiten ver cierta toma de distancia hacia los temas tratados, pero además ninguno de los personajes es militante, político, revolucionario. Cabe aclarar que aunque es perfectamente distinguible el Vargas Llosa autobiográfico en *La tía Julia y el escribidor*, su participación como personaje no ocurre como en *Conversación en La Catedral*, es decir, no se desarrolla desde la militancia política, pero eso no impide su crítica a la vida social del Perú, sus normas y el poder en distintas formas: el de la familia, la sociedad y el militar. Alonso Cueto apunta que en la obra vargasllosiana “el ejercicio del poder es inseparable de la violencia”, igualmente asegura que para el escritor peruano “El poder es la expresión natural de una realidad corrompida, una mancha moral. No hay modo de ejercerlo con inocencia”.¹⁷²

¹⁷¹ *Ibidem*, p.19.

¹⁷² Alonso Cueto, “Una épica de la transgresión” en *Mario Vargas Llosa. La libertad y la vida*, Lima, Editorial Planeta/ Pontificia Universidad Católica del Perú, 2008, p.120.

Además existe el elemento- mencionado ya en un capítulo anterior- de la violencia como una fatalidad para el ser humano. Es en *La guerra del fin del mundo* (1981), donde este componente, aunado a la necesidad de explorar y tratar de comprender una rebelión, se convierte en elemento fundamental. Liliana Weinberg advierte en ese sentido “Mario Vargas Llosa asume una posición relativista, procurando acercar su novela a una crónica antes que una evaluación, aun cuando *La guerra del fin del mundo* se convierta en realidad en un juicio sobre los intelectuales [...]”.¹⁷³ Aparece en la novela el cuestionamiento acerca de los intelectuales y con el tema de la violencia una crítica a éstos. El periodista miope, el más sensible de los intelectuales ahí representados, “pasa de ser un ‘escribidor’ sin compromiso a un testigo comprometido.”¹⁷⁴

Para decirlo a la manera de Alonso Cueto, en la obra de Vargas Llosa “La descripción de la violencia es una puerta que lo lleva a un hurgamiento en las raíces contradictorias de sus personajes.”¹⁷⁵ Agrega también que “Esta exhibición de la violencia física y sexual *se corresponde con su concepción del escritor: la idea de un buitro que se alimenta de la carroña de la sociedad* [...]. El mal en sus historias aparece como el secreto complejo y esencial de los hombres”.¹⁷⁶

Tanto en Julio Cortázar como en Mario Vargas Llosa hay una gran influencia de la realidad social latinoamericana tratada de una manera particular desde sus obras. Paradójicamente fue la revolución cubana la que los acercó y los alejó. Con el proceso revolucionario cubano tomaron la bandera del “escritor comprometido”, pero después del

¹⁷³Liliana Weinberg, *Literatura latinoamericana. Descolonizar la imaginación*, México, CECyDEL/UNAM, 2004, p.214.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p.213.

¹⁷⁵ Alonso Cueto, *op.cit*, p.120.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p.124.

Caso Padilla sus planteamientos se alejaron hasta quedar en polos opuestos. La ruptura con la revolución cubana, en el caso de Vargas Llosa, y la defensa de ella en el caso de Cortázar, son parte de ese influjo de la realidad social, de su toma de posición política reflejada tanto en su quehacer literario como en los debates ya apuntados que sostuvieron luego del *Caso Padilla*.

Hoy podrá objetarse, con razón, que el devenir político de Vargas Llosa corresponde a un bloque conservador a nivel internacional; que pugna por el libre comercio, la libertad individual y planteamientos ideológicos que refuerzan el orden neoliberal, pero eso de ninguna forma le resta valor como escritor.

Quien sostiene una visión del mundo como escritor, como artista, no puede menos que entender la realidad social desde el campo artístico. Los ejemplos de Vargas Llosa y Cortázar demuestran que ello no implica un olvido de la realidad, del contexto político concreto, etc., por el contrario, inexorablemente marca y dota de elementos al artista para su actividad creadora, sin límites en las formas de expresión y creación.

Capitulo III. Literatura y desencanto.

3.1 Heberto Padilla, Vargas Llosa y Cortázar: tres traducciones del desencanto.

En 1989, en una breve entrevista realizada por Cecilia Ceriant publicada en el periódico español *El País*, Heberto Padilla declaró: “Pensaba que todo el que se decepcionaba de una revolución era un renegado político. Odiaba los libros de los renegados porque pienso que la épica humana es siempre positiva, no puedes hacer una épica de la desilusión. Luego viene la lírica, que es huir de la épica. *La lírica es la reflexión solitaria, el desencanto*”.¹⁷⁷ La declaración del poeta revela una característica de su literatura, pero sobre todo el hecho de que su figura, y lo sucedido en torno a ella, fue el inicio del desencanto,¹⁷⁸ la ruptura, interna y externa, de una relación hasta ese momento de apertura, debate y diálogo entre la dirigencia de la Revolución cubana y los intelectuales latinoamericanos.

Carlos Fuentes se preguntaba en 1969 “¿En qué clase de sociedad va a darse la literatura latinoamericana del futuro?”¹⁷⁹, su cuestionamiento denotaba una anticipación del debate desarrollado en años posteriores. El consenso hasta iniciados los años de 1970 era, a grandes rasgos, que el escritor no podía olvidarse de su responsabilidad política militante y

¹⁷⁷ Disponible en <http://elpais.com.diario/1989/04/02/cultura>, consultado el 1 de septiembre de 2012, cursivas mías.

¹⁷⁸ Existen algunos estudios sobre el desencanto que se centran en escritores de Ecuador, Brasil y Argentina. Shopia Yáñez realiza un análisis de tres novelas ecuatorianas. Desde su perspectiva el desencanto aparece como “un fenómeno social y cultural”, ver *Desencanto y literatura (elementos para el análisis)*, Tesis de Maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Subsede Ecuador, Departamento de Letras, 1997. Sobre Brasil y Argentina se encuentra el estudio realizado por Florencia Garramuño en el que señala que “Desencanto sugiere muerte o inacción sino desconfianza, desilusión, desengaño, y hasta desesperanza o desaliento. No aboga por ningún nuevo paradigma, ni celebra una utopía eufórica: simplemente constata que ante la modernización que continúa su ritmo irrefrenable, la cultura parece continuar en aquella ya no un motivo de celebración sino una profunda desilusión y desengaño”, *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009, p.56.

¹⁷⁹ Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, (sexta edición), México, 1980, p.96.

que su literatura debería contribuir al cambio de los sistemas políticos dominantes en América Latina.¹⁸⁰ Además, debía luchar por alcanzar la libertad y la soberanía de los pueblos como, según lo señaló Vargas Llosa al recibir el Premio Rómulo Gallegos en 1967, “ocurre hoy en Cuba”. Ciertamente se deseaba que la literatura, y la labor artística en general, pudieran desarrollarse en las mejores condiciones y eso no ocurría en el sistema capitalista, por tanto era también necesario echar a andar con la revolución continental y el socialismo. De tal suerte Cuba aparecía como un país faro, la revolución socialista “de los humildes, con los humildes y para los humildes”¹⁸¹ marcaba la ruta a seguir, sin embargo con el *Caso Padilla* esa idea quedó en entredicho: tampoco era esa sociedad, para una buena parte de los intelectuales, la sociedad a la que aspiraban. Así el ánimo y la esperanza de una relación cordial entre la intelectualidad latinoamericana y la dirigencia revolucionaria cubana se vieron truncados con el *Caso Padilla*.¹⁸² Aunque hubo una diversidad de opiniones sobre el encarcelamiento del poeta cubano lo cierto es que a partir de ese momento hay un cambio en la relación de los intelectuales con el proceso de la isla.

Si la literatura latinoamericana de la década de 1960 se vio signada por una vivacidad y alegría que, en gran medida, se materializó en el decidido apoyo de los intelectuales a la Revolución cubana, además del ánimo de integración que significó el *boom*, el arresto de

¹⁸⁰ Desde el punto de vista de Armando Pereira se trató de fraguar “un cierto proyecto cultural en la Cuba socialista que poco a poco, y no sin considerable esfuerzo teórico, comienza a dejar atrás ciertas categorías del pensamiento liberal –libertad, individualidad, conciencia crítica, poder de impugnación- para oponerles las categorías de un nuevo proceso revolucionario: disciplina, autocrítica, conciencia colectiva, espíritu de partido”, *op.cit.*, p.20.

¹⁸¹Fidel Castro, *Declaración del carácter socialista de Cuba*, 16 de abril de 1961 disponible en www.cuba.cu/gobierno/discursos, consultado el 3 de octubre 2011.

¹⁸² Ver Jean Franco, *op.cit.*, pp.133-147.

Heberto Padilla rompió esa unanimidad.¹⁸³ José Donoso se refiere a ello en su *Historia personal del boom*:

Creo que si en algo tuvo unidad casi completa el *boom* – aceptando la variedad de matices-, fue en la fe primera en la causa de la revolución cubana; creo que la desilusión producida por el caso Padilla la desbarató, y desbarató la unidad del *boom*”.¹⁸⁴ Jorge Edwards reafirma esta visión al declarar “Una vez que él [Padilla] es encarcelado y hace su autocrítica [...] es el comienzo del descontento, no sólo en la isla, sino de la intelectualidad mundial”.¹⁸⁵

Si bien uno de los resultados más visibles del arresto del poeta cubano fue la ruptura del consenso existente en apoyo al proyecto revolucionario, así como el distanciamiento político entre los intelectuales, no menos relevante resulta el hecho de que el *Caso Padilla* inauguró una nueva perspectiva en la literatura: la del desencanto que supone una pérdida de horizonte, de esperanza, en el proyecto político que representaba hasta esos años la revolución socialista cubana. Ese resquebrajamiento produjo una revisión en el debate sobre el papel del escritor- intelectual en la sociedad latinoamericana. En varios escritores hubo un retorno a la idea del intelectual como el implacable crítico de la sociedad y, especialmente, el regreso a la concepción del arte en sí mismo, de la literatura para la literatura, de la literatura sin más.¹⁸⁶

¹⁸³ Ver el artículo de Marga Graf, Achen “*El lado de acá- Los autores del boom y el discurso literario y cultural en Hispanoamérica a partir de los años sesenta*”, en el que se sostiene que existía un discurso de los escritores, así como la preocupación de éstos porque los lectores tomaran conciencia de la realidad política latinoamericana. La autora afirma que “De esta manera la literatura iba poseyendo una función puente entre el escritor y sus lectores, entre literatura y realidad, entre el autor y su contexto nacional, regional y social”, p.268, en *Actas XII*, (1995), Centro Virtual Cervantes, disponible en <http://cvc.cervantes.es/literatura/>, consultado el 7 de septiembre 2012.

¹⁸⁴ José Donoso, *Historia personal del boom*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1987, p.47.

¹⁸⁵ Ángeles López, entrevista a Jorge Edwards, tomado de www.literaturas.com, consultado el 3 de octubre 2012.

¹⁸⁶ No deja, por eso, de ser sintomática la aparición del libro ya citado, *América Latina en su literatura* que en buena medida rescata y refleja los distintos puntos de vista y matices sobre la noción de compromiso del

Ángel Rama consignó en su diario, el domingo 29 de septiembre de 1974, acerca de un reportaje de Luis Crespo a Roberto Fernández Retamar lo siguiente:

[...] una incomodidad intelectual se agrega cuando leo sus explicaciones sobre lo ocurrido en la cultura cubana [...] aquí no ha pasado nada, todo está igual, continúa idéntica la producción, se premia en los concursos lo que es artísticamente válido, sin más, los escritores trabajan, los lectores leen, el socialismo es la bienaventuranza sin conflicto. *Lo grave de este fingimiento diplomático es la falta de defensa beligerante, de acción esclarecedora y proselitista acerca de la vía que tomó la literatura y el arte en Cuba.*¹⁸⁷

La apreciación de Rama refleja la preocupación y el desencanto de un intelectual de izquierda en esos momentos de polémica. Al considerar incapaces a los intelectuales de la revolución cubana de elaborar un discurso político coherente y cimentado ideológicamente sobre el rumbo que el arte había tomado en la isla, existe una desilusión que se bifurca; por un camino está la desilusión hacia los propios intelectuales cubanos, por otro al proceso de la revolución en general.¹⁸⁸ El *Caso Padilla* coincide en la historia de nuestras tierras con los distintos reveses en el proyecto de revolución continental (la muerte del Che en Bolivia en el 67; la masacre de Tlatelolco en 1968; los golpes de Estado y las dictaduras militares instauradas en buena parte del continente) que, a decir del cubano Jorge Fonet, “explicarán la aparición de novelas que [...] narraban la frustración provocada por el fin de la utopía de la revolución continental”. Fonet enlista algunas de esas novelas: “*Teoría del desencanto* (1985), del ecuatoriano Raúl Pérez Torres; *Sin remedio* (1984), del colombiano Antonio

escritor ya en los primeros años de la década de 1970. En ese volumen Emir Rodríguez Monegal afirma: “[...] lo que caracteriza incluso a una literatura como la cubana a partir de 1959 es la insistencia de sus mejores escritores en no dejarse regimentar [...] Pero los creadores más profundos e independientes, cualesquiera que sean su credo y su filiación como hombres, han luchado y continúan luchando por una literatura cuyo máximo compromiso sea con la propia literatura”, “Tradición y renovación”, p.142.

¹⁸⁷ Ángel Rama, *Diario 1974-1983*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2001, pp.44-45, tomado de www.books.google.com, consultado el 4 de septiembre 2012.

¹⁸⁸ Ver Ángel Rama, “El boom en perspectiva”, *op. cit.*, pp.60-63.

Caballero, y *La desesperanza* (1986), del chileno José Donoso [que] muestran desde el propio título el desaliento que los motiva”.¹⁸⁹

Vale aclarar que el desencanto al que se hace referencia no se liga tanto a la idea de una revolución “traicionada” que, tempranamente, surgió como preocupación en escritores de la talla de Guillermo Cabrera Infante y que en la narrativa de México se manifestó acusando a la revolución mexicana “de haber secuestrado o corrompido los principios por los que había luchado”¹⁹⁰ y en cambio sí a la desesperanza y la frustración artística que representó el quinquenio gris al interior de Cuba y a las repercusiones intelectuales y políticas fuera de la isla. Jorge Fornet, crítico cubano que acuñó el término de literatura del desencanto para caracterizar a una generación de escritores entre los que destaca Leonardo Padura, realiza un análisis a profundidad sobre la noción de desencanto en la literatura cubana. Su tesis central se basa en que esos autores “[...] sustentan su desencanto en las insuficiencias y contradicciones de una revolución en la que creyeron o creen; los de la llamada novela ‘anticastrista’ parten de una supuesta traición, porque para sus autores la revolución realmente existente es, casi desde el principio, espuria e ilegítima”.¹⁹¹ Es, para decirlo en otros términos, un desencanto que puede considerarse “dentro de la revolución”. Más adelante el crítico cubano señala sobre Heberto Padilla “[...] de hecho fue éste quien puso a circular entre nosotros la noción de desencanto”.¹⁹²

¹⁸⁹ Jorge Fornet, *Los nuevos paradigmas: prólogo narrativo al siglo XXI*, La Habana, Letras Cubanas, 2006, p.59.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p.56

¹⁹¹ *Ibidem*, p.68.

¹⁹² *Ibidem*, p.71.

Si bien la generación a la que se refiere Fornet se encuentra conformada por escritores cubanos que publican, ya maduramente, en los años de 1990, resulta significativo el obligado reparo en Padilla. *Fuera del juego*, a decir de su autor, “expresa un desencanto”. En su autoconfesión ante la UNEAC Padilla dice “Y yo inauguré –y esto es una triste prioridad-, yo inauguré el resentimiento, la amargura, el pesimismo [...] yo siempre me he inspirado en el desencanto, mi desencanto ha sido el centro de todo mi entusiasmo [...]. Es decir, el motor de mi poesía ha sido el pesimismo, el escepticismo, el desencanto”.¹⁹³ Por otra parte, Leonardo Padura caracteriza así a esa pléyade de escritores a la que pertenece:

Una generación que nació en los primeros años de la revolución, creciendo, educándose, haciendo toda su vida estudiantil y después parte de su vida adulta dentro de ese universo cerrado y casi perfecto que era el socialismo. El futuro pertenecía por completo a ese ideal. Se trataba de una marcha ascendente hacia metas históricas indetenibles. Cuando esta generación llegó a los treinta años se produjo la caída del muro de Berlín y la desaparición de la Unión Soviética. Comenzó entonces en Cuba una crisis económica e ideológica muy violenta [...]. A la vez, se produjo un fenómeno de redescubrimiento ideológico de la idea del socialismo muy interesante.¹⁹⁴

La declaración de Padura, además de señalar su perspectiva sobre sus coetáneos, aporta un elemento que vale la pena destacar. Se trata del desencanto hacia la viabilidad de un proyecto político, de la crisis ideológica que significó para Cuba y el resto del mundo la desaparición del bloque socialista. Sin contradecir ese punto de vista, ni la tesis manejada

¹⁹³ Intervención en la UNEAC, *op.cit.*, p. 194.

¹⁹⁴ Magdalena López, “Vivir y escribir en Cuba. Literatura y desencanto. Entrevista a Leonardo Padura”, en *Revista Iberoamericana*, 2007, p.163, disponible en www.iai.spk.berlin/iberoamericana/lopez/, consultado el 31 de agosto de 2012. Para un panorama más amplio sobre la generación del desencanto en Cuba ver el ya citado trabajo de Jorge Fornet, así como el artículo de Magdalena López “Utopía y distopía del fracaso revolucionario en la reciente novelística cubana”, *Revista TRANS* en línea, 9 de septiembre de 2012, en <http://trans.revues.org/575>, consultado el 25 de octubre de 2012.

por Jorge Fornet, lo cierto es que esa semilla del desencanto, con sus especificidades, fue echada por Padilla. Heberto Padilla aparece, al interior de Cuba, como el predecesor de ese pesimismo, en un primer momento no tanto al proyecto general de la revolución cubana pero sí al estalinismo soviético, a la censura artística, en un contexto en el que, como se ha señalado antes, la posición pro soviética ganó la batalla por el control del poder cultural. Si hubo un inicio de revisión sobre el proyecto socialista cubano fue, sin duda, el año 1971 a raíz del *Caso Padilla*. Esa inflexión representó, en estricto sentido, la primera crisis ideológica acerca del socialismo, la revolución cubana y la relación de los intelectuales, cubanos y latinoamericanos en general dentro de ese proyecto.

El libro *Fuera del juego* inicia con el poema “En tiempos difíciles”. Los primeros versos de éste dicen: “A aquel hombre le pidieron su tiempo/ para que lo juntara al tiempo de la Historia” y en los versos posteriores Padilla escribe que a ese hombre le piden los ojos, las manos, la lengua, las piernas, en una sucesión que remata así: “Y finalmente le rogaron/ que, por favor, echase a andar/ porque en tiempos difíciles/ esta es, sin duda, la prueba decisiva”.¹⁹⁵ El poemario, efectivamente, tiene un sello de pesimismo, de escepticismo, de crítica a las posiciones dogmáticas que al momento de su aparición medraban en el proceso revolucionario.¹⁹⁶ La declaración de la UNEAC, incluida al publicarse el libro, ubicó la polémica de la siguiente manera:

¹⁹⁵ Heberto Padilla, *Fuera del juego*, 1968, p. 17, tomado de <http://circulodepoesia.com>, consultado el 30 de agosto de 2012.

¹⁹⁶ Otro de los poemas, “Los poetas cubanos ya no sueñan”, expresa “los poetas cubanos ya no sueñan/ (ni siquiera en la noche)/Van a cerrar la puerta para escribir a solas/ cuando cruje, de pronto, la madera;/ el viento los empuja al garete;/ unas manos los cogen por los hombros, / los voltean/ los ponen frente a otras caras/ (hundidas en pantanos, ardiendo en el napalm)/ y el mundo encima de sus bocas fluye/ y está obligado el ojo a ver, a ver, a ver”, *ibidem*, p.22

[...] el autor mantiene dos actitudes básicas: una criticista y otra ahistórica [...]. En estos textos se realiza una defensa del individualismo frente a las necesidades de una sociedad que construye el futuro [...]. Cuando Padilla expresa que se le arrancan sus órganos vitales y se le demanda que eche a andar, es la Revolución, exigente en los deberes colectivos quien desmembra al individuo y le pide que funcione socialmente [...]. Esta defensa del aislamiento equivale a una resistencia a entregarse a objetivos comunes, además de ser una defensa de superadas concepciones de la ideología liberal burguesa.¹⁹⁷

Meses antes de ser arrestado, Padilla fue entrevistado por Cristián Huneeus y señalaba sobre su poesía que ésta “no sea tal vez ‘útil’ en el sentido que habitualmente se entienda; tal vez se espere de la poesía cubana, como siempre se esperaba o se exigía de la poesía y de la literatura rusa, que reflejaran, *más que la realidad que vivían, el proyecto de realidad por el que luchaban*”.¹⁹⁸ Años más tarde, en *La mala memoria*, recordaría que muchas veces se había preguntado “¿Quién era yo realmente?, ¿Una suerte de esteta crepuscular que paseaba sus maltrechas esperanzas entre los aeropuertos del Este y del Oeste, entre mundos en pugna?, *¿qué hacer cuando ya no se cree?, ¿qué hacer con la vieja esperanza?*”.¹⁹⁹

La desesperanza, el desencanto, fueron en Padilla elementos raigales que no se despegaron de su literatura. En la novela *En mi jardín pastan los héroes* (1981), escrita entre 1970 y 1980, el personaje central es un escritor-Gregorio Suárez- que a su vez narra la vida de otro escritor -Julio- escéptico, confundido, atrapado entre la idea de su arte y la subsistencia en el sistema político cubano; entre la literatura y la política. Julio es una suerte de *alter ego* de Padilla: traductor, conocedor de la diplomacia cubana, con amigos

¹⁹⁷ Declaración de la UNEAC, *ibidem*, p.9.

¹⁹⁸ Cristian Huneeus, “Diálogo en La Habana. Entrevista a Heberto Padilla”, febrero de 1971, disponible en www.letras.s5.com, consultado el 27 de octubre 2012, cursivas mías.

¹⁹⁹ Heberto Padilla, *La mala memoria*, Barcelona, Plaza & Janes, 1989, p.48, cursivas mías.

intelectuales del extranjero como Günter, que será expulsado de Cuba. Su hermano, Humberto, es un funcionario del régimen con el que debate sobre el futuro del socialismo en Cuba, con el que discute profusamente y lo considera “con indulgencia, como escéptico. Quería, desde luego, llamarlo por lo menos pesimista”.²⁰⁰ El siguiente es uno de los diálogos entre ellos:

-[...] Mira, Julio, este país ha cambiado y acéptalo. Para bien o para mal. Acéptalo, o ya sabes. No hay alternativas.

-Ni siquiera para una inteligencia crítica.

-Ni siquiera.

-Entonces esto es una mierda.

-¿Y qué?

-Esto es una mierda más –gritó Julio-. Si esta situación no admite una actitud crítica, es una reverenda mierda. ¿Sí o no?

-No –repuso Humberto serenamente-. A pesar de todo, no es así. Porque este país está plagado de inteligencias críticas cuya única virtud es ser una inteligencia crítica. Y eso sí que es una reverenda mierda.²⁰¹

Luisa, la compañera sentimental de Julio, que sufre de constante depresión y crisis nerviosas, también plasma su incredulidad acerca de la viabilidad del proyecto revolucionario. Aunque ella comulga mucho más que su pareja con el proceso, conmina a Julio y a Humberto a no hablar de política y de revolución, “o acabarán en un manicomio”.²⁰² En otro pasaje, Padilla describe lo que bien puede entenderse como una discusión entre un funcionario revolucionario y un intelectual desencantado: “Entonces Julio gritó que él no entendía absolutamente nada [...]. Y Humberto igualmente que una

²⁰⁰ Heberto Padilla, *En mi jardín pastan los héroes*, Barcelona, Editorial Argos Vergara, 1981, p.117.

²⁰¹ *Ibidem*, p.69.

²⁰² *Ibidem*, p.67.

revolución tenía sus leyes implacables y que esas leyes establecían su propia moral, por muy virulenta y desagradable que resultase y le pidió que estudiara Historia y Julio le gritó que la Historia era una pura mierda y se enfrascaron en un diálogo de sordos agitando los brazos”.²⁰³ En algún momento hay una reflexión sobre los turistas “revolucionarios” que viajan a Cuba realizada por Julio y descrita así por el narrador:

Mientras más elementos de barbarie exhiban estas revoluciones distantes, tanto mayor el número de simpatizantes y adeptos. ¡Pro chinos, pro cubanos! Aprobando todas las monstruosidades que una mentalidad europea considera inadmisibles en sus respectivos países. Éste era el punto más neto de ese espíritu decadente que mezcla la tonta ingenuidad con el más abyecto nihilismo, todo ello bajo una especie de *comprensión*. Pero él sabía, desde hacía muchos años, que esta comprensión no es sino justificación, y toda justificación es una forma de complicidad. Desconfiaba de la ilusión, de las bellas almas entusiastas que aterrizan en los precarios países del Tercer Mundo y regresan después a las ciudades confortables con cuatrocientas páginas o más sobre un mundo que, no sólo ignoran, sino que falsifican en nombre de la más grosera esperanza.²⁰⁴

En la novela de Padilla son constantes las cavilaciones de Julio sobre la desesperanza, la desilusión, que lo llevan a la conclusión de que “[...] una revolución no se reduce a las efusiones de los comienzos, los planes, los sueños, los viejos anhelos de redención y justicia social que quieren realizarse, tiene también *su lado oscuro, difícil, casi sucio: represión, vigilancia policial, sospecha, juicios sumarios, fusilamientos*. No había opciones. La totalidad lo incluía todo y él era parte de ella [...]”.²⁰⁵ Julio establece una relación con Ona, una periodista noruega que buscaba conocer Cuba a profundidad. Es descubierto por Luisa quien no duda en decirle que más valía a todos los intelectuales “arrancarles la cabeza” lo que deriva en otro cuestionamiento de Julio:

²⁰³ *Ibidem*, p.72.

²⁰⁴ *Ibidem*, p.115, cursivas del autor.

²⁰⁵ *Ibidem*, p.185.

[...] el hecho de que recurriese al *argumento político* para reprocharle su conducta con Ona, le daba la medida de los extremos a los que habían llegado las tensiones políticas del país: lo presidían todo, entraban en cada vida, se metían en las bocas y el subconsciente de la gente. Ni una ruptura matrimonial escapaba a su imperio, la acusación virulenta, inapelable como prejuicio que estalla cuando menos se espera; el último argumento de todos los amigos, el solo pretexto que legitimaba rupturas y desavenencias. Luisa también se instalaba en él, lo manejaba con la misma destreza; se salvaba echándose en cara; se exorcizaba y se transformaba al acusarlo de enemigo de la Revolución. ¿A cuántos no había visto acogerse a estas palabras en los últimos años? No marcaban límite de convicciones, ni evolución de la conciencia política; era señal de acatamiento de resignación. Adaptarse al sistema era partir en dos la vida, lograr un salvoconducto para el porvenir [...].²⁰⁶

En suma, los cuestionamientos de Julio son, en gran parte, las preocupaciones que albergaba Padilla: ¿hasta dónde podía existir una separación entre la política y el intelectual?, ¿hasta dónde la revolución cubana permitía la libertad creadora? Como se ha señalado anteriormente en este trabajo, la política cultural cubana se endureció y no era exagerado el que los artistas advirtieran el peligro sobre este fenómeno. El escepticismo de Padilla y el desencanto que mostraba hacia el proceso revolucionario estuvo fundamentado en ese endurecimiento, en esa primera crisis sobre el rumbo que ese proyecto de izquierda socialista en América Latina estaba tomando. Su literatura fue una respuesta artística a ese desencanto, a esa pérdida de horizonte. El cuestionamiento es, ciertamente, al socialismo que Padilla en carne propia hubo de vivir: la censura, el ostracismo intelectual, la cárcel, que, finalmente, deriva en una idea de que no hay futuro, de toda esperanza perdida acerca de un cambio real y verdadero.

En ese cisma, tanto Vargas Llosa como Cortázar no sólo se definieron políticamente al optar por uno de los dos bloques que se conformaron: el de los intelectuales que

²⁰⁶ *Ibidem*, p.264, cursivas del autor.

decidieron continuar apoyando el proceso revolucionario y el de los que rompieron relación con éste; sino que hubo una respuesta estética de ambos, es decir, una respuesta simbólica a ese desencanto. Cortázar, apenas dos años después del *Caso Padilla*, publica *Libro de Manuel* y Vargas Llosa, en 1981, *La guerra del fin del mundo*: ambas novelas muestran la visión de mundo construida por cada autor en el devenir político y social latinoamericano.

Es necesario aclarar que el desencanto tiene una particularidad en Cortázar, pues no se traduce como pérdida de esperanza en los proyectos de izquierda, sino en una constante crítica a los excesos, a las prohibiciones, que en nombre de tales proyectos llegaron a cometerse. Y en él hay una inquietud especial: la imposibilidad de salvar la dicotomía entre el escritor y el militante revolucionario como lo muestra en *Libro de Manuel*. Es necesario recordar la frase del argentino “Cuando yo hago política, hago política y cuando hago literatura, hago literatura”²⁰⁷, que muestra al Cortázar comprometido con la revolución latinoamericana, que se sentirá parte de ésta pero, trabajando para ella, habrá de poner su labor artística en primer plano. Si bien es cierto que de *Rayuela* al *Libro de Manuel* hay una incesante búsqueda de un “yo” a un “nosotros”²⁰⁸ ya que del escritor solitario, escéptico, aislado de la realidad social que fue en sus inicios se convierte en un ferviente defensor de procesos sociales y de una literatura comprometida con el cambio social, particularmente con Cuba y Nicaragua. Ese yo, personaje de sus historias y protagonista de la realidad latinoamericana, no renuncia nunca a la libertad de ser escritor, con inquietudes propias de su actividad creadora.

²⁰⁷ Citado en Ernesto González Bermejo, *op.cit.*, p.124.

²⁰⁸ Para ver ese cambio en la narrativa de Cortázar vale la pena el análisis realizado por Lida Aronne Amestoy, “La búsqueda del ‘yo’ al ‘nosotros’: Génesis y definición del tema del perseguidor en Cortázar”, en *Julio Cortázar: La isla final*, edición de Jaime Alazraki, Ivar Ivask y Joaquín Marco, Barcelona, Ultramar, 1983, pp-373-389.

Libro de Manuel plantea, por una parte, esa insalvable situación cortazariana entre el intelectual y el militante político; por otra parte el desencanto hacia esa concepción rígida, poco lúdica, de un sector de la izquierda latinoamericana que concebía la creación artística sólo en función de “utilidad” al servicio del pueblo y la revolución. A Cortázar, como afirma José Miguel Oviedo, lo contagió “el demonio de la política y decidió purgar su previa indiferencia con una activa militancia que irritó a muchos”²⁰⁹, pero ello no impidió que se afirmara, antes que nada, como un intelectual comprometido con su quehacer artístico y que a través de su ejercicio literario pudiera plantear las críticas que creyó necesarias.

Libro de Manuel narra la historia de La Joda, un grupo de exiliados latinoamericanos en París que preparan el secuestro de altos funcionarios para canjearlos por la libertad de militantes presos. Además, relata cómo, de manera colectiva, esos militantes latinoamericanos componen un libro hecho de recortes de noticias, artículos periodísticos, panfletos, para el pequeño Manuel, con la idea de que éste pueda darse cuenta en el futuro de la realidad vivida por los pueblos de Latinoamérica. La Joda realiza también pequeñas acciones para desestabilizar el correr cotidiano de la vida que van desde boicotear las cajas de los fósforos a comer de pie en un restaurante. Gómez es quien se atreve a romper esa regla de comer sentado y explica: “Si yo como de pie es porque vivo de pie desde el mes de mayo” y luego de que la mesera armara un “quilombo” por tal espectáculo, Gómez decide comer sentado y hablando para el resto de los comensales aclara “Lo hago por mi prójimo,

²⁰⁹ José Miguel Oviedo, “La aventura triangular de Cortázar”, *Historia de la literatura hispanoamericana, tomo IV, de Borges al presente*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, p.161.

y espero que mi prójimo aprenda a vivir de pie”.²¹⁰ El gesto de esa microagitación contrasta con las grandes acciones revolucionarias, pero para los militantes del grupo significan una manera de trastocar la cotidianidad, de llamar la atención, de alterar el orden por más que Marcos –el líder nato de ese agrupamiento- las contara como “diversión entre una y otra llamada telefónica”. Andrés, complemento y a la vez antítesis de Marcos,²¹¹ es junto con Lonstein, quien constantemente debate sobre el papel del arte y el intelectual en la revolución, “[...] para un Patricio o un Marcos hay toneladas como Andrés, anclados en el París o en el tango de su tiempo, en sus amores o sus estéticas y sus caquitas privadas, cultivando todavía una literatura llena de decoro y premios nacionales o municipales y becas Guggenheim [...]”.²¹²

Andrés es quien, de alguna manera, refleja al Cortázar que se debate entre ser el escritor comprometido y el esteta revolucionario. En opinión de Jaime Alazraki, ese personaje cortazariano, “[...] busca una respuesta política que no suprima su condición humana y que no afecte sus derechos y empeños individuales. Y así su búsqueda política se convierte en un acto de afirmación de su libertad y de su realización personal”.²¹³ Es Andrés²¹⁴ quien de forma más directa cuestiona a Marcos, intachable militante, comprometido hasta la médula con la revolución:

²¹⁰ Julio Cortázar, *Libro de Manuel* (1973), Madrid, Suma de letras, 2004, p.75

²¹¹ Ambos personajes funcionan como complemento y contrarios. Mientras Marcos es el militante comprometido, con una buena dosis de dogmatismo, de dureza, Andrés es intelectual, juguetón, crítico, pero entre los dos se conjuga la proyección que Cortázar tiene del revolucionario ideal.

²¹² *Ibidem*, p.84.

²¹³ Jaime Alazraki, “Hacia la última casilla de *Rayuela*”, en *Julio Cortázar: la isla final, op.cit.*, p.44.

²¹⁴ Andrés, en la opinión de Kar Kohut es quien “reflexiona sobre el paso de los revolucionarios en el poder e intuye el peligro de que la revolución se convierta, a su vez, en poder tiránico”, “El poder político como tema literario”, en Christian de Paepe, Nadie Lie, et. al, *Literatura y poder*, Bélgica, Leuven University Press, p.85.

¿Qué haría Marcos si los azares de la Joda lo llevaran a ser eso que las tabletas asirias llamaban jefe de hombres? Su idioma corriente es como su vida, una alianza de iconoclastia y creación, reflejo de lo revolucionario entendido antes de todo sistema; pero ya Vladimir Ilich, sin hablar de León Davidovich y más de este lado y este tiempo Fidel, vaya si vieron lo que va del dicho al hecho, de la calle al timón. *Y sin embargo uno se pregunta el porqué de ese pasaje de un habla definida por la vida, como el habla de Marcos, a una vida definida por el habla, como los programas de gobierno y el innegable puritanismo que se guarece en las revoluciones. Preguntarle a Marcos alguna vez si va a olvidarse del carajo y de la concha de tu hermana en que caso de que le llegue la hora de mandar; mera analogía desde luego, no se trata de palabrotas sino de lo que late detrás, el dios de los cuerpos, el gran río caliente del amor, la erótica de una revolución que alguna vez tendrá que optar (ya no éstas sino las próximas, las que faltan, que son casi todas) por otra definición del hombre; porque en lo que llevamos visto el hombre nuevo suele tener cara de viejo[...].*²¹⁵

Andrés contrasta con Marcos: mientras éste opta por la rigidez, por la seriedad, por lo políticamente necesario, el primero, en cambio, insiste en la necesidad de un debate de las formas, del arte como parte imprescindible de la revolución y, además, del entusiasmo “Para mí el entusiasmo tiene que ser una constante y no una excepción o una especie de día feriado de los sentimientos”.²¹⁶ Pero, pese a sus características, Marcos trata de “no caer en la especialización total, conservar un poco de juego, un poco de Manuel en la conducta”.²¹⁷ Nada escapa a los cuestionamientos de Andrés: el amor, el arte, la revolución y todo ello, en conjunto, de lo que la vida debería ser.

Libro de Manuel representa el cuestionamiento de un sistema, de un mundo que “sigue defendiendo rabiosamente sus fórmulas”, pero sobre todo es una crítica, desde un intelectual de izquierda para la izquierda latinoamericana, para los dirigentes revolucionarios y para los intelectuales. Hay, desde luego, un dejo de nostalgia y amargura

²¹⁵ *Libro de Manuel*, p.98, cursivas mías.

²¹⁶ *Ibidem*, p.131.

²¹⁷ *Ibidem*, p.208.

en las cavilaciones de los personajes, que pugnan al mismo tiempo por la libertad colectiva del ser humano y la libertad individual, pero eso no les impide la irreverencia y la crítica. Lonstein señala, refiriéndose a algunos miembros de La Joda “[...] cosa que no les gustó ni medio porque son tecnócratas de la revolución y creen que la alegría, los hongos y mi portera no entran en la dialéctica de la Historia”.²¹⁸

Cortázar plasma, a través de sus personajes, preocupaciones muy propias. Dice Andrés a Ludmilla:

[...] estaba pensando que el problema de elegir, que es cada vez más el problema de este roñoso y maravilloso siglo con o sin el maestro Sartre para ponerlo en música mental, reside en que no sabemos si nuestra elección se hace con manos limpias [...]. El problema es que a lo mejor, y estoy pensando en mí, cuando yo elijo lo que creo una conducta liberatoria, un agrandamiento de mi circunstancia, a lo mejor estoy obedeciendo a pulsiones, a coacciones, a tabúes o prejuicios que emanan precisamente del lado que quiero abandonar [...]. *Cuando ves cómo una revolución no tarda en poner en marcha una máquina de represiones psicológicas o eróticas o estéticas que coincide casi simétricamente con la máquina supuestamente destruida en el plano político y práctico, te quedás pensando si no habrá que mirar más de cerca la mayoría de nuestras elecciones.*²¹⁹

Es cierto que la novela de Cortázar es una constante transgresión,²²⁰ pero lo es, particularmente, transgrediendo la idea de un intelectual apologético de la revolución y el cambio sin mayores críticas o cuestionamientos. Es Lonstein el que se encarga de poner en

²¹⁸ *Ibidem*, p.166.

²¹⁹ *Ibidem*, p.192, cursivas mías.

²²⁰ Ver Margary A. Safir, quien afirma: “Lo que corre a través del Libro de Manuel son, pues, niveles paralelos de transgresión. Existe la transgresión de organismos gubernativos que provoca y justifica la transgresión de los personajes de la novela. Las transgresiones gubernativas se presentan a través de una serie de recortes de periódicos; y esos mismos recortes que documentan la transgresión son *ellos mismos* una forma de transgresión puesto que física y visualmente violan el espacio novelístico, atacando al mismo tiempo el mundo ficticio con una violencia que es real y está presente”, “Para un erotismo de la liberación: Notas sobre el comportamiento transgresivo en *Rayuela* y *Libro de Manuel*”, en *Julio Cortázar: la isla final, op.cit*, p. 248, cursivas de la autora.

entredicho la entrega de Andrés a una causa: “Pero vos, que pretendés ser el testigo de la Joda, vos mismo te echás atrás a la hora de la verdad, quiero decir de la paja, me estoy refiriendo al hombre de veras, lo que es y no lo que ven los otros del *Capital* para afuera”.²²¹ Son constantes las disquisiciones de Andrés sobre la labor intelectual que sirven también como respuesta a los problemas planteados por Lonstein:

A mí no me importa la escritura sino como espejo de otra cosa, de un plano desde el cual la verdadera revolución sería factible. Ahí los tenés a los muchachos, los estás viendo jugarse, y entonces qué; si logran salirse con la suya [...] entonces pasará una vez más lo de siempre, endurecimiento ideológico, rigor mortis de la vida cotidiana, mojjigatería, no diga malas palabras compañero, burocracia del sexo y sexualidad a horario de la burocracia [...] el Marcos futuro no será el de hoy [...] porque tampoco ahora está equipado contra la secuelas de la Joda, él y tantos más quieren una revolución para alcanzar algo que después no serán capaces de consolidar, ni siquiera de definir.²²²

En sintonía con su idea del arte revolucionario como algo distinto al arte de la revolución, Andrés arremete contra esa concepción:

[...] tanta novela donde a cambio de un relato más o menos chatón hay que pasar por conversaciones y argumentos y contrarréplicas sobre la alienación, el tercer mundo, la lucha armada o desarmada, el papel del intelectual y el colonialismo cuando todo eso es, 1) desconocido por el lector, y *entonces el lector es un pánfilo y se merece esa clase de novelas para que aprenda, qué tanto* o 2) es perfectamente conocido y sobre todo encuadrado en una visión histórica cotidiana, por lo cual las novelas pueden darlo por sobreentendido y avanzar hacia tierras más propias, *es decir menos didácticas*.²²³

Andrés, testigo de La Joda, que gira en su órbita, no deja pese a esa responsabilidad, de apelar a su derecho irrenunciable del arte, de su música, de sus gustos. No obstante a

²²¹ *Libro de Manuel*, p.256.

²²² *Ibidem*, p. 264.

²²³ *Ibidem*, p.285, cursivas mías.

preocuparse y luego sumarse a las acciones de La Joda, de pelear con ellos, por ellos, su inquebrantable defensa de sí mismo en el proyecto que pretende transformar al ser humano lo lleva a reflexionar acerca de los que son algunos de sus compañeros:

[...] te los ves venir de lejos, se jugarán la piel por la revolución, lo darán todo, pero cuando llegue el después repetirán las mismas definiciones que acaban en los siete años de Bukovsky [...] negarán la libertad más profunda, esa que yo llamo burguesamente individual y mea culpa, claro, pero en el fondo es lo mismo, el derecho de escuchar *free jazz*. si me da la gana y no hago mal a nadie, la libertad de acostarme con Francine por análogas razones, y tengo miedo, me dan miedo los Gómez y los Lucien Verneuil *que son las hormiguitas de la revolución, los fascistas de la revolución.*²²⁴

En el transcurso de la historia narrada por Cortázar, el secuestro de los funcionarios es descubierto y ocurre un enfrentamiento en el que Marcos y varios miembros más de La Joda son arrestados o ultimados. Andrés, que duda en acudir o no al chalet donde La Joda se ubica y mantiene secuestrados a los funcionarios, decide ir. Tras arribar al lugar se desata el tiroteo y piensa que ha sido su culpa, que por él la operación del canje ha fracasado. Aunque luego se sabrá que no se trató de que los policías lo siguieran hasta el lugar, sino de que éste ya estaba rodeado, no deja de llamar la atención que el intelectual del grupo se culpe por el fracaso de la misión.

Es Andrés quien habrá de concluir con la tarea de los recortes para Manuel. El gesto pudiera parecer banal y, sin embargo, es de trascendencia: culminará con la tarea más lúdica que La Joda se propuso. Y es relevante porque el libro para el pequeño Manuel es la proyección de una obra muy al estilo de Cortázar: un collage que va de lo político al juego y viceversa. En una charla con Lonstein, reflexiona sobre lo sucedido: “[...] el juego se dio

²²⁴ *Ibidem*, pp.393-394.

así, a ellos les pasaron cosas, y mí me pasaron otras que no tenían nada que ver, por ejemplo un mosca, pero mirá, al final *hubo una especie de convergencia, por darle un nombre, ya que para otros fui yo el que les trajo la sarna*".²²⁵ Pero además, como intelectual, el libro para Manuel es testimonio de su participación en la revolución.

La Joda es, al menos desde un plano simbólico, la proyección de un grupo revolucionario por el que Cortázar pugna, uno en el que deben converger muchos puntos de vista. Así "Dentro del grupo de conspiradores, se dejan entrever diferentes personalidades, cuyas historias se entremezclan".²²⁶ Por esa razón, por la pluralidad dentro de un proyecto de izquierda, caben personajes como Marcos, Gómez, Susana, Patricio, Heredia; por eso existen personajes como el "rabinito" Lonstein, onanista de pura cepa que, además, gusta de consumir hongos alucinógenos; por eso cabe también Andrés que, con sus discrepancias, sus cuestionamientos, asume como suyo lo que La Joda realiza. De tal suerte, para decirlo con Saúl Sosnowski, La Joda "[...] desarrolla la voluntad de cada miembro que se integrará, *desde* su participación en intereses comunes, *con* la presencia de los demás".²²⁷

Libro de Manuel es testimonio de un Cortázar que, incluso cuando escribía literatura política, ponía en primer plano la voluntad de forma, el hecho estético de la obra literaria. De tal manera que el desencanto cortazariano está ubicado en la izquierda, desde la izquierda y para la izquierda. No hay pérdida de esperanza, ni de horizonte, sino un escepticismo hacia las formas que, en busca de objetivos como la libertad del ser humano,

²²⁵ *Ibidem*, pp.413-414.

²²⁶ Enzo Maqueira, *Cortázar: De cronopios y compromisos*, Buenos Aires, Editorial Longseller, 2002, p. 105.

²²⁷ Saúl Sosnowski, "Perseguidores", en *Julio Cortázar: La isla final, op.cit.*, p. 402.

se adoptan. El compromiso de Cortázar no se encuentra sólo en el sentido político, no se constriñe a él, sino que en éste halla la posibilidad de cambio sin que signifique renunciar a su condición humana y artística.²²⁸ Su razonamiento es más profundo porque, desde su perspectiva, el cambio real, el verdadero, se da en todas las esferas de la vida y, por eso mismo, la presencia de los intelectuales, de los artistas, no sólo como “compañeros” sino como parte integrante y activa de la revolución es una necesidad imprescindible.

Desde otro plano, *La guerra del fin del mundo* es una visión desalentadora de la fatalidad humana. La novela narra la rebelión de Canudos en Brasil. Es verdad que Vargas Llosa, desde *Conversación en La Catedral*, y a través de la figura de Zavalita, formuló la que, a la larga, se convirtió en una preocupación hacia el mundo entero, “¿En qué momento se había jodido el Perú?”. Zavalita señala que todo está jodido, “no hay solución”²²⁹. Zavalita, según José Miguel Oviedo, “Es un rebelde lleno de dudas, un inconforme a medias, paralizado para la acción. Su caso refleja desencanto y el vacío en los que se sumió la sociedad peruana”.²³⁰ En ese sentido hay una continuidad en la novela sobre Canudos y Antonio Consejero, sólo que en la narración de esta historia el panorama es todavía más gris, complicado, violento; un ambiente lleno de conspiraciones, de mentiras, de traiciones. Hay, además, una diferencia fundamental: el papel que se asigna al

²²⁸ En una de las últimas conversaciones con Lonstein, Andrés insiste en la defensa de sus gustos y su libertad.

-El señor quiere cosa, pero no renuncia a nada.

-No, no renuncio a nada, viejo

-¿Ni siquiera un poquito, digamos a un autor exquisito, un poeta japonés que sólo el conoce?

-No, ni siquiera.

- ¿Su Xenakis, su música aleatoria, su free jazz, su Joni Mitchell, sus litografías abstractas?

-No, mi hermano. Nada. Todo me lo llevo conmigo a donde sea., *Libro de Manuel*, pp.384-385.

²²⁹ Mario Vargas Llosa, *Conversación en La Catedral*, Barcelona, Seix Barral, 1969, p. 13.

²³⁰ José Miguel Oviedo, “Vargas Llosa: jerarquías de la realidad y el poder”, en *Historia de la literatura...*, *op.cit.*, p. 329.

intelectual en uno y otro caso. En *Conversación en La Catedral*, la participación de Zavalita en la lucha contra la dictadura es por convicción, aunque el resultado, luego de los sucesos vividos, es de escepticismo y desencanto, no deja de llamar la atención que el protagonista sea un militante de izquierda y que asuma tal condición contra la dictadura de su país. En cambio, en *La guerra del fin del mundo*, el periodista –que tiene la necesidad de usar anteojos, con una postura distante, escéptica, como un observador que no termina de ver bien por una serie de condiciones físicas de debilidad-, se ve involucrado de lleno en el conflicto, más que por convencimiento de una causa, o luchando por un ideal, por razones inevitables de su profesión y del desarrollo de los acontecimientos que lo llevan a conocer, en carne propia, la violencia, el desamparo, en Canudos.²³¹

La guerra del fin del mundo es una construcción simbólica del mundo, es la visión de Vargas Llosa sobre lo inexplicable de la guerra y la violencia, como males casi intrínsecos a la condición del ser humano. Luego de una escaramuza entre el ejército brasileño y los seguidores del Consejero, el narrador de la historia dice:

[...] la lógica de los elegidos del Buen Jesús no era la de esta tierra. La guerra que ellos libraban era sólo en apariencia la del mundo exterior, la de uniformados contra andrajosos, la del litoral contra el interior, la del nuevo Brasil contra el Brasil tradicional. Todos los yagunzos eran conscientes de ser sólo fantoches de una guerra profunda, intemporal y eterna, la del bien y del mal que se venía librando desde el principio del tiempo.²³²

²³¹ Para una caracterización de las contradicciones que Canudos representa, ver el ensayo de Eduardo E. Parrilla, “La búsqueda de la utopía y el conflicto ideológico en la novela de Vargas Llosa”, en Pol Popovic Karc y Fidel Chávez Pérez (coordinadores), *Mario Vargas Llosa: perspectivas críticas (ensayos inéditos)*, México, Instituto Tecnológico de Monterrey/Miguel Ángel Porrúa, 2010, pp.-316-363

²³² Mario Vargas Llosa, *La guerra del fin del mundo* (1981), México, Editorial Origen/Planeta, 1985, p.88.

La violencia y el fanatismo que desatan la rebelión de los yagunzos aparecen en la novela del peruano como algo imposible de explicar. Ninguno de los personajes que se lo preguntan logra entender cómo y por qué la gente humilde de esa zona de Brasil pudo dar la vida por el Consejero; tampoco logran explicar, por ejemplo, la conversión de criminales en hombres luchando por una causa “divina” que en Belo Monte encontrarían la expiación de sus pecados, la solidaridad, la fraternidad, el desapego a la riqueza e incluso, como ocurre con João Satán y Pajeú, el amor. El fenómeno de Canudos es inexplicable tanto para el periodista miope como para Galileo Gall, el frenólogo anarquista que ve en esa rebelión una manifestación de la lucha de clases y que hace todo lo posible por llegar hasta donde se halla Antonio Consejero.

Galileo Gall está convencido de la justeza de la sublevación sertanera, pero en su figura y sus actos hay dos elementos a cuestionar: a) su militancia anarquista lo hace ver en el fanatismo de los seguidores del Consejero una lucha contra la estructura de los poderosos, -sus formas de gobierno, la abolición de la propiedad privada-, proyectando así sus deseos donde la realidad es diferente, “Su ceguera intelectual no le había permitido comprender que estos hermanos, con instinto certero, han orientado su rebeldía contra el enemigo nato de la libertad: el poder. [...] han acertado también con el método, el único que tienen los explotados para romper sus cadenas: la fuerza”²³³; y b) pese a su entrega a las mejores causas del ser humano, ese anarquista sucumbe ante las pasiones más bajas del hombre que se manifiestan al cometer la violación sexual contra Jurema. El gesto es, por eso, una manera de señalar que ni siquiera alguien como él, entregado en alma y cuerpo a

²³³ *Ibidem*, pp.42-43.

la lucha revolucionaria, preso varias veces por sus acciones desde la izquierda, se salva de esa violencia propia del hombre, de esa violencia irracional, bestial, animal.

La guerra del fin del mundo, ciertamente, contiene un aluvión de reflexiones sobre el comportamiento humano, la intriga, la mentira, y lleva el desencanto hacia todas las esferas. Alguien como el Barón de Cañabrava, conmovido hasta la médula por la locura de su mujer luego de que les fueron arrebatadas sus propiedades; que demuestra su amor estando con ella, procurándole cuidados, no puede, sin embargo, evitar abusar sexualmente de Sebastiana, la dama de compañía de su esposa. Otro personaje como el joven Teotonio, médico militar, ve trastocadas sus ideas de patriotismo, de entrega a la República, de amor a Brasil, “[...] descubrió que muchos [soldados, oficiales] trataban de evitar la guerra mediante el pretexto de la mala salud. Los había visto inventar enfermedades, aprenderse los síntomas y recitarlos como consumados actores, para hacerse declarar inaptos”.²³⁴ Además, la novela del escritor señala que todo vale con tal de conservar el poder, no importa nada, ni siquiera el honor. El Barón de Cañabrava es categórico ante sus colegas. Él, representante de la vieja estructura terrateniente del Brasil, insta a sus compañeros a apoyar a la República y a Moreira César, el coronel que dirige la guerra contra los yagunzos, “Para defender los intereses de Bahía hay que seguir en el poder y para seguir en el poder hay que cambiar de política, al menos por el momento [...]. Es una mojiganga ridícula, pero no tenemos alternativa”.²³⁵

Lo que sucede en esa historia está visto a través de los espejuelos del periodista que, además, escribe primero según se lo solicita Epaminondas Gonçalves figura del

²³⁴ *Ibidem*, p.338.

²³⁵ *Ibidem*, p.129.

republicanismo y luego, casi al final de la historia, pretende dar testimonio de lo sucedido en Belo Monte con financiamiento del Barón de Cañabrava. El periodista le confiesa a Gonçalves, “*No sé qué soy, señor [...]. No tengo ideas políticas, ni me interesa la política*”.²³⁶ Además está la perspectiva de los militares hacia la labor de los intelectuales, según Moreira César “*Todos los intelectuales son peligrosos [...]. Débiles, sentimentales, y capaces de usar las mejores ideas para justificar bribonadas. El país los necesita, pero debe manejarlos como animales que hacen extraños*”.²³⁷

Al periodista miope, en más de una ocasión, lo acechan el escepticismo y las dudas sobre la rebelión que develan, además, su incapacidad para obtener una explicación sobre las mismas, “*Se trata de algo más difuso, inactual, desacostumbrado, algo que su escepticismo le impide llamar divino o diabólico o simplemente espiritual*”.²³⁸ Luego, entre las muchas complicaciones que vive cubriendo la guerra, su tablero y sus plumas quedan hechos pedazos, queda desarmado y piensa, refiriéndose a los soldados de la campaña, “*será terrible. Algo que nunca podrá reproducir fielmente por escrito. Piensa: están llenos de odio, intoxicados por el deseo de venganza [...]*”.²³⁹

Cuando el periodista miope se entrevista con el Barón de Cañabrava, al contarle lo que vivió en Canudos, asegura: “*En realidad no vi nada [...] se me rompieron los anteojos el día que deshicieron el Séptimo Regimiento. Estuve allí cuatro meses viendo sombras, bultos, fantasmas*”.²⁴⁰

²³⁶ *Ibidem*, p.108, cursivas mías.

²³⁷ *Ibidem*, p.163, cursivas mías.

²³⁸ *Ibidem*, p.197.

²³⁹ *Ibidem*, p.219.

²⁴⁰ *Ibidem*, p.268.

El periodista, sin sus anteojos, se queda en completa oscuridad, ciego; imposibilitado de ver y de entender, el miedo se apodera de él, “Soy el hombre más cobarde del mundo”²⁴¹, además “[...] pese a sus travesuras bohemias, el opio, y al éter y a los candomblés, era alguien ingenuo y angelical. *No era extraño, solía darse entre intelectuales y artistas.* Canudos lo había cambiado, por supuesto. *¿Qué había hecho de él? ¿Un amargado? ¿Un escéptico? ¿Acaso un fanático?*”²⁴² El miope confiesa: “Gracias a Canudos tengo un concepto muy pobre de mí mismo”.²⁴³ Al estar entre los yagunzos, con esos desharrapados, con los heridos y los muertos ocasionados por la guerra, el periodista piensa que “El también era un monstruo, un tullido, inválido, anormal. No era accidente que estuviera donde han venido a congregarse los tullidos, los desgraciados, los anormales, los sufridos del mundo. Era inevitable pues era uno de ellos”.²⁴⁴ De esta forma, el escepticismo alcanza también la construcción narrativa de Vargas Llosa: a través de la edificación de un personaje que no puede ver, y de la necesaria parcialidad de todo testigo, aún el más inteligente y el más sensible, se pregunta con escepticismo sobre la omnipotencia de un autor comprometido.

El momento cumbre de reflexión sobre su ser, sobre su preparación intelectual, sobre su profesión, ocurre cuando sostiene una breve conversación con el León de Natuba, uno de los personajes miembros del séquito del Consejero. La característica principal del León es que, dentro de Belo Monte, en el grupo de rebeldes, sabía leer y escribir; era, en cierto sentido, el intelectual de los yagunzos:

²⁴¹ *Ibidem*, p.277.

²⁴² *Ibidem*, p.313, cursivas mías.

²⁴³ *Ibidem*, p.318.

²⁴⁴ *Ibidem*, p.360.

-He leído el Misal abreviado las Horas Marianas muchas veces. Y todas las revistas y papeles que la gente me traía de regalo, antes. Muchas veces. ¿El señor ha leído mucho también? [...].

-He leído algunos libros –repuso, avergonzado-. Y pensó: “No me ha servido de nada”. Era una cosa que había descubierto en estos meses: la cultura, el conocimiento, mentira, lastres vendas. *Tantas lecturas y no le habían valido de nada para escapar, para librarse de esta trampa.*

-Sé que es la electricidad –dijo el León de Natuba, con orgullo-. Si el señor quiere, se lo puedo enseñar. Y el señor, a cambio, me puede enseñar cosas que yo no sepa. Sé qué es el principio o ley de Arquímedes. Cómo se momifican los cuerpos. Las distancias que hay entre los astros [...].

¿Por qué lo desazonaba tanto alguien que sólo quería hablar, qué desplegaba así sus cualidades, sus virtudes, para ganar su simpatía? “*Porque me parezco a él- pensó- porque estoy en la misma cadena de la que él es el eslabón más degradado*”.²⁴⁵

Es cierto, como señala José Miguel Oviedo, que *La guerra del fin del mundo* es un “[...] vasto cuadro, de proporciones épicas, que reconstruye libremente hechos del pasado histórico brasileño para reflexionar sobre cuestiones vivas hoy: el fanatismo ideológico, el papel de los intelectuales y los políticos, la violencia, la religión y el cambio.”²⁴⁶ Sin embargo, la principal crítica está centrada en la figura del intelectual. No es casual que el periodista sea miope, desgarbado, débil; ni tampoco lo es que en los momentos más complicados de la guerra en Canudos se haya quedado completamente ciego; ni es fortuito que se considere a sí mismo como lo más “degradado”.

El periodista es el personaje que proyecta una visión de Vargas Llosa hacia todos los intelectuales, es decir, es una dura crítica a su papel dentro de la sociedad por su incapacidad de entender ciertos fenómenos, por no poder explicar sucesos como los

²⁴⁵ *Ibidem*, pp.364-365.

²⁴⁶ José Miguel Oviedo, “Vargas Llosa: jerarquías de la realidad y el poder”, *Historia de la literatura hispanoamericana* 4, *op.cit.*, p.339.

ocurridos en esa región del Brasil. Ante la realidad, parece señalar el peruano, el intelectual es débil e inútil, de nada le ha valido leer, ser culto, prepararse tanto. Hay, por eso mismo, en la construcción del personaje intelectual en la novela, un desencanto de su labor: entre más se enfrenta a la realidad social y política menos puede entenderla. *La guerra del fin del mundo* muestra un complejo entramado de descomposición del ser humano que el intelectual “revolucionario” o “crítico” es incapaz de explicar y es éste el “demonio” que se vislumbra con mayor fuerza en esta obra del peruano.

El desencanto de Vargas Llosa, reflejado en esta obra narrativa, es generalizado: muestra al ser humano decadente, sin futuro, sin horizonte. Y a un intelectual que no sabe qué es, testigo apolítico de los acontecimientos, ciego, sin capacidad de dilucidar correctamente fenómenos como la violencia, el fanatismo, el poder. En contraparte Julio Cortázar, en *Libro de Manuel*, hace una férrea crítica a la izquierda pero sin dejar de tomar partido por ella. Andrés y Lonstein, sostienen una polémica constante con los militantes más comprometidos de La Joda. Tampoco es accidental que sean ellos dado que, por un lado, Lonstein es el menos serio de todos los personajes, el onanista, el adicto a los alucinógenos, por otro lado Andrés es, intelectualmente hablando, el más preparado, culto y exquisito. Lo relevante es que uno y otro son, o quieren serlo, parte de las operaciones de La Joda sabiendo lo que ello implica, asumiendo los riesgos y los compromisos políticos que ello requiere.

El desencanto en Cortázar no se refleja del mismo modo que en Vargas Llosa, sino que se traduce, antes que nada, en el compromiso por la libertad de los presos políticos, la soberanía de Latinoamérica, pero sin que ello signifique la cancelación de la libertad

intelectual y artística; sin que ello sea un impedimento para lo lúdico y divertido de la creación artística y para que, en suma, la propia izquierda tome en cuenta tales elementos, los haga suyos y sea menos dogmática, menos esquemática, sin “grisura”. Si en *La guerra del fin del mundo* el intelectual es miope y débil, en *Libro de Manuel* es juguetero, enamorado, extremadamente crítico de sus compañeros; si en la novela del peruano el periodista no puede ver, y se caracteriza a sí mismo como lo más degradado, en la historia del argentino, Andrés está convencido de que el camino es el de la izquierda pero no de aquella que, en nombre de su proyecto y objetivos, cancele la posibilidad de lo lúdico, la alegría y la irreverencia.

Las tres novelas analizadas sucintamente en este apartado son, en conjunto, testimonio de una diáspora del desencanto que, sin embargo, tienen al intelectual como un protagonista esencial de las historias narradas. Julio, el periodista miope y Andrés, son tres reflejos diferentes de una misma preocupación: la labor del intelectual y el artista en la sociedad. Las visiones que reflejan son, en buena medida, las discusiones por las que atravesaba el espacio intelectual latinoamericano luego del *Caso Padilla*, que ocasionó el repensar el papel del intelectual, no sólo en la sociedad socialista, sino de un modo más amplio.

Padilla traduce ese desencanto señalando que el intelectual, en una sociedad como la que estaba construyendo la revolución cubana, “tiene que tragar sapos vivos”, porque “toda la vida nos acompañará una imborrable sensación de asco. Asco a las ilusiones [...]”.²⁴⁷ Su desencanto encuentra fundamento, indudablemente, en la experiencia vivida por él y otros

²⁴⁷ *La mala memoria, op.cit.*, p.108.

escritores. La revolución cubana dejó de significar un proyecto, una esperanza, un horizonte. No es que dejara de tener fe en su profesión, pero al menos, desde su perspectiva, no había cabida para ella en el proyecto socialista cubano. Una inteligencia crítica, como la de su personaje Julio en la novela *En mi jardín pastan los héroes*, no era pertinente para el rumbo que el proceso cubano había tomado.

Mientras tanto, la obra de Vargas Llosa cuestiona mordazmente al intelectual en todos sus aspectos. *La guerra del fin del mundo*, además de inaugurar una nueva etapa en la narrativa del escritor, en la que, a decir de Carmen Perilli, “cambia su concepción social y su proyecto estético”²⁴⁸, es fiel muestra de ese desencanto y desesperanza política. El intelectual, parece señalar Vargas Llosa, está condenado a enfrentarse solo a la realidad social y, peor aún, se encuentra destinado a la incompreensión de ésta, a fracasar al intentar formarse una explicación de fenómenos como la violencia, el poder, el fanatismo, el autoritarismo.

Si bien *Libro de Manuel* es la novela política de Cortázar que da testimonio del cronopio comprometido con las luchas de izquierda en América Latina, resulta significativo el hecho de que centre sus críticas a los intelectuales y los dirigentes revolucionarios. Cortázar está debatiendo contra las concepciones rígidas de la izquierda latinoamericana que, como ocurría en Cuba durante el quinquenio gris, concebían al arte sólo en función de su “utilidad” hacia las masas. *Libro de Manuel* es también el intento de

²⁴⁸ Carmen Perilli, “Una ilustre familia: la reivindicación del autor en Mario Vargas Llosa”, en *Kanina Revista Artes y Letras*, Universidad de Costa Rica, XXXIV, 2010, p. 74, disponible en www.aecid.es/galerias/kanina2010, consultado el 27 de julio 2012.

Cortázar de zanjar esa dicotomía entre el escritor y su compromiso político, pero con el acento puesto, antes que nada, en su labor artística.

Capítulo IV. Literatura y poder

4.1 El poder de la literatura y la literatura del poder.

El rumbo que Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa siguieron como escritores tras los acontecimientos en Cuba derivó también en un afianzamiento de concepciones estéticas que, inevitablemente, se ligan a una toma de posición ante el poder. Michel Foucault anotaba: “El poder está presente en los mecanismos más sutiles del intercambio social: no sólo en el Estado, las clases, los grupos, sino también en las modas, la opinión corriente, los espectáculos, los juegos, el deporte, la información, las relaciones familiares y privadas y hasta en los impulsos liberadores que intentan contestarlo”.²⁴⁹ De esa manera el status quo establecido por el poder político impone de múltiples maneras un discurso, un uso del lenguaje, un canon de expresión. Hoy en América Latina asigna, por ejemplo, una visión de mundo en la que la globalización, la libre empresa, la libre competencia, son lo más importante; se dicta un estándar también en el habla cotidiana, se domina a través del lenguaje y de reglas en distintos ámbitos.²⁵⁰

En Latinoamérica, y a nivel internacional, el neoliberalismo aparece como la ideología dominante y hegemónica que “dicta las reglas del juego, y no sólo en el campo de la economía global, sino también a nivel de las relaciones nacionales en el ámbito de lo

²⁴⁹ Citado por Umberto Eco, *La lengua, el poder, la fuerza*, 1979, tomado de <http://bibliotecaignoria.blogspot.com>, consultado el 17 de junio 2012.

²⁵⁰ Al respecto Kar Kohut señala: “Si por un lado el concepto literario del poder puede parecer simplista en comparación con el politológico, por otro es más sofisticado o, en otras palabras, más rico [...]. De modo general, la obra iteraría personaliza lo que es concepto abstracto en las ciencias políticas, lo que permite matizar la problemática [...]. El politólogo dispone tan sólo del medio del ensayo, mientras que el autor literario tiene a su disposición diferentes géneros literarios que constituyen diferentes modos de aproximación a las problemáticas”, *op.cit.*, p.67.

político y lo social”.²⁵¹ Como bien anota Eduardo Galeano “En los aporreados países del sur del mundo, los de abajo pagan la buena letra que hacen los de arriba, y las consecuencias están a la vista: hospitales sin remedios, escuelas sin techos, alimentos sin subsidios”.²⁵² Se muestra como inevitable el despido masivo de trabajadores justificándolo con la crisis económica; se presentan como necesarias las reformas privatizadoras y la pobreza como consecuencia lógica de factores “externos” manejados por el mercado.²⁵³

Esta tesis es también estipulada por Víctor Barrera Enderle al asegurar que:

Hablar de globalización en América Latina ha sido, principalmente y hasta ahora, *la justificación discursiva* de una desmedida estrategia de privatización que ya ha afectado instancias concebidas como propias del campo cultural. Cada país de la región se ha apresurado a enrolarse en este ‘destino’; algunas universidades privadas, por ejemplo, han desarrollado un aparatoso abanico de profesiones ‘modernas’ y las han bautizado con el ya gastado epíteto de las ‘carreras del futuro’, únicas opciones para la supervivencia del mañana, tiempo al que describen con un término cada vez menos ‘humano’: la competencia.²⁵⁴

Así como se pretende en el campo económico y social establecer a toda costa una serie de parámetros de un modelo que hoy se llama neoliberalismo, de la misma manera se dictan reglas y normas para la mercantilización del arte y la producción intelectual. El poder político se hace presente también como un modelo ideológico a través del discurso.

La ensayista y crítica literaria Mabel Moraña señala:

Bajo la influencia del neoliberalismo el mercado parece controlar no solamente la oferta y la demanda *sino incluso la construcción de subjetividades y*

²⁵¹ María Cristina Pons, “Neoliberalismo y literatura en Argentina: entre una retórica mercenaria y la autonomía de un arte crítico”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n. 49, Universidad Complutense de Madrid, 2009, disponible en <http://dialnet.unirioja.es>, consultado el 4 de agosto 2012.

²⁵² Eduardo Galeano, *Patatas arriba. La escuela del mundo al revés*, México, Siglo XXI, 1998, pp.159-160.

²⁵³ Ver el artículo de Ana María Rivas, “El neoliberalismo como proyecto lingüístico” en la revista *Política y cultura*, n. 24, Universidad Autónoma de Xochimilco, 2005, pp-9-30.

²⁵⁴ Víctor Barrera Enderle, “Notas sobre literatura, crítica y globalización en América Latina”, en *Literatura y globalización*, La Habana, Fondo editorial Casa de las Américas, 2008, p.46, cursivas mías.

sensibilidades colectivas [...]. La producción simbólica circula en los medios culturales con un valor de uso innegable y significativo: es la mediación que funciona entre sistemas culturales que compiten, en el nivel axiológico y también mercantil, en busca de reconocimiento y legitimación.²⁵⁵

La literatura, si se la entiende como un sistema artístico con autonomía relativa de la realidad social, que intenta transmitir la visión del mundo del autor a través de la palabra escrita, con la imaginación como materia prima, que cuestiona con medios propios al ser humano y su sociedad, se presenta como alternativa a ese discurso dominante, a ese poder político e ideológico. Roland Barthes, en 1977, en una conferencia dictada en el Collège de France, apuntaba que “la literatura es categóricamente realista en la medida en que sólo tiene a lo real como objeto de deseo y diría ahora [...] que también es obstinadamente irrealista: cree sensato el deseo de lo imposible”.²⁵⁶ La definición de Barthes posee la virtud de contemplar los dos planos en los que la literatura nace y se desarrolla. Conjuga la preocupación que el escritor tiene: decir, denunciar, y crear un espacio alterno a esa realidad social con la que, por diferentes razones, no se está de acuerdo. En ese espacio se funden fantasía y realidad creando un todo indisoluble. Apuntando en una dirección similar Umberto Eco indica:

La literatura pone en escena el lenguaje, trabaja sus intersticios, no se mide con los enunciados ya hechos, sino con el juego mismo del sujeto que enuncia, descubre la sal de las palabras. La literatura sabe muy bien que puede ser recuperada por la fuerza de la lengua, pero, justamente por esto, está pronta a

²⁵⁵ Mabel Moraña, “A río revuelto, ganancia de pescadores”, *América Latina y el déjà vu de la literatura mundial*, tomado de www.mabelmorana.com, consultado el 12 de julio 2012.

²⁵⁶ Roland Barthes, “Lección inaugural”, *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France*, México, Siglo XXI, 2000 (undécima edición), traducción de Oscar Terán, p.128.

abjurar, dice y reniega de lo que ha dicho, se obstina y se aleja con volubilidad, no destruye los signos, los hace jugar y juega con ellos.²⁵⁷

Aunque se trabaja con un idioma determinado, la forma, el uso del lenguaje, los trucos en la utilización de la palabra, transforma el idioma, lo reinventa, lo apropia, lo adopta y adapta para expresarse. En ese intento de decir, o como ha expresado Tomás Segovia, de “querer decir,” se dota de sentido a esa tentativa de decir.²⁵⁸ En tal esfuerzo se abre una posibilidad de discurso que choca contra el discurso oficial del poder político imperante. Para formularlo al modo de Barthes, la literatura “permite escuchar a la lengua fuera del poder, en el esplendor de una revolución permanente del lenguaje”.²⁵⁹ Además, para decirlo con Kar Kohut:

En este sentido las revoluciones victoriosas constituyen un cuerpo mucho más incitante para estudiar las relaciones entre revolución y poder. Porque cada movimiento revolucionario se define como antagónico al poder real, pero lucha al mismo tiempo por el poder para cambiar la sociedad según sus ideales. Una vez victorioso, el movimiento revolucionario necesariamente ejerce el poder.²⁶⁰

En América Latina el quehacer literario se ha caracterizado por ser un espacio de suma importancia para la cultura. Es probablemente una de las aportaciones, como auténtico producto de estas tierras, hacia el resto del mundo. Ya Fernández Retamar anotó que nuestra cultura -y con ella la literatura- sólo podía ser resultado de la constante búsqueda de libertad, “hija de la revolución”. No es para menos: dadas las condiciones materiales de nuestras tierras, la literatura hubo de enfrentar grandes dificultades para

²⁵⁷ Umberto Eco, *op.cit.*

²⁵⁸ Tomás Segovia, “Profesión de fe”, *op.cit.*

²⁵⁹ Roland Barthes, *op.cit.*, p.122.

²⁶⁰ Kar Kohut, *op.cit.*, p. 84.

nacer. Según Mario Benedetti, la literatura latinoamericana nació “desorientada”, pues por condiciones históricas “llegó con retraso al juego del arte” y su primera preocupación fue ponerse al día.²⁶¹ En ese mismo sentido Beatriz Sarlo ha señalado que “Los problemas de la literatura latinoamericana llevan la marca de la historia”²⁶² frase cuya sencillez, sin embargo, expresa la preocupación de no desvincular el desarrollo de la literatura latinoamericana de los cambios políticos, económicos y sociales del continente. Los diversos movimientos literarios de estas tierras fueron respuestas estéticas, artísticas, a problemáticas propias del campo de creación, pero no sólo a ellas sino también a un contexto social determinado. Movimientos literarios como el modernismo, el indigenismo, el *boom*, estuvieron íntimamente ligados a procesos políticos e ideológicos surgidos en el continente.²⁶³

La ciudad letrada de América Latina ha sufrido reconfiguraciones importantes a lo largo de la historia; sin embargo, las letras, el arte de escribir, tienen no sólo un espacio determinado y autónomo en la sociedad sino también poder dentro de ella. Esa ciudad letrada configuró un espacio en la que la letra, el poder de la palabra escrita, ha servido bien para reforzar el poder político o bien para contradecirlo.

Ángel Rama supo ver certeramente el vaivén de la ciudad letrada latinoamericana en relación con los acontecimientos políticos. El estudio realizado por él no sólo es afortunado al demostrar cómo la intelectualidad latinoamericana camina de la mano de los procesos

²⁶¹ Mario Benedetti, “Temas y problemas”, en *América Latina en su literatura*, coordinación de César Fernández Moreno, octava edición, México, UNESCO/Siglo XXI, 1982, p.354.

²⁶² Beatriz Sarlo, “La literatura de América Latina. Unidad y conflicto”, *Revista Punto de vista*, n.8, marzo-junio, 1980.

²⁶³ Ver el artículo de José Miguel Oviedo, “Una discusión permanente”, en *América Latina en su literatura*, *op.cit.*, pp.424-440.

sociales, lo es también porque señala las contradicciones en el interior de las murallas.²⁶⁴ Es de destacar, además, la siguiente observación con respecto al lugar común sobre los intelectuales a quienes, sin mayor análisis, se les considera alejados de la política, encerrados en las “torres de marfil”, absortos en tareas “sublimes”. Rama apunta que los intelectuales latinoamericanos:

[...] acompañaron la división del trabajo en curso e hicieron de su producción artística una profesión que exigía fundados conocimientos y aun raros tecnicismos [...]. Pero esta concentración en el orbe privativo de su trabajo [...] no los retrajo de la vida política a pesar de que muchos de ellos tuvieron conciencia de que en ella despilfarraban energías que hubieran sido más eficientes aplicadas a la producción artística, la cual fue percibida como alto valor, tanto o más importante para la sociedad que las actividades políticas periodísticas, o meramente mundanas.²⁶⁵

La presencia constante de los intelectuales en los procesos sociales del continente ha generado, con diferentes matices y puntos de vista, un debate sobre la función social de los pensadores latinoamericanos. Ha sido, sobre todo, en la izquierda latinoamericana, desde donde las ideas sobre el compromiso intelectual se vinculan fuertemente a la militancia política progresista, aunque no son pocos los ejemplos del intelectual con un pensamiento conservador.²⁶⁶ El hecho es que en el campo intelectual hay también una lucha política e ideológica por el poder: el poder de decir.

Los hombres de letras han tenido distintas funciones y ellos mismos se concibieron de modos diferentes en el devenir histórico latinoamericano: de la burocracia colonial a la labor ideologizante en el siglo XIX; del papel justificante del poder político a la tarea

²⁶⁴ Ver Ángel Rama, *La ciudad letrada*, op. cit.

²⁶⁵ *Ibidem*, p.109.

²⁶⁶ Ver Eliades Acosta, *Siglo XX: intelectuales militantes*, La Habana, Casa Editora Abril, 2007.

contestataria en el siglo XX; pero siempre, a favor o en contra, relacionados con la estructura de poder. Ese desarrollo no ha sido casual. Quien más ha valorado la labor intelectual ha sido el poder político, de ahí que intente, por un lado, controlar a los intelectuales asimilándolos a la estructura y, por otra parte, atacar ideológicamente a aquéllos que no son absorbidos. El propio Ángel Rama anota que “no hubo caudillo revolucionario que no fuera acompañado de consejeros intelectuales”.²⁶⁷ Abundando sobre el tema señala Barrera Enderle: “En el plano de las nacionalidades, la literatura fue, primeramente un instrumento político e ideológico [para] hacer efectivos los proyectos de los Estados-nacionales, luego un rechazo a los estrechos límites geográficos, y durante buena parte del siglo XX, un elemento vital de cuestionamiento identitario”.²⁶⁸ Nadie menos que Alejo Carpentier escribió: “Si la preocupación de orden político, muy dejada por el modernismo literario del novecientos, había sido un factor de entendimiento entre los grandes latinoamericanos del siglo XIX, la preocupación del orden político no tardaría en restablecer un vínculo entre los intelectuales de América Latina a partir de los años 20”.²⁶⁹ Según el novelista cubano “esa generación [estuvo] sumamente preocupada por el destino político y social de América Latina”.²⁷⁰

La literatura ofrece, con ese poder de decir, un espacio alternativo al discurso político oficial. Entra en pugna con él en la medida en que lo enfrenta, lo desdice, lo contradice. Hay en ello una lucha constante con el sistema, con el uso que éste hace del lenguaje para legitimarse. Es el Estado como estructura el que edifica una política con y para el lenguaje.

²⁶⁷ Ángel Rama, *La ciudad...*, *op.cit.*, p.169.

²⁶⁸ Víctor Barrera Enderle, *op.cit.*, p.47.

²⁶⁹ Alejo Carpentier, “Literatura y conciencia política en América Latina”, en *Tientos y diferencias*. México, UNAM, 1964, p.89.

²⁷⁰ *Ibidem*, p.91.

Así el enemigo a vencer es aquel que no está con el proyecto político que representa determinado Estado. La literatura, para decirlo con Jean Franco, se convierte en el espacio de los *anti-Estados*, es decir “un mundo dado vuelta en el que los excluidos y los marginados se mudan al centro”.²⁷¹ El argentino Ricardo Piglia señala al respecto:

El Estado tiene una política con el lenguaje, busca neutralizarlo, despolitizarlo y borrar los signos de cualquier discurso crítico. El Estado dice que quien no dice lo que todos dicen es incomprendible y está fuera de su época. Hay un orden del día mundial que define los temas y los modos de decir: *los mass media* repiten y modulan las versiones oficiales y las construcciones monopólicas sobre la realidad. Los que no hablan así están excluidos y esa es la noción actual del consenso y de régimen democrático.²⁷²

La idea de Piglia es relevante al ubicar al Estado como la entidad que regula el lenguaje. El Estado, según el escritor argentino, dicta lo que es bueno y lo que es malo, lo que es necesario decir y lo que es necesario callar. Preciso es señalar que ocurre así en todos los sistemas políticos: en el capitalismo el enemigo a vencer, el que debe ser silenciado, es la clase opositora, el proletariado, en los regímenes caracterizados como socialistas es la burguesía la que debe ser vencida como clase social.

Ese fenómeno es una manifestación de la lucha de clases, de la lucha por el poder político también en el plano simbólico de la lengua. Si el lenguaje del Estado, cualquiera que éste sea, busca estándares de regulación y sometimiento, la literatura abre posibilidades de ruptura con ellos. No solamente porque la homogeneización del lenguaje es trastocada, subvertida, sino también porque la literatura pone en el centro lo que se pretende silenciar, lo que no debe ser escuchado, lo que no debe ser visto. El mismo

²⁷¹ Jean Franco, *op.cit.*, p.164.

²⁷² Ricardo Piglia, *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 38.

Ricardo Piglia anota que la literatura “dice lo que no es y lo que ha sido borrado; trabaja con lo que está por venir. Funciona como el reverso puro de la *Realpolitik*. La intervención política de un escritor se define antes que nada en la confrontación con los usos oficiales del lenguaje”.²⁷³

Mientras el Estado pretende imponer un lenguaje en el que es su voz la que se escucha, la literatura hace uso de otras voces; mientras el poder político señala pautas y normas a seguir, la literatura las rompe; mientras se establecen los temas a tratar, la literatura propone otros más. El discurso político del Estado es por eso mismo bastante estrecho, por el contrario el discurso literario tiene una amplitud mayor y mayores posibilidades de abordar la realidad social que, en última instancia, es la finalidad del escritor. Es ahí donde se puede ubicar el compromiso del escritor. Compromiso que inexorablemente se liga a un objetivo: el de intentar decir lo que el Estado niega.

Si la literatura funge como un espacio de oposición al Estado, se presenta un problema de difícil resolución cuando el escritor, el autor, es parte integral del poder estatal. Nadie menos que el maestro Antonio Cándido distingue en la literatura, en las obras literarias, tres aspectos cardinales: la función social, la función ideológica y la función total. Para él, la función social “no depende de la voluntad o de la conciencia de los autores y consumidores de literatura. Resulta de la propia naturaleza de la obra, de su inserción en el universo de valores culturales y de su carácter de expresión.”²⁷⁴ Esta función se basa mayormente de la recepción de la obra por parte de la sociedad, independientemente del carácter ideológico plasmado por el escritor. Una misma obra, leída en tiempos distintos,

²⁷³ *Ibidem*, p.39

²⁷⁴ Antonio Cándido, *Literatura y sociedad: estudios de teoría e historia literaria*, traducción, presentación y notas de Jorge Ruedas de la Serna, México, UNAM/CECyDEL, 2007, pp-74-75.

puede ser caracterizada al mismo tiempo de progresista o de conservadora. Sobre la función ideológica Cándido establece que se trata del sistema de ideas del autor, lo que pretendió demostrar en su obra, lo que quiso decir; donde se plasma el descontento o la conformidad con el estado de las cosas, o como dice Vargas Llosa, donde se exorcizan los demonios. Por último, la función total es aquella que:

[...] deriva de la elaboración de un sistema simbólico, que transmite cierta visión de mundo por medio de instrumentos expresivos adecuados. Ella expresa representaciones individuales y sociales que trascienden la situación inmediata [...]. La grandeza de una literatura, o de una obra, depende de su relativa intemporalidad y universalidad, y éstas dependen a su vez de la función total que es capaz de ejercer, desligándose de los factores que la prenden a un momento determinado y a un determinado lugar.²⁷⁵

De tal suerte que tanto la función social y la función ideológica, contenidas en el texto literario, crean la función total de la literatura.²⁷⁶ Cuando desde la crítica literaria, o aun desde el público lector, se hace mención al compromiso del escritor es necesario tomar en cuenta el contexto social en el que la obra surge, la función ideológica que la obra cumple y, finalmente, la función social de la que la dotan. En todo ello está contenido, de manera total, el compromiso del que escribe.

José Carlos Mariátegui, con esa agudeza tan suya, señalaba en sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, refiriéndose a los impulsos de la literatura de su época, que a través de ella “nos vamos acercando a nosotros mismos”. También esa es una

²⁷⁵ *Ibidem*, pp-73-74.

²⁷⁶ En una entrevista realizada por Beatriz Sarlo a Antonio Cándido, el crítico brasileño dice que la función total “Es la que hace de un texto, un texto literario. Para dar un ejemplo: la función social de un poema de Homero actúa poco sobre nosotros, pero era importante para los griegos ya que, entre otras cosas, reforzaba su sentimiento de solidaridad grupal. Su función ideológica puede actuar más, porque da curso a valores que impregnaron la conciencia del mundo occidental. Pero si los poemas homéricos pueden actuar con fuerza sobre nosotros hasta hoy, es a causa de la función total que engloba las anteriores y depende de las mediaciones simbólicas que el poeta encontró para dar relativa intemporalidad y alcance universal a la materia narrada.” “Antonio Cándido: para una crítica latinoamericana”, *Revista Punto de Vista*, *op.cit.*, p.7.

de las funciones que, intrínsecamente, se ha desarrollado en el terreno literario, permitiendo formar no sólo redes literarias e intelectuales, sino también una literatura bien propia y arraigada. En la actualidad mucho se discute sobre qué tanto esta acepción de literatura latinoamericana es real. Jorge Volpi sostiene por ejemplo que, literariamente hablando, “[...] nunca como hoy América Latina había sabido tan poco de América Latina”.²⁷⁷ Más allá de señalar si esa afirmación es verdadera o no, lo que importa resaltar es el papel que la literatura ha jugado también como un proceso identitario, de unidad por sobre las naciones o las estructuras estatales en el continente. Mario Benedetti apuntó que este proceso se debía, en gran medida, a la manera en que la literatura latinoamericana se desarrolló bajo las condiciones sociales y políticas, derivadas del subdesarrollo y la dependencia económica.²⁷⁸

Líneas arriba se anotó que la literatura tenía poder, el poder de decir, pero también el poder de conocer y dar a conocer, de dar voz e imagen de los países latinoamericanos. Tomás Segovia ha planteado sagazmente que el actual sistema dominante, basado en la ley de mercado, convierte a las obras de arte en mercancías, despojándolas de su valor de uso, para otorgarles sólo valor de cambio, es decir despojándolas de su valor en tanto obras de arte y dotándolas de valor en sentido estrictamente económico. En cuanto al lenguaje, y por ello a la literatura, dice: “El valor de uso de un lenguaje es precisamente su sentido, lo que quiere decir, los que los hombres se comunican con ese lenguaje, o dicho de otra manera lo que ese lenguaje comunica por lo que transporta dentro y no por lo que vale afuera”.²⁷⁹ La globalización imperante en el mundo ha intentado transformarlo todo en valor de cambio,

²⁷⁷ Jorge Volpi, *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones sobre América Latina en el siglo XXI*, (II Premio Iberoamericano Debate Casa América), México, Editorial DEBOLSILLO, 2010, p.82.

²⁷⁸ Mario Benedetti, “Temas y problemas”, en *América Latina en su literatura*, *op.cit.*, pp.354-371.

²⁷⁹ Tomás Segovia, *op.cit.*

pero la literatura, por el hecho de ser atemporal, construida a base del lenguaje se convierte en, cierto sentido, en una creación común que rompe con la lógica del mercado.

Una obra literaria es al mismo tiempo de su autor y del resto de la sociedad en la que se desarrolla, bien porque los bienes simbólicos edificados por esa sociedad se ven reflejados en la obra o bien porque una parte de esa sociedad hace suya la obra literaria. El mexicano Víctor Barrera Enderle, señala que, en este contexto, “[...] la literatura permanecerá sobre el fragor promovido por los voceros de este tiempo, dominados, encandilados, por la publicidad desinformativa y la hegemonía de los medios audiovisuales”.²⁸⁰

En el año 2005 apareció en la revista electrónica *Rebelión* un artículo de Belén Copegui con el sugerente título de *Literatura y política bajo el capitalismo*. La tesis general de la autora establece que la verdadera literatura, la literatura revolucionaria en América Latina, “no puede ser sólo un proyecto individual sino que requiere construir también un lugar a donde dirigirse” y dice que ese espacio no puede ser el mismo hacia el que se dirige “la inmensa mayoría de la literatura capitalista de nuestro tiempo”.²⁸¹

El texto es interesante pues su autora asume una postura de izquierda sobre el quehacer literario y, en cierta medida, refleja parte del debate que en este trabajo se ha planteado. Sin embargo, incurre en una generalización grave al no señalar, por una parte, a) lo que entiende por “literatura capitalista de nuestro tiempo” y b) marcar, en automático, que una obra como *La fiesta del Chivo* (2000) de Vargas Llosa es parte de ese tipo de literatura en la que “El capitalismo literario, en su fase actual, ha llevado hasta el límite la

²⁸⁰ Víctor Barrera Enderle, *op.cit.*, p.58.

²⁸¹ Belén Copegui, *Literatura y política bajo el capitalismo*, disponible en www.rebelion.org, consultado el 24 de enero de 2012.

división burguesa entre lo público y lo privado [...]. Y ha logrado que la inmensa mayoría de la literatura se retire a la esfera de lo privado”.²⁸²

En su análisis hay un desplazamiento de la ideología de Vargas Llosa como el único elemento a contemplar en la obra literaria. Copegui olvida que la visión de mundo de todo escritor, además de estar formada por el espacio social, el espacio público, está determinada también por un punto de vista personal en relación con el resto de la sociedad. Además deja de lado el hecho de que la literatura no se escribe solamente para una época determinada, es atemporal, rebasa la inmediatez a la que, precisamente, el capitalismo ha pretendido someter a la creación artística. En su artículo, tipifica a la novela del peruano como el prototipo de literatura que el capitalismo necesita y estimula. Pero donde existe un craso error es en aseverar que los debates sobre la literatura y la política no deberían acudir a “generalidades tales como que el principal compromiso del escritor es con su propia obra”.²⁸³

Con esa formulación el problema recae en el compromiso entendido exclusivamente en un terreno de definición política o militante, dejando sin valor -valor de uso, como anota Segovia- a la obra producida, trátase o no de la novela a la que Copegui alude. El debate así planteado se parece al reclamo que desde otro punto de vista se hacía al *Libro de Manuel*. Cortázar advertía “Por razones obvias habré sido el primero en descubrir que este libro no solamente no parece lo que quiere sino que con frecuencia parece lo que no quiere y así los propugnadores de la realidad en la literatura lo van a encontrar más bien fantástico mientras

²⁸² *Ídem.*

²⁸³ *Ídem.*

que los encaramados en la literatura de ficción deplorarán su deliberado contubernio con la historia de nuestros días”.²⁸⁴

La nota introductoria de Cortázar es una llamada de atención sobre el hecho artístico en sí mismo. Los reclamos que se hicieron en su momento al *Libro de Manuel* o a *La Fiesta del Chivo*, dejan de lado a la literatura en sí. Se centran, sólo en una de las funciones establecidas por Antonio Cándido: la función social. Esta situación no sería grave si, precisamente, se analizara de modo exclusivo la repercusión social de ambas novelas, pero se pretenden analizar cuestiones literarias a través de consideraciones estrictamente políticas, lo cual lleva a no atender el espacio artístico, el campo intelectual y la batalla que en él se libra, reflejando que no se toma en cuenta al ejercicio creativo, ni las repercusiones que de manera total éste ejerce en la sociedad.

Retomando la idea de Piglia, de definir la intervención política de un escritor (y por ello su toma de posición ante el poder), “antes que nada en la confrontación con los usos oficiales del lenguaje”, es imprescindible hacer hincapié en el hecho de que en ese choque, en esa pelea, surge una alternativa de discurso. Ese discurso -el discurso literario-, así sea en un plano mínimo y simbólico, ofrece un espacio de resistencia, de crítica, al discurso del poder político dominante.

Si el poder político intenta con el uso del lenguaje presentar ante la sociedad la verdad, la realidad política, con la creación de la ficción el lenguaje literario enseña otra realidad, o más ampliamente, otras realidades que si bien son, en primera instancia personales, también se convierten en colectivas gracias a los lectores.²⁸⁵ Ése es el

²⁸⁴ Julio Cortázar, *Libro de Manuel*, op.cit, p.7.

²⁸⁵ Desde una perspectiva histórica el discurso narrativo también se ha visto como discurso social. Según Sonia Thon: “[...] el texto narrativo siempre reveló un aspecto de la realidad humana a través del lenguaje, lo

“potencial crítico y emancipador” en la creación literaria; por eso “es un bien incomprensible, un derecho de los ciudadanos y una vía para representarnos, para describirnos ante nosotros y ante los demás”.²⁸⁶

hizo acudiendo a rigurosas formas de composición o la sublevación de las mismas”. “El texto narrativo como discurso social: una perspectiva histórica”, *Revista Actas*, n.XII, 1995, disponible en <http://centrovirtualcervantes.com>, consultado el 7 de enero 2011.

²⁸⁶ Víctor Barrera Enderle, *op.cit.*, p.58.

4.2 El compromiso del escritor: revisitando el término en Cortázar y Vargas Llosa.

Al hablar sobre el ensayo en Latinoamérica John Skirius señaló que el papel del escritor en la sociedad “ha sido un tema notable de comentario” y remata asegurando que “Al exponer los males de su época mediante radiografías instantáneas, el ensayista asume el papel de intelectual comprometido”.²⁸⁷ Los ensayistas mencionados por él, de la talla de Octavio Paz, Mariátegui, Rodó, Rubén Darío, Benedetti, Carpentier, tan disímiles en sus puntos de vista sobre política, son sin embargo representantes del compromiso intelectual con su obra, amén de que algunos fueron también militantes de una posición política específica.

Quizá haya sido Jean Paul Sartre el intelectual que más desarrolló la noción de literatura comprometida. En 1964 declaró que *La náusea* no valía nada si había niños muriendo de hambre. Pero existía en él una idea más profunda de compromiso en la literatura. “Si la literatura no lo es todo, no vale nada. Esto es lo que quiero decir con ‘compromiso’. Se marchita si es reducida a la inocencia o simples canciones. Si una frase escrita no reverbera en cada nivel del hombre y la sociedad entonces no tiene sentido”.²⁸⁸

Esa categoría acuñada por el filósofo francés tuvo un gran impacto, especialmente en las décadas de 1960 y 1970 debido al contexto social que América Latina vivía. Sin embargo la noción de compromiso se identificó con la militancia de izquierda, significando la toma de una bandera, el arropo de una causa, la obligación de luchar para transformar el

²⁸⁷ John Skirius, “Este centauro de los géneros”, *El ensayo hispanoamericano en el siglo XX*, tercera edición, México, Fondo de Cultura económica, 1994, pp-9-29.

²⁸⁸ Citado en Raymond Williams, *op.cit*, p.231.

mundo, lo que tuvo como consecuencia la imposibilidad de “discriminar entre dos polos: la obra y la vida”.²⁸⁹ Claudia Gilman percibe que esa dicotomía se vio reflejada en “[...] la inclusión de la conducta y la *autovigilancia* como parte del pacto del intelectual con la sociedad [...] la *actitud* del escritor-intelectual fue el parámetro con el que se midió la legitimidad político- ideológica de su práctica poética”.²⁹⁰

Vale la pena partir de la noción de compromiso del artista, del escritor, como una toma una posición respecto al mundo mediante su creación artística; ésa es, en primera instancia, la idea del compromiso con la literatura. El escritor, según Fernando Alegría, “ha definido un estilo de vida y, socialmente se ha identificado con él; para quien el acto de creación es una trasmutación de la vida al orden trascendente de la realidad estética y en ese acto intenta dar la imagen del duelo decisivo que fue su enfrentamiento al mundo”.²⁹¹

Compromiso literario quiere decir compromiso con la actividad de escribir y el deseo de transmitir experiencias que, si bien son personales, pasan a ser colectivas a través de la expresión literaria. No se trata de que con la literatura exista una evasión de la realidad social, al contrario, es una forma de abordarla desde otra perspectiva. El compromiso, no obstante, no se reduce sólo a la obra literaria en términos ensimismados, no solamente porque es parte de un contexto social, sino porque la obra es el medio por la que se toma una posición con respecto al todo social.

Cada vez que a un escritor se le demanda el “compromiso” con la sociedad se debe tomar en cuenta qué es lo que se exige, sobre todo si esta demanda surge sólo como la

²⁸⁹ Claudia Gilman, *El intelectual como problema*, op.cit., p.81.

²⁹⁰ *Ídem*.

²⁹¹ Fernando Alegría, *Literatura y revolución*, op.cit., p.14.

asimilación de posiciones políticas, ya sean de izquierda o de derecha. La obra literaria corre el riesgo de convertirse simplemente en un “arma”, como sucedió en la Cuba del quinquenio gris. La obra artística se vio rebajada como medio de uso, como herramienta de utilidad para propagar el mensaje de la revolución a las masas. Los resultados, artísticamente hablando, fueron lamentables. Las obras literarias se convirtieron en panfletos que mostraban el negro pasado y el hermoso presente revolucionario, la calidad artística quedó reducida a parámetros estrictamente políticos. Ocurrió algo similar a lo que Marx llamó “literatura tendenciosa”, refiriéndose a los escritores de su época que mostraban poca calidad literaria pero muchas alusiones políticas con el fin de que sus obras fueran leídas.

Al hablar del compromiso social del escritor lo primero que debe tomarse en cuenta es, justamente, la obra del artista. Es ahí donde mejor planteada está su visión del mundo, su alineación, su compromiso con una causa determinada. Pero antes que nada la obra de arte, la novela, el poema, debe cumplir justamente su función artística. Cuando en nombre del “compromiso” la calidad de una obra cede el paso casi exclusivamente a planteamientos políticos, la obra deja de ser artística para convertirse en política. Es loable que un autor, con todo su ímpetu, con toda su formación intelectual, con su simpatía por una causa, plasme todo eso en la obra, pero no producirá una obra de arte, a lo más un tratado o un manifiesto político.

Pese a ello, considerar la obra de arte como el todo es una falsa salida a una discusión mucho más compleja. No es la visión del “arte por el arte” lo que se defiende al hablar del compromiso con la obra. No se trata de acusar a los intelectuales de traición por

desentenderse de las altas cuestiones del espíritu. Todo artista, intelectual, creador, que se respete debe poner la vida en la realización de su obra. Hacer todo lo posible por que sea la mejor de sus creaciones.

Pero aun si el compromiso es entendido sólo en un sentido político esa visión no está exenta de problemas y polémicas. Bien lo anota Ambrosio Fonet: “sólo concibo el irrenunciable papel crítico del intelectual como una función social ligada a un proyecto colectivo”.²⁹² Tal señalamiento es acertado puesto que el intelectual responde a intereses que si bien son personales tienen un eco colectivo; lo escrito obedece a una cierta visión sobre el mundo y desde ella es que habla el artista. Basta mencionar, por ejemplo, el debate sostenido en América Latina entre Martí y Sarmiento. Nadie hoy día puede negar los aportes en el campo de las ideas de uno y otro. Nadie, tampoco, puede tener duda de los proyectos que defendían.

Un escritor puede estar comprometido con el cambio social de un determinado país o puede estar comprometido con el status quo que ese país le brinda. Ese es el punto de debate en el terreno estrictamente político. Y ese escritor, ese artista, ese intelectual, tiene el derecho de tomar la posición que mejor le parezca; tiene el derecho de defender las ideas del proyecto político en el que cree y milita.

El creador, el escritor, es una especie de dios Jano. Tiene al mismo tiempo dos rostros: uno para la sociedad, otro para su espacio artístico; con cada uno, compromisos diferentes. Un escritor está comprometido con un proyecto político porque defiende las ideas de ese proyecto, porque es el que le convence como ser humano, porque es en el que

²⁹² Ambrosio Fonet, *Respuesta a un cuestionario, op.cit.*

cree. Pero si en aras de ese proyecto se le pide que escriba sobre ciertos temas y con formas determinadas lo que ocurre es, simplemente, un chantaje. En ese espacio, más propiamente suyo, define qué temas tratar y cómo tratarlos. Eso no significa, en ningún modo, renuncia a su forma de pensar, a su compromiso político.

En todo caso la obra de arte, como apunta Liliana Weinberg, “nos llama la atención, nos muestra que está fuera del circuito cotidiano y lo esperado; desautomatiza nuestra respuesta [...]. Lo que nos dice una obra artística es que hay *una voluntad de forma*, una estructura significativa, destinada a alguien”.²⁹³

Entender el compromiso del escritor sólo a través de su afiliación política equivale a entender al político mediante su afiliación estética. Si se entiende el compromiso del escritor en un plano estético, en una voluntad de forma, entonces su medio de expresión tendrá que ser cada vez mejor estéticamente hablando. Cuando la categoría de compromiso se traslada a la posición política del escritor como dogma, la obra de arte no es un fin, sino que se le reduce a un medio para decir. La obra de arte sufre una desestetización, ya no vale en sí, -por sus formas, sus estructuras, su novedad- sino por lo que dice, por su capacidad de ser el canal de comunicación con ese alguien a quien se encuentra destinada.

En América Latina existen ejemplos de esa situación: por muy loable que haya sido el realismo latinoamericano, en la primera mitad del siglo XX, no puede dejar de señalarse la pobreza artística, estética, que significó.²⁹⁴ En aras del compromiso con la realidad social, se perdió toda idea de estética. El análisis de José Miguel Oviedo establece que

²⁹³ Liliana Weinberg, *Umbrales del ensayo*, México, UNAM/CECyDEL, 2004, p.61, cursivas mías.

²⁹⁴ Ver Jorge Enrique Adoum, “El realismo de la otra realidad”, en *América Latina en su literatura, op.cit.*, pp.204-216.

“[...] no era repudiable -mejor aún: era deseable- que los escritores de América Latina buscasen en sus obras la comunión con su propia tierra, con su pueblo, con sus esperanzas colectivas”.²⁹⁵ Agrega, líneas adelante, “Pero ocurría que ciertos métodos para lograrla eran estéticamente deleznable cuando no meramente demagógicos. Se procedía por simplificaciones y se trabajaba con generalidades; el afán demostrativo alentaba una disimulada idealización de los objetos y situaciones reales”.²⁹⁶ La literatura no fue ya texto sino un mero pretexto. Ese es el peligro que se corre cuando se exige un “compromiso político” desde la literatura: ésta deja de convertirse en *texto* y pasa a ser objeto, medio, *pre-texto*. El sentido de la literatura no consistiría entonces en las formas de expresión, en la estructura, en el juego, la innovación, sino en el mero contenido, en una estricta denotación, lo cual vacía de sentido a la obra de arte. Adolfo Sánchez Vázquez advertía sobre esa situación: “Marx ha sido el primero en ponernos en guardia contra un sociologismo estético, es decir *contra el intento de valorar el arte en función de la ideología que se plasma en él* y de explicarlo por una mera reducción a las condiciones sociales que lo engendraron”.²⁹⁷

La noción de compromiso del escritor atraviesa distintos planos que van desde la concepción ideológica del autor, hasta la recepción de la obra por parte del público al que llega. Para hablar de compromiso existen varios elementos que interactúan entre sí: cuestiones morales, éticas, políticas, etc., Bertolt Brecht, los ha señalado con pertinencia.²⁹⁸

²⁹⁵ José Miguel Oviedo, “Una discusión permanente”, *ibidem*, p.429.

²⁹⁶ *Ídem*.

²⁹⁷ Adolfo Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1973, p.113.

²⁹⁸ Bertolt Brecht, *Las cinco dificultades para decir la verdad*, disponible en www.lainsignia.org, consultado el 20 de junio 2009.

Es evidente que la categoría de compromiso social del escritor ha sufrido transformaciones, pero discutir hoy sobre ella no deja de tener una fuerte connotación política-ideológica dado el contexto que vive Latinoamérica. Nuestra América, siempre convulsa, siempre en el ojo del huracán, atraviesa un contexto tan complejo como extraordinario. Si la imposición del neoliberalismo propició una reconfiguración del contexto latinoamericano dado que implicó “la recolonización de la periferia”²⁹⁹ y una correlación de fuerzas adversa a los proyectos de izquierda, hoy el cuadro se ha pintado de manera diferente. El ascenso al poder por parte de Hugo Chávez en Venezuela (1999), de Evo Morales en Bolivia (2005) y de Rafael Correa en Ecuador (2007), han puesto sobre la mesa el debate acerca de la independencia económica, social y política latinoamericana. Este contexto, sin duda, obliga a revisar el término “compromiso” del escritor. El panorama parece complicado pues tal categoría causa no pocos gestos de desaprobación y con demasiada frecuencia se le tacha de arcaica, pasada de moda, porque se le liga a la manera en que se empleó durante buena las décadas de 1960 y 1970.

En el terreno político-ideológico el debate no es sencillo, porque el escritor responde en un doble plano a su afiliación. Hoy día, Mario Vargas Llosa puede señalar que la literatura busca ser, cada vez menos “política” con lo que, por una parte, da voz a un sector dentro de la sociedad que tiene un punto de vista similar al suyo; justo porque ese sector existe hay un doble juego de afiliación: Vargas Llosa se afilia a una posición ideológica,

²⁹⁹ Ramón Grosfoguel, *Cambios conceptuales desde la perspectiva del sistema-mundo. Del cepalismo al neoliberalismo*, 2003, en www.ceapedi.com.ar, consultado el 18 de septiembre 2011.

política y social, pero de manera similar ese sector social se afilia a lo que el escritor mediante su obra establece.³⁰⁰

Cuando Vargas Llosa habla de libertad, no está hablando de libertad para toda la sociedad, sino de libertad en el sentido personal del artista. Su adscripción al neoliberalismo habla de que el status que tiene dentro de este sistema es el que más le satisface para su desarrollo artístico. Vargas Llosa habla de libertad en un terreno estrictamente personal: es al mismo tiempo voz y eco del sistema político dominante. Ese planteamiento tiene un límite que bien pronto se alcanza, es rebelde en el ejercicio de escribir, en su producción artística, pero no en el terreno político. La evolución intelectual del escritor no es fortuita, pues es evidente que este sistema económico y político imperante en la mayoría del mundo es el que más le acomoda.

La literatura de Vargas Llosa cumple la función total de la que habla Antonio Cándido, de hecho la cumplió siempre, sólo que en la década de 1960 tuvo una acogida especial en el terreno ideológico de la izquierda. Tras su ruptura con la revolución cubana, la repercusión ideológica de su obra encontró arropo en las filas de posiciones menos progresistas en América Latina. Este hecho ha sido fuente de una constante confusión, pues la afiliación política del peruano se traslada automáticamente y sin mayor discusión al terreno literario.

Vargas Llosa, ciertamente, no es el mismo de hace cuarenta años, pero no contemplar el contexto social, político y cultural que vivió al inicio de su actividad literaria

³⁰⁰ Ciertamente la idea de "afiliación" descrita por Edward Said logra representar acertadamente este proceso, pero bien vale la pena ver el artículo de Maurice Blanchot, *La literatura y el derecho a la muerte*, en el que desarrolla la noción de "causa" en el escritor.

es pasar por alto, por una parte, su visión ideológica, las influencias que tuvo literaria e ideológicamente hablando que él mismo recuerda, no sin gracia, en sus memorias. Algo debe reconocerse en el autor de *Lituma en los andes* y es que ha sido consecuente con su pensamiento, al menos en lo que respecta a la defensa del espacio artístico. Los hechos ocurridos en la Cuba del quinquenio gris son muestra de ello. Vargas Llosa defendió a ultranza el derecho del escritor a manifestar sus críticas o enojos desde la obra literaria.

En su discurso al recibir el Premio Nobel de Literatura, en 2010, Vargas Llosa planteó lo siguiente:

Quienes dudan de que la literatura, además de sumirnos en el sueño de la belleza y la felicidad, nos alerta contra toda forma de opresión, pregúntense por qué todos los regímenes empeñados en controlar la conducta de los ciudadanos de la cuna a la tumba, la temen tanto que establecen sistemas de censura para reprimirla y vigilan con tanta suspicacia a los escritores independientes. Lo hacen porque saben el riesgo que corren dejando que la imaginación discurra por los libros, lo sediciosas que se vuelven las ficciones cuando el lector coteja la libertad que las hace posibles y que en ellas se ejerce, con el oscurantismo y el miedo que lo acechan en el mundo real.³⁰¹

Por una parte el escritor peruano resalta lo que, desde hace ya varias décadas, advertía sobre la importancia de la literatura confiriéndole un poder en contra de los regímenes políticos que considera totalitarios y dictatoriales, mostrando así que la literatura, por ese hecho, tiene un carácter fuertemente político. En el mismo discurso apuntó:

Defendamos la democracia liberal, que, con todas sus limitaciones, sigue significando el pluralismo político, la convivencia, la tolerancia, los derechos humanos, el respeto a la crítica, la legalidad, las elecciones libres, la alternancia

³⁰¹ Mario Vargas Llosa, *Elogio de la lectura y la ficción*, Discurso al recibir el Premio Nobel de Literatura, 7 de diciembre 2010.

en el poder, todo aquello que nos ha ido sacando de la vida feral y acercándonos –aunque nunca llegaremos a alcanzarla– a la hermosa y perfecta vida que finge la literatura, aquella que sólo inventándola, escribiéndola y leyéndola podemos merecer.³⁰²

Su papel como intelectual, en el sistema dominante actual, no es más el de crítico social o para decirlo de otro modo: sólo manifiesta su descontento en el ámbito literario, en el campo de la creación. El rebelde eterno, el fuego de la literatura, se queda en la obra producida, las repercusiones que ésta tenga en el aspecto social no son ya su responsabilidad. Su compromiso, como escritor, termina en la obra. La polémica que surge con esa visión es la que señala Ambrosio Fonet al hablar de la libertad del intelectual como crítico de la sociedad:

Marx habló en una ocasión de “la libertad del jabalí” para referirse a la que puede disfrutar el individuo aislado, el ermitaño o el que ve su ombligo como centro del universo. Pero el intelectual que se niega a dejar de serlo y reivindica, por tanto, su derecho a la crítica, no puede dejar de preguntarse: ¿a dónde van dirigidas mis críticas? ¿Qué función cumplen? ¿Cómo puedo lograr que contribuyan al adelanto de mi causa, es decir, de la causa de las mayorías, que a menudo no tienen voz o apenas son escuchadas?³⁰³

La polémica es relevante porque no puede reducirse a un simple sociologismo que, en las versiones más pobres y caricaturescas, subordinan a un escritor a las exigencias de un sector social determinado, en la que la función literaria está preconcebida según las necesidades de ese público. Este enfoque olvida, casi por completo, las contradicciones existentes dentro del campo de producción.

Según Bourdieu la sociología de las obras culturales “debe tomar como objeto el conjunto de las relaciones (las objetivas y también las que se efectúan en forma de

³⁰² *Ídem.*

³⁰³ Ambrosio Fonet, *Respuesta a un cuestionario, op.cit.*

interacciones) *entre el artista y los demás artistas* y, de manera más amplia, el conjunto de los agentes envueltos en la producción de la obra [...]"³⁰⁴ De tal suerte que al hablar de Vargas Llosa como intelectual no puede sólo tomarse en cuenta su situación fuera del campo literario, sino que debe contemplarse la labor que realiza en éste. ¿Qué hay en sus obras que siguen causando debates, polémicas, desacuerdos y empatía? ¿Por qué continúa siendo un referente para todo lector o escritor en nuestras tierras? Una posible respuesta, quizá la más fácil, y que poco o nada aclararía las dudas, es mencionar que, convertido en el adalid del libre comercio, quienes ostentan el poder político y económico difunden mucho más su actividad literaria, lo arropan, lo proyectan. Pero esa respuesta no explicaría por qué en lo que escribe el peruano encuentra una resonancia en sus lectores, sin importar que simpaticen o no con su posición política. Otra posible contestación es que sus obras tienen un alto grado de calidad estética, que su compromiso con la literatura no ha variado, que no ha disminuido en nada su calidad como escritor y que a través de ella sigue expresando sus miedos, exorcizando sus demonios, enfrentándose a la realidad social.

En ese sentido Vargas Llosa es implacable, no acepta ceñirse a ninguna forma de sometimiento estatal, es decir, a un poder determinado en su obra artística. Defiende a ultranza esa libertad de creación. Según José Miguel Oviedo, uno de los críticos que más ha seguido la obra vargasllosiana, el premio Nobel basa su ideología en un principio al que no ha estado nunca dispuesto a rechazar: "la libertad del individuo frente al Estado y la condena de cualquier manifestación de prejuicio o censura, desde la política a la sexual"³⁰⁵. Para Vargas Llosa, desde el espacio de creación existe la posibilidad de ser

³⁰⁴ Pierre Bourdieu, "¿Y quién creó a los creadores?", *Sociología y cultura*, México, Editorial Grijalbo/CONACULTA, 1990, trad., Martha Pou, p.227.

³⁰⁵ José Miguel Oviedo, *op.cit*, p.114.

verdaderamente libre, más aún si se toma en cuenta que la literatura es una manifestación en la que el mundo es resuelto simbólicamente, donde el caos es, por fin, aniquilado. En palabras del propio escritor, “El mundo de la literatura y del arte es el mundo de la perfección, aquel donde la belleza, que es lo que en última instancia, le da su independencia, su verdad, su autenticidad, nos enfrenta a lo acabado, a lo absolutamente abarcable con el conocimiento de la conciencia y, además, lo hace con una visión esférica que nosotros jamás llegamos a tener”.³⁰⁶ La literatura, dice el peruano, es “una prioridad a la que nada puede anteponerse”.³⁰⁷

Si a la literatura nada se antepone, se vive por ella, para ella y desde ella, defendiendo el derecho del artista a crear, entonces este ejercicio artístico se enfrenta a cualquier atisbo autoritario o de dominación. Vargas Llosa asegura que ser escritor “es asumir una responsabilidad personal: la de una obra que, si es artísticamente valiosa, enriquece la lengua y la cultura de un país”.³⁰⁸ Además, como concluye Armando Pereira al analizar la concepción literaria del peruano, “El hecho de abordar el proceso de creación artística desde la perspectiva individual e interior del artista, amplía el campo de la estética latinoamericana hacia un sector que la crítica sociológica olvida sistemáticamente: el oscuro mundo del inconsciente que [...] juega un papel determinante”.³⁰⁹

Es insoslayable apuntar que también Julio Cortázar otorgó gran importancia a la labor del escritor como productor de una obra artística dentro de la sociedad. La idea de una literatura revolucionaria por encima de una revolución literaria, le parece una contradicción

³⁰⁶ Mario Vargas Llosa, *Literatura y política*, (Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes, Tecnológico de Monterrey), México, Ariel, 2000, p.59.

³⁰⁷ Mario Vargas Llosa, *Cartas a un joven novelista*, Barcelona, Ariel/Planeta, 1997, pp. 16-17.

³⁰⁸ Mario Vargas Llosa, *Diccionario del amante de América Latina*, Barcelona, PAIDOS, 2005, p.121.

³⁰⁹ Armando Pereira, *La concepción literaria de Mario Vargas Llosa*, México, UNAM/IIF, (primera reimpresión), 1995, p. 103.

en el plano estético y político. Si la revolución como hecho cultural, social y económico, debe transformar las condiciones materiales de la población para su beneficio, también el espacio artístico debe transformarse en aras de ese beneficio social. Para Cortázar la obra literaria no termina en ella, en sí misma, sino que se traduce en la realidad social por el hecho de transformar el lenguaje donde estiba, desde su perspectiva, el compromiso del artista. En pleno proceso de la revolución sandinista, hablando sobre el compromiso del escritor escribió:

Huelga decir que no estoy abogando por la facilidad, por la simplificación [de la obra literaria] que tantos reclaman todavía en nombre de esa inserción popular, sin darse cuenta de que todo paternalismo intelectual es una forma de desprecio simulado. Las vanguardias intelectuales son incontenibles y *nadie conseguirá jamás* que un verdadero escritor baje el punto de mira de su creación, puesto que ese escritor sabe que el signo del hombre en la historia y en la cultura es una espiral ascendente [...].³¹⁰

De ese modo el escritor argentino muestra que el primer nivel de compromiso, como lo hace Vargas Llosa, está en la obra creada, sin que se supedita a la facilidad, es decir, al empobrecimiento artístico, ni tampoco a consignas políticas de ninguna índole. Aprecia que en ese reclamo al artista para que su obra sea más asequible a la población existe un velado desprecio al lector, al considerarlo incapaz de comprender la obra creada. En ese sentido, su inquebrantable defensa del espacio artístico es semejante a la de Vargas Llosa, pero la diferencia central se encuentra en la razón de cada uno para hacerlo. Mientras Vargas Llosa lo hace con el afán personal de creación, en el que encuentra el mayor aporte como individuo a la sociedad, Cortázar sostiene que ese hacer artístico debe existir también con el

³¹⁰ Julio Cortázar, "El escritor y su quehacer en América Latina", en *Nicaragua tan violentamente dulce*, México, Editorial Katún, (tercera edición), 1985, p. 99.

sentido de la transformación en todos los niveles de la sociedad; situándose no sólo como el eterno rebelde sino como parte de un proceso de cambio social en el que el quehacer artístico tiene un papel fundamental. Pero alerta sobre la pretendida simbiosis reclamada desde la militancia política. “Nunca he conseguido ni conseguiré jamás esa síntesis ideal que pretenden muchos revolucionarios, según la cual el escritor y el político deberían ser una y la misma cosa [...]. Cuando yo hago política, hago política y cuando hago literatura, hago literatura”.³¹¹

Sabido es que Cortázar tuvo una participación política importante en el Tribunal Russell, en la exigencia de libertad para los presos políticos y, con un ánimo particular, la defensa del socialismo como proyecto ideológico y político. Cuba y Nicaragua fueron sus dos grandes amores. Pero esa militancia política no le significó un abandono en su labor intelectual y, antes bien, fue un complemento. Cortázar confiesa: “No puedo ni quiero renunciar a esa intelectualidad en la medida en que pueda entroncarla con la vida, hacerla latir a cada palabra y a cada idea. La utilizo a manera de un guerrillero, tirando siempre desde los ángulos más insólitos posibles [...]”.³¹²

Cortázar trató de llevar a cabo su tesis de la revolución en la literatura, de convertirse en el Guevara de las letras. Puede discutirse si alcanzó o no ese objetivo, pero es un hecho que su labor intelectual, tras la revolución cubana, fue acompañada de esa esperanza de cambio en la sociedad, aunque no sin dificultades. En el plano de la militancia de izquierda, a veces con demasiada dureza, su obra fue tachada de snob y demasiado intelectualizante, sin considerar los planteos del cronopio. Sin embargo, a decir de Jaime Alazraki, “Lo que Cortázar ha demostrado de manera contundente es que se puede escribir literatura de un

³¹¹ Citado en Ernesto González Bermejo, *op.cit.*, p.124.

³¹² Luis Harss, “Julio Cortázar o la cachetada metafísica”, *op.cit.*, p.299.

tema político sin traicionar ese altísimo nivel de exigencia característico en toda su obra”.³¹³

Asimilar la literatura de Cortázar, pasa también por comprender su concepción política. El escritor, mediante su obra, está al servicio de la transformación social sin que ello signifique sumisión estética ante un proyecto político. Al igual que Vargas Llosa concibe la literatura como un arte donde se proyectan los descontentos personales o grupales con una determinada sociedad, pero el poder de la literatura no se ciñe sólo a ello. Cortázar enmarcó su obra en aras de la transformación social, es decir, la literatura no sólo como un ejercicio de soledad que terminara en el placer individual, en el derecho personal de expresar su descontento, sino de que su ejercicio literario fuese copartícipe de la liberación política e ideológica de América Latina. En otras palabras: la labor intelectual, la labor de escribir, en un proyecto personal dentro del amplio proyecto de la transformación social. La realidad social latinoamericana, y el compromiso del cronopio con ella, le dotaron de más herramientas para la creación de su obra. Para decirlo con Jaime Alazraki, “Cortázar, hombre muy abierto a la vida y a los sueños, encontró en el destino político de Latinoamérica el estímulo necesario para abrirse a la historia e, inexorablemente, incorporarla a su obra. Al hacerlo, dotó a su creación de un fuego nuevo, de una intensidad ausente en su obra anterior”.³¹⁴ Volviendo a la idea del dios Jano, también el autor de *Queremos tanto a Glenda* cumple con sus planteamientos en los dos terrenos: en el estético, que su obra no decaiga en calidad y en el político, que la literatura contribuya a esa transformación de la realidad latinoamericana.

³¹³ Jaime Alazraki, *Hacia Cortázar, aproximaciones a su obra*, op.cit, p.318.

³¹⁴ *Ibidem*, p.320.

De hecho esa idea es de largo alcance puesto que al estipular que a través de la literatura, de la labor intelectual, se contribuye también al cambio social está anotando que el intelectual no es sólo “compañero de ruta”, “aliado”, sino parte latente e integral de esa transformación.

Hablando de los movimientos de liberación, de las dirigencias revolucionarias, Cortázar señalaba: “[...] los aparatos dirigentes revolucionarios, todos sin excepción, manifiestan, con mayor o menor discreción una perceptible desconfianza hacia los intelectuales- y más adelante agrega- Proceden a veces como si el intelectual fuera una especie de surplus, de acompañante del movimiento revolucionario donde lo esencial pareciera ser la dirigencia política y los problemas técnicos-económicos [...]”.³¹⁵ En esas líneas se aprecia en Cortázar una actitud militante también desde su papel como escritor. A diferencia de lo que planteara su colega Vargas Llosa, Cortázar es revolucionario tanto en el plano de la producción artística como en el plano político.

Su idea de libertad está basada en la libertad colectiva. Para el argentino no se trata simplemente de gozar de la libertad de escribir, de ser un artista pleno, si eso no se acompaña de la libertad del resto de la población latinoamericana. Para él la responsabilidad de un intelectual que se considere como tal, es estar al lado de los movimientos de liberación, sin que signifique empobrecimiento en su calidad artística.

Éste es también un punto en el que existe un enfrentamiento con lo delineado por Vargas Llosa en ambos terrenos. Cortázar no se contentó con ser revolucionario en la literatura, sino que lo fue de la misma manera en la realidad social. Se afilió a las fuerzas revolucionarias de Latinoamérica como Vargas Llosa lo hizo al neoliberalismo, lo que

³¹⁵ Ernesto González Bermejo, *op.cit.*, pp.131-132.

revela un choque en sus puntos de vista, un debate ideológico fuera del campo intelectual, pero sobre todo dentro de éste.

Mientras el argentino transitó de un apoliticismo hacia un compromiso con los movimientos de liberación latinoamericanos, Vargas Llosa fue de cierta participación de izquierda a un abierto compromiso con el status quo imperante en América Latina. De ahí que la recepción de la literatura cortazariana fuese cada vez más aceptada en la izquierda latinoamericana, donde encontró afinidad ideológica y tuvo una mayor repercusión social. Como señala Olga Ostría sobre esta conversión, “En efecto, de centrarse, al principio, en cuestiones metafísicas, abstractas y universalistas en sus pretensiones, Julio Cortázar termina anclando en la realidad histórica del hombre y se convierte, de ese modo, en un auténtico intelectual latinoamericano, comprometido con su cultura y con su tiempo”.³¹⁶

La voluntad de forma en la obra artística, de la que habla Liliana Weinberg, es una manera de tomar posición en la realidad social. La experimentación literaria muestra la postura del escritor dentro del campo artístico e intelectual; optar por una forma concreta de escribir un cuento, un poema, una novela, un ensayo, con determinadas técnicas y parámetros, habla de una postura también hacia afuera del campo intelectual, es una toma de posición ante el mundo desde el espacio artístico, que se manifiesta también en una lucha constante dentro de ese espacio.

Así, esa voluntad de forma está llamando la atención dentro del campo de creación pero superando sus fronteras. La valía de una obra está no sólo en lo que dice, sino en la forma que adopta para decirlo. La voluntad de forma es, al mismo tiempo, el fondo de la

³¹⁶ Olga Ostría, *op.cit*, p.8.

obra y, de igual manera, el fondo (lo que busca decir) se encuentra reflejado en la hechura artística.

No es ocioso insistir en que el compromiso del escritor se encuentra, en un primer nivel, en esa voluntad de forma que llega trascender, precisamente, por la complejidad, la estructura, el juego y la calidad de lo creado. El papel del escritor en relación con el mundo está dado por el hecho de escribir. Para decirlo con Raymond Williams, “[...] las verdaderas relaciones sociales están profundamente engastadas en la propia práctica del acto de escribir, del mismo modo que en las relaciones dentro de las cuales lo escrito es leído”.³¹⁷ Williams abunda al respecto “Escribir de modos diferentes significa vivir de modos diferentes. Significa asimismo ser leído de modos diferentes y a menudo por gentes diferentes”.³¹⁸ De tal suerte, la relación de Cortázar y Vargas Llosa con la sociedad está determinada por su labor artística. Tanto el cronopio como el escribidor, irrumpieron en el campo intelectual y artístico de Latinoamérica, rompiendo con otras maneras de concebir la literatura, sentando las bases para una poética propia.

Cortázar y Vargas Llosa como artistas, como intelectuales, no se ciñeron a los cánones establecidos en los distintos contextos sociales de su vida, de ahí que su labor artística e intelectual sea también herética. Cuando se les exigió apearse a consignas políticas, a favor de la revolución social, respondieron defendiendo su autonomía en tanto creadores y rompieron con la idea del compromiso sólo en un nivel político. Ambos entendieron el peligro que significa sacrificar la libertad de creación en aras de lineamientos estrictamente ideológicos.

³¹⁷ Raymond Williams, *op.cit*, p.235.

³¹⁸ *Ídem*.

La voluntad de forma existente en sus obras es por ello un mensaje que tiene connotaciones significativas en relación con su actividad en el mundo. Si la categoría de compromiso del escritor significó en décadas anteriores el apego a lo “políticamente correcto”, Cortázar y Vargas Llosa propusieron, en su hacer, otro camino: el de la creación artística como respuesta estética y política a esas exigencias sociales sin caer en la idea del arte por el arte mismo.

En sus creaciones literarias existe, inexorablemente, un querer decir hacia el mundo, una forma de entenderlo, de asimilarlo y también de combatirlo. La frontera entre la política y la literatura no está claramente definida pues como señala Beatriz Sarlo “[...] no existe una relación invariable entre literatura y política, o literatura e ideología, sino que esa significación se da por procesos de proximidad (de cercanía o alejamiento) según las coyunturas”.³¹⁹

Esas coyunturas pueden darse bien en el campo social o bien dentro del campo intelectual. La voluntad de forma responde al mismo tiempo a los dos espacios y este hecho no puede sino llamar la atención tanto a los críticos literarios como a quien pretende analizar la obra creada con categorías políticas. Una observación oportuna es la realizada por Liliana Weinberg que, aunque la hace en relación con el ensayo como género literario específico, bien puede trasladarse al acto de creación literaria en general:

Otro rasgo que presenta el ensayo y que -como es el caso de la sinceridad y la responsabilidad- no abunda en nuestra época en una sociedad *massmediática* como es la nuestra, es el compromiso. No me refiero necesariamente al compromiso partidista o al compromiso con una causa social o religiosa, sino a un compromiso con la cosa, con el mundo, conmigo mismo, en suma a un compromiso radical: no sólo decir la verdad sobre la cosa o sobre el estado o

³¹⁹ “Literatura y política”, entrevista a Beatriz Sarlo, en *Revista Criterio*, n.2327, junio 2007, en www.revistacriterio.com.ar, consultado el 25 de octubre 2011.

fenómeno del mundo que queremos interpretar, sino con la propia profundidad y seriedad de la interpretación. Como si en ello se nos fuera la vida.³²⁰

Alonso Cueto dice que la obra narrativa de Vargas Llosa es “un examen de las respuestas de los seres humanos a la experiencia natural de frustración frente a la realidad” y engarza con ello un elemento de suma importancia al referirse al hecho artístico como “un acto de desafío”.³²¹ Ese acto de desafío es su manera de entenderse con el mundo; a través de su obra es que se posiciona con la realidad social de América Latina. Cuando, por ejemplo, Vargas Llosa escribe *Sueño y realidad de América Latina*³²² está sugiriendo una forma de reinterpretación sobre Latinoamérica, pero lo hace no sólo desde un terreno político e ideológico determinado sino desde un punto de vista intelectual y literario a través de la obra misma. La forma en que presenta el ensayo es también el fin -o el fondo para usar un término clásico- de lo que pretende señalar a su lector. Un texto narrativo como *Lituma en los andes* (1993), llama la atención sobre mitos y desapariciones en zonas del Perú, al mismo tiempo que narra el escepticismo del cabo Lituma acerca de la posibilidad de superar tales creencias y de la política gubernamental que impera en el campamento minero que vigila.

En 1963 Julio Cortázar declaró que al enfrentarse a una cultura se debe “Retroceder primero, bajar primero, tocar lo más amargo, lo más horrible, lo más repugnante, lo más obscuro [...]”,³²³ como un modo de acción para intentar observarla, asírla. No es por eso

³²⁰ Liliana Weinberg, *Umbrales del ensayo, op.cit.*, p.94.

³²¹ Alonso Cueto, *op.cit.*, p.124.

³²² Mario Vargas Llosa, *Sueño y realidad de América Latina*, Lima, Editorial Planeta- Perú, 2010.

³²³ Citado en Joaquín Roy, *Julio Cortázar ante su sociedad*, Barcelona, Editorial Península, 1974, p. 59.

azaroso que al escribir 'Turismo aconsejable'³²⁴ advierta sobre una situación social específica a través de un juego literario; es una estructura artística que tiene una incidencia en el campo de las letras pero también en el terreno social. Si ese texto es un grito al lector sobre la miseria, la pobreza, etc., 'Los testigos', también incluido en *Último round*, es una manera lúdica y transgresora de cuestionar la realidad. Una mosca, según el relato, volaba de espaldas pero luego de mucho indagar y pensar al respecto, los testigos, los personajes, concluyen que no es la mosca la que volaba de espaldas, sino que el mundo es el que se encontraba de cabeza.

Así que la pretensión de analizar una obra literaria sólo mediante categorías políticas o, para decirlo con Cándido, sólo a través de las repercusiones sociales que ésta llega a tener, deja en segundo plano el objeto supuestamente analizado: la obra en sí (su estructura, sus elementos innovadores, la forma de utilizar el lenguaje, etcétera).

El maestro Cándido ha señalado con gran tino que "la obra de arte puede depender de lo que sea, de la personalidad del autor, de su clase social, de la situación económica, del momento histórico, pero cuando ella es realizada, ella es ella: tiene su propia individualidad. Entonces la primera cosa que es necesario hacer es estudiar la propia obra".³²⁵ Parece una redundante obviedad lo que el crítico brasileño anota, sin embargo se hace imprescindible para un análisis que pretenda seriedad ya en la esfera literaria o ya en la esfera política.

³²⁴ Julio Cortázar, "Turismo aconsejable", *Último round*, (sexta edición), México, Siglo XXI, 1980. John Skirius dice que el cronopio es probablemente el ensayista "[...] más experimental al incorporar trucos narrativos en sus ensayos [...]", *op.cit*, p.15.

³²⁵ Entrevista a Antonio Cándido, en *Brasil de Fato*, en www.desinformemonos.org, consultado el 22 de octubre 2011.

De tal manera, los planteamientos más acabados de Cortázar y Vargas Llosa se encuentran en su quehacer artístico, de ahí que exista un rompimiento canónico³²⁶ en su hacer intelectual y político. Con ese rompimiento también establecieron de modo individual un canon en cuanto a su postura ante el mundo, Vargas Llosa el del escritor rebelde, Cortázar el del escritor revolucionario. Ambos planteamientos son al mismo tiempo la voluntad de forma en su obra artística, política e intelectual.

³²⁶ Las aportaciones que hace Walter Mignolo en torno a la idea de lo canónico en los estudios literarios son una buena referencia sobre ese tema particular, "Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?), *El canon literario*, Madrid, Arco-libros, 1998.

Consideraciones finales.

El argentino Atilio Borón señala con agudeza que el imperialismo, lejos de desvanecerse, ha cambiado y se ha consolidado:³²⁷ el sistema-mundo como lo ha llamado Immanuel Wallerstein³²⁸ domina a través de diferentes estrategias, en gran medida apoyado por los medios de comunicación. Noam Chomsky establece que existen tácticas de distracción empleadas por el sistema político- económico impuesto en gran parte del planeta. A decir del lingüista norteamericano, “La distracción es el elemento primordial del control social que consiste en desviar la atención del público de los problemas importantes y de los cambios decididos por las élites políticas y económicas”.³²⁹ Hoy, cuando el sistema social preponderante en Nuestra América se empeña en hacer monolítico el lenguaje, en apoderarse de todos los campos de la realidad latinoamericana, la literatura sigue siendo un espacio alternativo a ese discurso dominante.

En la opinión de Jorge Volpi, los escritores contemporáneos de Latinoamérica han optado entre otras cosas por “ocuparse de los enemigos del sistema, las bandas de criminales y sobre todo de narcotraficantes que se enfrentan a diario en una guerra sin cuartel contra el Estado (y contra sus rivales)”.³³⁰ Los nuevos temas tratados pasan, ciertamente, por el clima de violencia, el desempleo, la inseguridad, la marginación, que muestran lo que los gobiernos locales callan o tocan, como señala Chomsky, apenas

³²⁷ Atilio Borón, *Imperio & imperialismo [una lectura crítica de Michael Hardt y Antonio Negri]*, Buenos Aires, CLACSO, 2004.

³²⁸ Ver Immanuel Wallerstein, *El capitalismo histórico, (cuarta edición)*, México, Siglo XXI, 2001.

³²⁹ Noam Chomsky, *10 técnicas de manipulación a través de los medios*, disponible en <http://economiasinfronteraswordpress/>, consultado el 4 de agosto 2012.

³³⁰ Jorge Volpi, *op.cit.*, p.185.

tangencialmente o sólo con la intención de hacer que la ciudadanía exija “leyes de seguridad y políticas en perjuicio de la libertad”.³³¹ Nombres y obras como los de Roberto Bolaño con *Los detectives salvajes* (1999), Laura Restrepo y su *Delirio* (2004); Fernando Vallejo y *El desbarrancadero*, Elmer Mendoza y *Balas de Plata* (2007); Andrés Neuman y *El viajero del siglo* (2009) por citar apenas a unos cuantos escritores, son un referente de esa literatura con nuevos bríos descollante en latitudes latinoamericanas.³³² La literatura hace ver, como dice Pligia, lo que el Estado oculta, niega, o calla, pero no sólo en la inmediatez histórica sino en la profundidad de esas problemáticas, políticas, históricas, sociales y personales.

Ciertamente ha cambiado el panorama político, social y cultural de Latinoamérica en comparación con el que se vivió en la segunda mitad del siglo XX. Jorge Fornet apunta al respecto:

No se trata sólo de que los escritores hayan cambiado; es que el mundo mismo dio un giro radical [...]. Aunque los narradores de hoy no pretenden escribir una literatura incendiaria, no se abstienen, en buena parte de los casos, de hacer una literatura “crítica”, lo que hoy significa desmontar o impugnar el discurso del Poder, las narraciones del Estado. El complot, la paranoia, la traición, la suplantación y la impostura son obsesiones que permean los relatos de estos narradores.³³³

Pero si hoy, dentro de esa gama novedosa de temas y autores, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa siguen siendo referentes obligados sea tal vez porque, a pesar de sus posiciones político-ideológicas y de los distintos contextos sociales por los que atravesaron, sus obras continúan queriendo decir algo, reverberando en sus lectores.

³³¹ Noam Chomsky, *op.cit.*

³³² Ver Jorge Volpi, *op.cit.*, pp-149-207.

³³³ Jorge Fornet, “Nuevos paradigmas en la narrativa latinoamericana”, *Latin American Studies Center*, University of Maryland, College Park, 2005, p. 27, tomado de <http://www.lasc.umd.edu>, consultado el 14 de septiembre de 2012.

Insistir en el hecho de que Vargas Llosa y Cortázar alcanzaran un gran nivel como escritores y críticos literarios no es más que reconocer en ellos a dos escritores que ponen todo su genio, su compromiso, su trabajo en el hecho artístico; Cortázar se adelantó a sus contemporáneos en “el riesgo y la innovación”³³⁴ y Vargas Llosa, a través de sus técnicas narrativas, logra una “seducción” una fascinación en sus lectores.³³⁵ Sus novelas, sus cuentos, sus ensayos, prueban hasta qué grado existe un compromiso con el espacio artístico y a través de él con Latinoamérica. Su militancia literaria (a la vez que ideológica e intelectual) es parte de su compromiso con lo latinoamericano.

Cortázar y Vargas Llosa abren una veta para visitar y replantear la categoría de “compromiso” del escritor. Su actuación muestra una visión de mundo entendida como militancia pero no sólo el terreno estrictamente político, sino sobre todo en y con la obra literaria. En el escritor y en el cronopio existe, en ese sentido, una consecuencia intelectual como una manera de militancia. Ambos escritores son ejemplo de una toma de posición con el mundo en la literatura, en lo estético y en lo político-ideológico; así como de una militancia académica e intelectual, militancia artística; es decir, un compromiso con el mundo en la obra misma.

Su proceder develó, precisamente, que a través de este tipo de militancia las obras literarias pueden alcanzar un gran nivel estético y mediante éste una militancia política desde el campo artístico.³³⁶ El intento por comprender a Cortázar y Vargas Llosa no puede

³³⁴ Luis Harss, “Julio Cortázar o la cachetada metafísica”, *op.cit.*, p.254

³³⁵ Luis Harss, “Mario Vargas Llosa, o los vasos comunicantes”, *ibidem*, p.435.

³³⁶ Pierre Bourdieu dice de manera acertada: “[...] la sociología de la creación intelectual y artística puede rebasar la oposición entre una estética interna, que se impone tratar la obra como un sistema que lleva en sí mismo su razón y su razón de ser, que define en sí mismo, en su coherencia, los principios y las normas de su desciframiento, y una estética externa que, *muy a menudo al precio de una alteración reductora*, se esfuerza en poner la obra en relación con las condiciones económicas, sociales y culturales de la creación artística. *De*

ocurrir si no se parte de sus obras literarias, porque es así como ellos se relacionaron con Latinoamérica, esa labor artística es su posición en el mundo. Edward Said considera, en ese sentido, que los textos, las obras creadas, “tienen modos de existencia que hasta en sus formas más sublimadas están siempre enredados con la circunstancia, el tiempo, el lugar y la sociedad; dicho brevemente, están en el mundo”.³³⁷

Desde luego, existe una lucha ideológica en los planteamientos hechos por cada uno; hay una lucha por el poder de decir que se traduce en la concepción y ejecución de su obra artística. Como bien lo planteó Bourdieu:

El poder simbólico como poder de constituir lo dado por la enunciación, de hacer ver y de hacer creer, de confirmar o de transformar la visión del mundo, por lo tanto el mundo; poder casi mágico que permite obtener el equivalente de lo que es obtenido por la fuerza (física o económica), gracias al efecto específico de movilización, no se ejerce sino es *reconocido*, es decir, desconocido como arbitrario. Esto significa que el poder simbólico no reside en los “sistemas simbólicos” bajo la firma de una “*illocutionary force*”, sino que se define en y por una relación determinada entre los que ejercen el poder y los que los sufren.³³⁸

Hoy Vargas Llosa llama a defender lo que considera avances en esta parte del mundo: la democracia liberal, el libre comercio y, en fin, el status quo existente. Abre un debate

hecho, toda influencia y toda restricción ejercidas por una instancia exterior al campo intelectual es siempre refractada por la estructura del campo intelectual: así por ejemplo, la relación que un intelectual mantiene con su clase social de origen o de pertenencia está mediatizada por la posición que ocupa en el campo intelectual, en función de la cual se siente autorizado a reivindicar esta pertenencia (con las elecciones que implica) o inclinado a repudiarla o a disimularla con vergüenza. Así, los determinismos sólo se vuelven determinación específicamente intelectual al reinterpretarse, según la lógica del campo intelectual, en un proyecto creador. Los acontecimientos económicos y sociales sólo pueden afectar una parte cualquiera de este campo, individuo o institución según una lógica específica, porque al mismo tiempo que se reconstituye bajo su influencia, el campo intelectual les hace sufrir una conversión de sentido y de valor al transmutarlos en objetos de reflexión o de imaginación.” “Campo intelectual y proyecto creador”, op.cit., pp-284-285, cursivas mías.

³³⁷ Citado por Gabriel Rudas Burgos, “La autonomía del crítico: entre la originalidad y el situarse en el mundo (sobre Edward Said)”, en *Literatura: teoría, historia, crítica*, n.9, 2007, p. 53, disponible en www.humanas.unal.edu.co, consultado el 19 de mayo 2012.

³³⁸ Pierre Bourdieu, “Sobre el poder simbólico”, *Intelectuales, política y poder*, traducción de Alicia Gutiérrez, Buenos Aires, UBA/Eudeba, 2000, p.72.

político en ese sentido, pero más que su postura ante el neoliberalismo lo que vale es su desarrollo en el espacio literario. Es el propio Cortázar quien, hablando de Vargas Llosa, señaló:

Un novelista semejante no se fabrica a base de buenas intenciones y de militancia política, un novelista es un intelectual creador, es un hombre cuya obra es el fruto de una larga, obstinada confrontación con el lenguaje que es su realidad profunda, la realidad verbal que su don narrador utilizará para aprehender la realidad total en sus múltiples contextos.³³⁹

Cortázar afirmó, tras conocer los manuscritos de *La Casa Verde*: “Vos sos América, la tuya es la verdadera luz americana, su verdadero drama, y también su esperanza en la medida en que es capaz de haberte hecho lo que sos”.³⁴⁰ Con la literatura de Vargas Llosa América Latina ha descubierto otras maneras de entender la realidad, pero también a la literatura misma. Ha elevado el ejercicio literario a un gran nivel artístico, su posición política e ideológica no le ha impedido ser el magnífico escritor que es. De hecho conceptos como el de “vasos comunicantes”, desarrollado por él, o los planteamientos expuestos en *La verdad de las mentiras*,³⁴¹ donde hace hincapié en la necesidad de comprender a la literatura a partir de categorías propias del universo literario, diferentes a las de otros universos como el político, son puntos de partida que dan un norte en cuanto al modo de realizar un análisis de una obra literaria.

Julio Cortázar dejó un legado igualmente significativo en el terreno artístico y en la manera de abordar su análisis. Textos como el que presentó en 1962 en Casa de las Américas sobre el cuento, su noción de juego literario o el de laberinto, son ideas

³³⁹ Julio Cortázar, “Revolución en la literatura (...)”, *op.cit.*, p.75.

³⁴⁰ Julio Cortázar, “Carta a Mario Vargas Llosa. 18 de agosto 1965”, en *Mario Vargas Llosa. La libertad y la vida*, *op.cit.*, p.146.

³⁴¹ Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras. Ensayos sobre literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1992.

perdurables, caminos a explorar hoy si de rigor y calidad se habla. Cortázar “Entra en la historia como promotor de un gran avance literario. Consuma la modernización de nuestra narrativa. Asegura su cambio de visión y de sistema de representación simbólica; los hace concordar con un horizonte de conciencia francamente actual”.³⁴² Su actuación política, desde la izquierda latinoamericana y su adhesión al socialismo no sólo no significaron para él una tara en su quehacer como escritor, sino que le permitieron entender también de otro modo la realidad social. Vargas Llosa escribe al respecto:

El cambio de Cortázar, el más extraordinario que me haya tocado ver nunca en ser alguno, [...] ocurrió en el Mayo francés del 68. Se le vio entonces, en esos días tumultuosos, en las barricadas de París, repartiendo hojas volanderas de su invención, y confundido con los estudiantes que querían llevar “la imaginación al poder”. Tenía cincuenta y cuatro años. Los dieciséis que le faltaba vivir sería el escritor comprometido con el socialismo, el defensor de Cuba y Nicaragua, el firmante de manifiestos y el *habitué* de congresos revolucionarios que fue hasta su muerte.³⁴³

Cortázar sigue siendo ese cronopio que hoy llama a repensar la idea de intelectual de izquierda desde la izquierda latinoamericana misma. Él, como militante intelectual y académico, también planteó la necesidad de que la izquierda comprenda, por una parte, lo imprescindible de la libertad en el espacio artístico y, por otra, la importancia de sustentar rigurosamente las ideas políticas. Se trata, en Cortázar, de revolucionar la realidad, no sólo contribuyendo al cambio social desde el campo político, sino, y sobre todo, desde esa trinchera que es la literatura.

Es cierto, como señala Alejo Carpentier, que los grandes libros que conmueven al mundo no son novelas, pero en la literatura hay una veta a explotar para demostrar miedos,

³⁴² Saúl Yurkievich, *Julio Cortázar: mundos y modos*, Barcelona, Edhasa, 2004, p.354.

³⁴³ Mario Vargas Llosa, “La trompeta de Deyá”, en John Skirius (compilador), *El ensayo hispanoamericano del Siglo XX*, op.cit, p.572.

puntos de vista, posibilidades, ese “querer decir” de Segovia que, hoy, no deja de ser necesario. Y, justo por eso, *Rayuela*, *Libro de Manuel*, o cuentos como *Axolotl*, *La noche boca arriba*, siguen queriendo decir algo más; por eso *Pantaleón y las visitadoras*, *La guerra del fin del mundo*, *Conversación en La Catedral*, *La Casa Verde*, no dejan de tener eco dentro de la convulsa realidad latinoamericana.

La literatura latinoamericana tiene en Cortázar y Vargas Llosa a dos escritores que, a decir de José Miguel Oviedo, son de un “talento extraordinario”. Ambos ayudaron a mirar América Latina con ojos más agudos; ambos mostraron a esa Latinoamérica profunda, intentando comprenderla y problematizándola desde múltiples puntos de vista. Y si bien sus puntos de vista expresados en su militancia política tienen significación en su obra, es imprescindible reparar en el señalamiento de Fernando Alegría, al anotar que éstos “no atañen a la autenticidad de su obra”.³⁴⁴

Al final, sin duda, es la obra artística la que mejor habla de su creador, esa inquebrantable voluntad de forma que de valorarse exclusivamente mediante categorías sociológicas, evade el análisis de la obra en sí. Dice Armando Pereira que “Los medios de los que se vale el arte para conformar una obra-lenguaje, técnica estructuras espaciales y temporales, etcétera- son propios y exclusivos del arte [...]. Y son precisamente estos medios y el trabajo concreto y particular que ellos implican, lo que convierte al arte en una práctica específica y distinta de las otras formas que reviste la praxis social.”³⁴⁵

Más de cuarenta años transcurrieron ya desde el *Caso Padilla* y aún la herida continúa desatando discusiones sobre el papel de la literatura y su relación con el poder político. En aquellos años Cortázar y Vargas Llosa, cada uno a su modo, defendieron, como

³⁴⁴ Fernando Alegría, *op.cit.*, p.30.

³⁴⁵ Armando Pereira, *La concepción literaria en...op.cit.*, p.89

lo hicieron siempre, la libertad de creación, la libertad de forma en la obra literaria. Aquel complejo episodio, como punto de quiebre, no deja de mostrar el hecho de que la obra y el escritor necesitan un espacio autónomo para existir como tal dentro de la sociedad. La mejor respuesta que encontraron fue, indudablemente, realizada mediante su condición de escritores. *Libro de Manuel*, *La guerra del fin del mundo* y *En mi Jardín pastan los héroes* de Heberto Padilla, son, a su manera, manifestaciones de una misma preocupación: el lugar del intelectual, del escritor, en una revolución y en el mundo.

No se trata de ubicar el proceso de escribir fuera o por encima del resto de la sociedad, porque, para decirlo con Raymond Williams, el escribir “constituye lo social en una de sus formas más distintivas, duraderas y totales”.³⁴⁶ Si algo enseñó el *Caso Padilla* es que el campo intelectual, lejos de ser externo a la realidad social, se ve afectado por los procesos políticos y sociales; que el campo de creación, con su relativa autonomía, con sus reglas, no es hermético. Asimismo demostró las contradicciones de un proceso revolucionario que pretendió hacer de la obra artística un “arma” para el pueblo, sin tomar en cuenta el producto artístico en sí mismo que tuvo como consecuencia un empobrecimiento en la calidad de las obras.

Es cierto que la literatura como expresión artística no cambiara, por sí misma, la realidad, pero contribuye a ello desde su espacio propio, con sus juegos, sus invenciones, sus desafíos constantes. La literatura subsiste en sociedades donde las condiciones no le son favorables, pero en una sociedad que se jacte de ser justa, de ser mejor socialmente, prescindir de la voluntad de forma que el escritor plasma al realizar una obra es una mutilación, no sólo para el autor, sino para la sociedad misma. El cubano Fernando

³⁴⁶ Raymond Williams, *op.cit*, p.243.

Martínez Heredia escribió al respecto: “Si la revolución en el poder no se sacude de encima *los pesos ideológicos del capitalismo puede correr el riesgo de compartir su desprecio-exaltación del literato y el artista y dañar gravemente su propio proyecto*”.³⁴⁷

Las ideas de Cortázar y Vargas Llosa, aunque divergentes en política, ayudan a no bajar la guardia ante lo que el cubano Alfredo Guevara ha llamado “el desprecio por los intelectuales” que conduce a la mutilación y humillación de la dignidad intelectual. Cortázar y Vargas Llosa enseñan que es posible sostener esa dignidad, comprometiéndose política y éticamente con un proyecto social, pero sobre todo con el proyecto de vida que significa escribir.

Se puede no compartir el punto de vista de alguno de los dos autores; se puede disentir con ellos tanto en lo literario como en lo político, pero lo que no puede obviarse es el hecho de que ambos dignificaron el campo intelectual latinoamericano, no sólo por sus obras, sino también por su forma de abordar los debates y, en especial, porque ambos fueron (son todavía) congruentes con su manera de concebir el mundo. Reconocer en ellos a dos artistas comprometidos con un proyecto político e ideológico determinado no debe ser un impedimento para leerlos, para disfrutar de sus obras y encontrar en ellas una posibilidad de interpretar la realidad de Nuestra América.

³⁴⁷ Fernando Martínez Heredia, “Educación, cultura y revolución socialista”, *El corrimiento hacia el rojo*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2001, p.27, cursivas mías.

Bibliografía.

Abreu Arcia, Alberto, *Los juegos de la Escritura o la (re)escritura de la Historia*, Premio de Ensayo Casa de las Américas, 2007, La Habana, Fondo editorial Casa de las Américas.

Acosta, Eliades, *Siglo XX: intelectuales militantes*, Casa Editora Abril, La Habana, 2007.

Adoum, Jorge Enrique, “El realismo de la otra realidad”, en *América Latina en su literatura*, coordinación a cargo de César Fernández Moreno, serie América Latina en su cultura, México, UNESCO/Siglo XXI, 1982, 8ª Edición.

Alazraki, Jaime, *Hacia Cortázar, aproximaciones a su obra*, Barcelona, Editorial Antrhopos, 1994.

Albuquerque Fuschini, Germán, “El caso Padilla y las redes de escritores latinoamericanos”, *Revista Universum*, n. 16, 2001, Universidad de Talca.

Alegría, Fernando, *Literatura y revolución*, México, Fondo de Cultura Económica, 1971.

Altamirano, Carlos, (director), *Términos críticos de la sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós, 2002.

Amestoy, Lida Aronne, “La búsqueda del ‘yo’ al ‘nosotros’: Génesis y definición del tema del perseguidor en Cortázar”, en *Julio Cortázar: La isla final*, edición de Jaime Alazraki, Ivar Ivask y Joaquin Marco, Barcelona, Ultramar, 1983.

Arciniegas, Germán, “Nuestra América es un ensayo”, *Cuadernos*, 73 (París), 1963.

Armas Marcelo, J.J., *Vargas Llosa. El vicio de escribir*, México, Debolsillo, 2010.

Barrera Enderle, Víctor, “Notas sobre literatura, crítica y globalización en América Latina”, *Literatura y globalización*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2008.

Barthes, Roland, “Lección inaugural”, *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Còllege de France*, México, Siglo XXI, 2000 (undécima edición), traducción de Oscar Terán.

Benedetti, Mario, “Vargas Llosa y su fértil escándalo”, *El ejercicio del criterio, crítica literaria 1950-1970*, México, Nueva Imagen, 1981.

-----, *Subdesarrollo y letras de osadía*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

-----, “Una hora con Roque Dalton”, publicada en *Marcha*, 28 de febrero y 7 de marzo de 1969 y aparecida después en *Casa de las Américas*, n.54, mayo-junio, 1969, pp.145-153.

Bourdieu, Pierre, “¿Y quién creó a los creadores?”, *Sociología y cultura*, México, Editorial Grijalbo/CONACULTA, 1990, trad., Martha Pou.

-----, “Sobre el poder simbólico”, *Intelectuales, política y poder*, traducción de Alicia Gutiérrez, Buenos Aires, UBA/Eudeba, 2000.

-----, “Campo intelectual y proyecto creador”, en Nara Araujo, *Textos de teorías y crítica literarias: del formalismo a los estudios poscoloniales*, México, UAM-Iztapalapa, 2003.

Borón, Atilio, *Imperio & imperialismo [una lectura crítica de Michael Hardt y Antonio Negri]*, Buenos Aires, CLACSO, 2004.

Blanchot, Maurice, “La literatura y el derecho a la muerte”, *De Kafka a Kafka*, traducción de Jorge Ferreiro, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.

Brecht, Bertolt, “Sobre el modo realista de escribir”, en Adolfo Sánchez Vázquez, *Estética y marxismo/ Tomo II*, México, ERA, 1970.

-----, *Las cinco dificultades para decir la verdad*, disponible en www.lainsignia.org., consultado el 20 de junio 2009.

Camacho Navarro, Enrique, “Hombre nuevo y viejos hombres en la Revolución Cubana”, en *La experiencia literaria*, n.4-5, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras/ Colegio de Letras Hispánicas, 1996, pp.81-91.

Cándido, Antonio, *Literatura y sociedad: estudios de teoría e historia literaria*, traducción, presentación y notas de Jorge Ruedas de la Serna, México, UNAM/CECyDEL, 2007.

Carpentier, Alejo “Literatura y conciencia política en América Latina”, en *Tientos y diferencias*. México, UNAM, 1964, pp.83-99.

Castro, Fidel, “Palabras a los intelectuales”, en *Letras, arte y revolución*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1977.

-----, *Discurso en la clausura del primer Congreso de Cultura y Educación en Cuba*, 30 de abril 1971, tomado de www.cuba.cu/gobierno/discursos, consultado el 13 de enero de 2011.

Chomsky, Noam, *10 técnicas de manipulación a través de los medios*, disponible en <http://economiasinfronteraswordpress/>, consultado el 4 de agosto 2012

Collazos, Óscar, “La encrucijada del lenguaje” en Óscar Collazos, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa, *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, México, Siglo XXI.

Copegui, Belén, *Literatura y política bajo el capitalismo*, disponible en www.rebellion.org, consultado el 24 de enero de 2012.

Cortázar, Julio, “Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar”, Óscar Collazos, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa, *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, México, Siglo XXI.

-----, “Carta a Haydée Santamaría”, *Cartas tomo III (1969-1983)*, Buenos Aires, Alfaguara, 2000, edición a cargo de Aurora Bernárdez.

-----, “Carta a Mario Vargas Llosa”, *Cartas tomo III (1969-1983)*, Buenos Aires, Alfaguara, 2000, edición a cargo de Aurora Bernárdez.

-----, “Carta a Paul Blackburn, 25 de mayo 1971”, en *Cartas tomo III (1969-1983)*, Buenos Aires, Alfaguara, 2000, edición a cargo de Aurora Bernárdez.

-----, “El escritor y su quehacer en América Latina”, en *Nicaragua tan violentamente dulce*, México, Editorial Katún, (tercera edición), 1985.

-----, “Policrítica a la hora de los chacales”, *Casa de las Américas*, n.67, julio- agosto de 1971, pp.157-161.

-----, “Turismo aconsejable”, *Último round*, (sexta edición), México, Siglo XXI, 1980.

-----, “Carta a Haydee Santamaría,” en *Cartas tomo III (1969-1983)*, Buenos Aires, Alfaguara, 2000, edición a cargo de Aurora Bernárdez.

-----, “Carta a Roberto Fernández Retamar (Situación del intelectual latinoamericano)”, *Obra crítica 3*, edición de Saúl Sosnowski, Madrid, Alfaguara, 1994.

-----, Entrevista en *Life en español*, Chicago, vol XXXIII, n.7, 7 de abril de 1969, en *Papeles inesperados*, Edición de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga, México, Alfaguara, 2009.

-----, *Libro de Manuel* (1973), Madrid, Suma de letras, 2004.

Cueto, Alonso, “Una épica de la transgresión” en *Mario Vargas Llosa. La libertad y la vida*, Lima, Editorial Planeta/ Pontificia Universidad Católica del Perú, 2008.

Dalton, Roque, Depestre René, et.al., *El intelectual y la sociedad*, México, Siglo XXI, 1969.

Díaz Martínez, Manuel, *Por aquellos días*, 17 de octubre de 2007, en www.diazmartinez.wordpress.com, consultado el 9 de marzo del 2010.

Donoso, José, *Historia personal del boom*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1987.

Eco, Umberto, *La lengua, el poder, la fuerza*, 1979, tomado de <http://bibliotecaignoria.blogspot.com>, consultado el 17 de junio 2012

Edwards, Jorge, *Persona non grata*, Barcelona, Seix Barral, 1982.

Fernández Retamar, Roberto, “Caliban”, en *Todo Caliban*, La Habana, Fondo Cultural del ALBA, 2006.

-----, *Fervor de la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1993.

Fornet, Ambrosio, “La crítica literaria aquí y ahora”, *El otro y sus signos*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente/Instituto Cubano del Libro, 2008.

-----, “El quinquenio gris: revisitando el término”, *Narrar la nación (Ensayos en blanco y negro)*, La Habana, Editorial de Letras Cubanas, 2009.

Fornet, Jorge, *Los nuevos paradigmas: prólogo narrativo al siglo XXI*, La Habana, Letras Cubanas, 2006.

Fuentes, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, (sexta edición), México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1980.

Franco, Jean, *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la guerra fría*, Barcelona, Editorial Debate, 2003.

Galeano, Eduardo, *Patas arriba. La escuela del mundo al revés*, México, Siglo XXI, 1998.

Garrandés, Alberto, *Heresiarcas y pontífices. La narrativa cubana en los años 60*, La Habana, Editorial Cuba Literaria, 2004.

Gilman, Claudia, “La eclosión del antiintelectualismo latinoamericano de los sesenta y los setenta”, *Prismas, Revista de historia intelectual*, n.3, 1999, pp-73-93, disponible en www.saavedrafajardo.um.es

Gilman, Claudia, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

Goldmann, Lucien, “Creación literaria, visión del mundo y vida social”, en Adolfo Sánchez Vázquez, *Estética y marxismo/ Tomo I*, México, Era, 1970.

Goloboff, Mario, *Julio Cortázar. La biografía*, Buenos Aires, Seix Barral, 1998.

González Bermejo, Ernesto, *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, EDHASA, 1978.

Graf Achen, Marga, “*El lado de acá- Los autores del boom y el discurso literario y cultural en Hispanoamérica a partir de los años sesenta*”, *Actas XII*, (1995), Centro Virtual Cervantes, disponible en <http://cvc.cervantes.es/literatura/>.

Gramsci, Antonio, “Criterios literarios: cultural, político y artístico”, en Adolfo Sánchez Vázquez, *Estética y marxismo/ Tomo I*, México, Era, 1970.

-----, *La formación de los intelectuales*, versión al español de Ángel González Vega, México, Grijalbo, (colección 70), 1967.

Grosfoguel, Ramón, *Cambios conceptuales desde la perspectiva del sistema-mundo. Del cepalismo al neoliberalismo*, 2003, en www.ceapedi.com.ar, consultado el 18 de septiembre 2011.

Guanche, Julio César, *El continente de lo posible. Un examen sobre la condición revolucionaria*, La Habana, Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello/ Casa editorial Ruth, 2008.

Guevara, Alfredo, “No seré yo quien predique prudencia” (entrevista con Alfredo Guevara), en Julio César Guanache, *En el borde de todo. El hoy y el mañana de la Revolución en Cuba*, México, Ocean Sur, 2007.

Harss, Luis, “Julio Cortázar o la cachetada metafísica”, *Los nuestros*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, (séptima edición), 1977, pp-252-300.

-----, “Mario Vargas Llosa, o los vasos comunicantes” *Los nuestros*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, (séptima edición), 1977, pp.420-462.

Hernández, Laura, “Poética y Retórica del Discurso Marginal”, tomado de la revista electrónica *Razón y palabra*, disponible en <http://www.razonypalabra.org.mx>, consultado el 10 de abril del 2012.

Hildebrandt, César, “Entrevista a Mario Vargas Llosa”, en *Caretas*, junio 1971, disponible en www.marioelescribidor.blogspot.com, consultado el 18 de diciembre 2010.

Huneus, Cristian, “Diálogo en La Habana. Entrevista a Heberto Padilla”, febrero de 1971, disponible en www.lettras.s5.com, consultado el 27 de octubre 2012.

Kohut, Kar, “El poder político como tema literario”, en Paepe Christian, Lie Nadia, et. al, *Literatura y poder*, Bélgica, Leuven University Press, 1995.

López, Ángeles, “Entrevista a Jorge Edwards”, tomado de www.literaturas.com consultado el 3 de octubre 2012.

López, Magdalena, “Vivir y escribir en Cuba. Literatura y desencanto. Entrevista a Leonardo Padura”, en *Revista Iberoamericana*, 2007, disponible en www.iai.spk.berlin/iberoamericana/lopez/, consultado el 31 de agosto de 2012.

Maqueira, Enzo, *Cortázar: De cronopios y compromisos*, Buenos Aires, Editorial Longseller, 2002.

Martínez Heredia, Fernando, “Educación, cultura y revolución socialista”, *El corrimiento hacia el rojo*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2001.

-----, “Cuba y el pensamiento crítico”, entrevista de Néstor Kohan, *A viva voz*, La Habana, Instituto Cubano del Libro/ Editorial de Ciencias Sociales, 2010.

Martínez Pérez, Liliana, *Los hijos de Saturno: intelectuales y revolución en Cuba*, México, FLACSO/ Miguel ángel Porrúa, 2006.

Maturo, Graciela, *Julio Cortázar y el hombre nuevo*, Fundación Internacional Argentina, Buenos Aires, 2004.

Montoya, Pablo, “Cortázar y la revolución”, *Universidad EAFIT*, vol.44, n.151 Colombia, 2008.

Moraña, Mabel, <<A río revuelto, ganancia de pescadores>>, *América Latina y el dejà vu de la literatura mundial*, tomado de www.mabelmorana.com, consultado el 12 de julio 2012.

-----, *Territorialidad y forasterismo: la polémica Arguedas / Cortázar revisitada*, en www.mabelmorana.com, consultado el 12 de julio 2012

Ostria, Olga, *Del sentimiento de no estar del todo*, México, UNAM/CECyDEL, Cuadernos de los Seminarios Permanentes, 2004.

Oviedo, José Miguel, “La aventura triangular de Cortázar”, *Historia de la literatura hispanoamericana, tomo IV, de Borges al presente*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.

-----, “Vargas Llosa: jerarquías de la realidad y el poder”, *Historia de la literatura, tomo IV, de Borges al presente*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.

-----, “Vargas Llosa, testigo del mundo”, *Dossier Vargas Llosa*, Lima, Taurus, 2007.

Padilla, Heberto, “Imagen de Julio Cortázar” en *La Nación*, 28 de abril 1985, en www.literatura.com, consultada el 15 de enero 2011.

-----, *Fuera del juego*, 1968, tomado de <http://circulodepoesia.com>, consultado el 30 de agosto de 2012.

-----, *En mi jardín pastan los héroes*, Barcelona, Editorial Argos Vergara, 1981.

-----, *La mala memoria*, Barcelona, Plaza & Janes, 1989.

Parrilla, Eduardo E., “La búsqueda de la utopía y el conflicto ideológico en la novela de Vargas Llosa”, en Pol Popovic Karc y Fidel Chávez Pérez (coordinadores), *Mario Vargas Llosa: perspectivas críticas (ensayos inéditos)*, México, Instituto Tecnológico de Monterrey/Miguel Ángel Porrúa, 2010.

Pereira, Armando, *La concepción literaria de Mario Vargas Llosa*, México, UNAM/IIF, 1995.

-----, *Novela de la Revolución cubana (1960-1990)*, México, UNAM, 1995.

Perilli, Carmen, “Una ilustre familia: la reivindicación del autor en Mario Vargas Llosa”, en *Kanina Revista Artes y Letras*, Universidad de Costa Rica, XXXIV, 2010, disponible en www.aecid.es/galerias/kanina2010, consultado el 27 de julio 2012.

Piglia, Ricardo, “El Socialismo de los consumidores” en Mario Goloboff, *Julio Cortázar. La biografía*, Buenos Aires, Seix Barral, 1998.

-----, *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.

Pons, María Cristina, “Neoliberalismo y literatura en Argentina: entre una retórica mercenaria y la autonomía de un arte crítico”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n. 49, Universidad Complutense de Madrid, 2009, disponible en <http://dialnet.unirioja.es>, consultado el 4 de agosto 2012.

Rama, Ángel/ Vargas Llosa Mario, *García Márquez y la problemática de la novela*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor/ Marcha, 1972.

-----, “El ‘boom’ en perspectiva”, Buenos Aires, Folios Ediciones, 1984.

-----, *La ciudad letrada*, Hannover, Ediciones del Norte, 1984.

-----, *Diario 1974-1983*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2001, pp.44-45, tomado de www.book.google.com, consultado el 4 de septiembre 2012.

Rivas, Ana María, “El neoliberalismo como proyecto lingüístico” en la revista *Política y cultura*, n. 24, Universidad Autónoma de Xochimilco, 2005, pp-9-30.

Roy, Joaquín, *Julio Cortázar ante su sociedad*, Barcelona, Editorial Península, 1974

Rudas Burgos, Gabriel, “La autonomía del crítico: entre la originalidad y el situarse en el mundo (sobre Edward Said)”, en *Literatura: teoría, historia, crítica*, n.9, 2007, disponible en www.humanas.unal.edu.co, consultado el 19 de mayo 2012.

Sánchez Vázquez, Adolfo, *Las ideas estéticas de Marx*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1973.

Sarlo, Beatriz, “La literatura de América Latina. Unidad y conflicto”, *Revista Punto de Vista*, n.8, marzo-juni0, 1980, pp.6-14.

-----, “Literatura y política”, en www.revista.criterio.com.ar, 2007, consultado el 12 de febrero 2012.

Segovia, Tomás, “Profesión de fe”, *Revista de la Universidad de México*, Nueva época, Febrero, 2008, n.48, disponible en ww.revistadelauniversidad.unam.mx/48/segovia/48segovia.html, consultado el 20 de septiembre del 2011.

Skirius, John, “Este centauro de los géneros”, *El ensayo hispanoamericano en el siglo XX*, tercera edición, México, Fondo de Cultura económica, 1994.

Sobrino, Francisco T, *Ensayos de Interpretación de la Revolución Cubana*, disponible en www.herramienta.com.ar, consultado el 22 de julio 2011

Sosnowski, Saúl, “Julio Cortázar ante la literatura y la historia” en Julio Cortázar, *Obra crítica 3*, edición de Saúl Sosnowski, Madrid, Alfaguara, 1994.

Stekli, Yesica, *La política en el pensamiento y obra de Julio Cortázar, del elitismo al escritor revolucionario*, tomado de www.comunicacionpopular.com.ar, consultado el 2 de mayo 2012.

Szchiman, Mario, “Entrevista a David Viñas”, en *Hispanamérica*, Año 1, n.1, Maryland, 1972.

Vargas Llosa, Mario *Conversación en La Catedral*, Barcelona, Seix Barral, 1969.

-----, “Carta a Haydee Santamaría”, *Casa de las Américas*, n.67, julio-agosto de 1971.

-----, *La guerra del fin del mundo* (1981), México, Editorial Origen/Planeta, 1985.

-----, *El pez en el agua (Memorias)*, Barcelona, Seix Barral, 1993

-----, *Sueño y realidad de América Latina*, Lima, Editorial Planeta- Perú, 2010.

-----, “La trompeta de Deyá”, en John Skirius (compilador), *El ensayo hispanoamericano del Siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, (cuarta edición), 1997.

-----, “Los otros contra Sartre”, *Entre Sartre y Camus*, Río Piedras, Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1981.

-----, *Cartas a un joven novelista*, Barcelona, Ariel/Planeta, 1997.

-----, *Diccionario del amante de América Latina*, Barcelona, PAIDOS, 2005.

-----, *Elogio de la lectura y la ficción*, Discurso al recibir el Premio Nobel de Literatura, 7 de diciembre 2010.

-----, *La literatura es fuego*, 1967, en www.literaterra.com, consultado el 12 de enero 2010.

-----, *La verdad de las mentiras. Ensayos sobre literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1992.

-----, *Literatura y política*, (Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes, Tecnológico de Monterrey), México, Ariel, 2000.

-----, “Luzbel, Europa y otras conspiraciones” en Óscar Collazos, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa, *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, México, Siglo XXI.

Viñas, David, “Cortázar y la fundación mitológica de París”, en *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1970,

Volpi, Jorge, *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones sobre América Latina en el siglo XXI*, (II Premio Iberoamericano Debate Casa América), México, Editorial DEBOLSILLO, 2010.

Weinberg, Liliana, *Umbrales del ensayo*, México, UNAM/CECyDEL, 2004.

-----, *Literatura latinoamericana, Descolonizar la imaginación*, México, CECyDEL/UNAM, 2004.

Williams, Raymond L., *Vargas Llosa. Otra historia de un deicidio*, México, Taurus/UNAM, 2001.

Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Oxford, Ediciones Península, 1977, traducción de Pablo Di Masso.

Yurkievich, Saúl, *Julio Cortázar: mundos y modos*, Barcelona, Edhasa, 2004

-----, “Un encuentro del hombre con su reino”, en Julio Cortázar, *Obra crítica I*, Edición de Saúl Yurkievich, Madrid, Alfaguara, 1994.

Anexos.

Respuesta a un cuestionario, Ambrosio Fornet, 11 de mayo 2011.

Sr. José Arreola.

Ciudad.

Estimado amigo:

La semana entrante promete estar complicada, una vez más, y me decido a enviarle este apresurado comentario para que no crea que he engavetado su interesante cuestionario. Me bastó leerlo para darme cuenta de que está usted muy familiarizado con los temas y que conoce inclusive algunas de las ideas que, sin mucha autoridad, he expuesto en artículos y entrevistas. Pero la que constituye le médula de su tesis no creo que haya sido suficientemente tratada, aunque es de hecho el centro de toda polémica intelectual desde que Julien Benda acusó de "traición" a los intelectuales porque éstos, en Francia al menos, se habían desentendido de las altas cuestiones del Espíritu para rebajarse a tratar cuestiones de Política. Después -para equilibrar un poco esa tendencia izquierdosa- se puso sobre el tapete la tesis de la Neutralidad de la Cultura y hace apenas unos días Claude Julien confesó públicamente que ha decidido convertirse en "reformista" porque la revolución no es el mejor camino y hay muchas cosas que se pueden mejorar sin llegar a esos extremos. Eso nos lleva ineluctablemente a la pregunta: "¿Desde dónde se habla?". Porque hay millones de personas en el mundo que no disponen de tiempo, que no pueden esperar indefinidamente, que se están muriendo o están viendo morir a sus hijos mientras esperan

poder comer, o instruirse, o disfrutar de ciertos derechos que debían ser patrimonio de todos a estas alturas del tercer milenio.

¿La sociedad reformada a que aspira Julien va a garantizar eso? ¿En qué plazo? (Ni siquiera me atrevo a insinuar la pregunta en lo que respecta al proyecto neoliberal de sociedad que defiende Vargas Llosa). En la pirámide global, ¿qué posición ocupa un país? Y en la pirámide social, ¿qué posición ocupa usted? ¿Está arriba, abajo o en el medio? ¿Puede esperar con paciencia por los cambios, ha empezado a inquietarse o ya está desesperado? Si ve que las cosas no marchan como es debido, ¿se resigna o se indigna? ¿Se encoge de hombros o busca la manera de hacer algo?

Lo que quiero decirle, en pocas palabras, es que sólo concibo el irrenunciable papel crítico del intelectual como una función social ligada a un proyecto colectivo. No se trata sólo de ejercer mi libertad afirmando mi derecho a la crítica sino de ejercerla en función de un proyecto de igualdad y justicia para todos —los analfabetos incluidos— de manera que alguna vez se haga posible esa sociedad donde —para usar la fórmula clásica— “el desarrollo de cada uno sea la condición necesaria para el desarrollo de todos”. Marx habló en una ocasión de “la libertad del jabalí” para referirse a la que puede disfrutar el individuo aislado, el ermitaño o el que ve su ombligo como centro del universo. Pero el intelectual que se niega a dejar de serlo y reivindica, por tanto, su derecho a la crítica, no puede dejar de preguntarse: ¿a dónde van dirigidas mis críticas? ¿Qué función cumplen? ¿Cómo puedo lograr que contribuyan al adelanto de mi causa, es decir, de la causa de las mayorías, que a menudo no tienen voz o apenas son escuchadas?

En estas situaciones siempre se dirimen cuestiones de poder y uno no puede hacerse el tonto simulando que se trata sólo de cuestiones de conciencia (de conciencia individual, es decir, del poder o el valor del Ego). Que Vargas Llosa se niegue a seguir apoyando a una revolución que le niega a Padilla su derecho a disentir, me parece una decisión precipitada pero comprensible (el fantasma de Stalin nos había preparado a todos para escuchar los timbres de alarma y detectar hasta las menores señales ominosas, como de hecho le venía ocurriendo a Padilla); pero que siendo un intelectual latinoamericano Vargas Llosa se adscribiera al neoliberalismo y se mostrara incapaz de ver el nivel de equidad y justicia que había traído el socialismo a Cuba..., eso sí que no logro entenderlo.

Y en cuanto a Cortázar, no sólo murió defendiendo la posibilidad de revolucionar la literatura, sino también el derecho de transformar al mundo mediante revoluciones, tanto en el caso de Cuba –recuerde su conmovedora “Policrítica a la hora de los chacales”- como en el caso de Nicaragua.

11 de mayo 2011.

Entrevista a Luis Eduardo Heras León, 13 de mayo 2011.

Desde el triunfo de la revolución en 1959, Cuba se convirtió rápidamente en un referente cultural obligado para cientos de artistas del mundo, especialmente de América Latina. No se trató solamente de lo atractivo que, de por sí, resultaba el proceso político en sí mismo sino también de la política cultural que la revolución desarrolló. Desde tu punto de vista, ¿qué características marcaron el ámbito cultural cubano durante la primera etapa de la revolución, es decir de 1959 a 1968 aproximadamente?

A mí me parece que en el caso de los escritores hay un primer quinquenio, de 1959 a 1965, es decir de 1960 a 1965, caracterizado por el regreso a Cuba de algunos escritores, sobre todo de la generación de los nacidos en los años 30, por ejemplo Humberto Arenal, Pablo Armando Fernández, Lisandro Otero, hasta podríamos sumarle al propio Guillermo Cabrera Infante que estaba aquí. Ellos regresaron con un libro bajo el brazo, como se dice popularmente. Libros que abordaban una temática más bien existencial, no era una temática revolucionaria, no podía serlo pues vivían en el extranjero y esos libros tú los lees hoy, me refiero a un libro como *La vuelta en redondo* de Arenal, son libros signados por el existencialismo francés, muy influidos por éste. De cierta manera los intelectuales en Cuba tenían el "pecado original" del que hablaba el Che, es decir no habían participado directamente en la lucha revolucionaria.

La generación preponderante en ese momento es la generación de *Orígenes* y, como se sabe, los miembros de esa generación, un poco que se encapsularon en esa especie de caparazón que se crearon para no contaminarse por la situación imperante en el país, con la

situación de desgobierno que había por la dictadura de Batista y vivieron amparados por la literatura, tratando de que la literatura fuera la salvación para el país. Y, bueno, alguna gente los calificaba de escritores encerrados en una torre de marfil. Sencillamente Lezama lo decía: no había que contaminarse con el mundo exterior y reivindicaba que la salvaguarda de la nación estaba en la literatura, y ellos eran los guardianes de la literatura, esa era un poco su idea. Cuando triunfa la revolución, la mayor parte de los escritores jóvenes se agrupan alrededor de *Lunes de revolución*. *Lunes de revolución* le hizo la guerra a *Orígenes*, a Lezama y compañía. El gran gurú de *Lunes de revolución* era Virgilio Piñera. Virgilio había fundado la revista *Ciclón* en el año 56, cuando se produce la ruptura en *Orígenes* y ésta deja de publicarse. Hay una ruptura entre José Lezama Lima y José Rodríguez Feo que era quien sufragaba la revista, un gran intelectual también. Ellos tienen un desacuerdo, *Orígenes* cesa y Rodríguez Feo crea, junto con Virgilio Piñera, la revista *Ciclón*, una revista que pretendía borrar por completo la labor de *Orígenes*, cosa imposible por supuesto. *Ciclón* era una revista mucho más iconoclasta, ejemplo de ello es que en el primer número hay un texto sobre Emilio Ballagas, gran poeta cubano, texto sobre la homosexualidad de Ballagas que había sido negada por la generación de Cintio Vittier, sin embargo en la revista se publicaron, desde ese momento, por ejemplo, *Las 120 jornadas de Sodoma* del Marqués de Sade, o sea era una revista muy explosiva, muy agresiva. Virgilio pasa a *Lunes de revolución* en calidad de gran jefe, de gran maestro de los jóvenes y *Lunes de revolución* fue un gran periódico cultural, un suplemento cultural importante, de suma importancia realmente. Era un periódico como la revolución en ese momento, es decir, era de un abigarramiento ideológico y cultural tremendo, cuando tú ves hoy uno de sus números te encuentras con que está el Manifiesto del Partido Comunista de Carlos Marx, la

defensa de Saints Johns en la asamblea nacional francesa, un artículo sobre Trotski, aquello era, de verdad, un abigarramiento que resultaba uno de sus atractivos, indiscutiblemente. Ése era el órgano de expresión de esa promoción integrada por Guillermo Cabrera Infante, que era quien lo dirigía, Pablo Armando Fernández, que era el subdirector, poeta destacado. Esta publicación cesó a partir del percance que hubo con el documental *PM*, de Sabás Cabrera Infante. Diría que había, por otra parte, un grupo importante, el de los escritores marxistas, agrupados alrededor de *Nuestro tiempo*, una sociedad cultural orientada por el Partido Socialista de Cuba, por supuesto con las conocidas posiciones afines a lo que se hacía en la Unión Soviética, eran defensores del realismo socialista.

De esta amalgama se produjo una especie de lucha por el poder de la cultura, y esta lucha la ganan los viejos comunistas cuando se nombra a Edith García Buchaca como presidenta del Consejo Nacional de Cultura, ahí empiezan los problemas en ese primer quinquenio. Algunas obras de Virgilio Piñera, por ejemplo, si no recuerdo mal *Presiones y diamantes*, una novela de Piñera en la que había un diamante muy importante, que se llama Delfi, que es Fidel al revés, pues ya empezaban las suspicacias con ese tipo de literatura.

En el año 61, unos meses después de Playa Girón, se produce la famosa reunión en la Biblioteca Nacional donde Fidel pronuncia el discurso que, con los años, se conocerá como *Palabras a los intelectuales*. Un discurso que ha sido muy manipulado por las dos orillas, "dentro de la revolución todo, contra la revolución nada" Tú lo lees hoy en día, desprejuiciadamente, y marca una política. Fidel decía: la revolución necesita defenderse, y contra la revolución ningún derecho. La dificultad está, y que es lo que siempre se le ha achacado a esas palabras, en la imprecisión porque ¿quién determina qué cosa es dentro y qué cosa es contra? En dependencia de quién responda a esa pregunta así se llevará a cabo

la política cultural de la revolución, una política cultural que en general estaba caracterizada por la amplitud, por la apertura, con sus matices, con esta discusión, en este terreno había gente irreconciliable. Carlos Franqui, por ejemplo, que dirigía *Revolución* fue separado del Partido, declarado enemigo de los comunistas, siempre había ese choque. Todo esto viene a desembocar en el problema de Padilla, el caso Padilla, que no es sólo ese caso, es un problema que abarcó muchas más esferas y otros libros que fueron más complicados que el del propio Padilla. Hoy tú lees *Fuera de Juego* y parece literatura para niños, es literatura infantil si lo comparamos con lo que hacen los jóvenes hoy en día, con lo críticos que son ¡no! ese libro es revolucionario. Tiene dos o tres poemas fuertes, críticos, pero lo demás es "alta poesía". Mucha gente, ahora cuando se estrenó *Los siete contra Tebas*- Antón hizo un preámbulo- vio la obra y terminó preguntándose ¿cuál fue el problema?, ¿esto qué cosa es? Mi libro, *Los pasos en la hierba*, cuando es leído por los jóvenes no entienden nada, era un libro apologético, revolucionario. Las posiciones se polarizaron, cada cual defendía su punto de vista. Ésas eran las posiciones, la de *Lunes de revolución* que era mucho más cosmopolita, mucho más abierta, ideológicamente no bien definida y la gente de *Nuestro tiempo*, que eran dos polos opuestos. Fue una lucha permanente entre estas facciones hasta que se produce el fatídico año 68 en Cuba, que no es sólo el Caso Padilla. Hay un libro de Norberto Fuentes, *Condenados del Condado*, excelente libro de cuentos que premió Casa de las Américas, un poquitico antes había sido mi libro *La guerra tuvo seis nombres* que levantó cierta roncha, como nos gusta decir a nosotros, levantó ciertos criterios de algunas gentes. No les gustaba, sentían que el enfoque de los cuentos no eran de corte revolucionario, que no tenían el enfoque que deberían tener. Por ahí empezó todo ese lío, luego *Condenados del Condado*, ahí se produce la guerra cultural. Un señor llamado

Leopoldo Ávila, que nadie sabe quién es todavía, se sospecha que era Luis Pavón, empieza a publicar en *Verde Olivo* algunos artículos criticando ferozmente al libro de Norberto Fuentes, el libro de Padilla y el libro de Antón Arrufat. Ahí empezó la gran debacle.

Yo no fui amigo de Heberto Padilla, aunque lo conocí. Tuve un par de encuentros con él, alguno no muy feliz. Padilla era un hombre difícil, tal como yo lo veo, era un tipo un tanto arrogante. Adquirió de pronto, por su libro, una especie de fama, de tal manera que todo intelectual extranjero que visitaba Cuba se sentía obligado a visitar a Padilla. Se creó un ambiente alrededor de él, de tipo perseguido conocedor de la política cultural, etc. Llega el momento en que cae preso y después se produce la famosa autoconfesión ahí en la UNEAC. Ahí Padilla, como decimos los cubanos, echó pa'lante. El ambiente se enrareció de tal manera que vino una cosa detrás de la otra, primero lo de Padilla, luego lo de Antón y mi libro, *Los pasos en la hierba* que había sido mención única en el premio Casa de las Américas, algunos de esos cuentos se habían publicado ya. Viene el fuetazo, el famoso texto en *El caimán barbudo*, texto de Roberto Oliva, personaje siniestro realmente que en ese momento dirigía *El caimán*, yo era parte del consejo de redacción y no sabía que se iba a publicar un texto así, después lo reproduce *Verde Olivo*. Es un texto que está absolutamente plagado de mentiras, de falsedades. La noche del capitán, por ejemplo, quizá el mejor cuento que haya escrito, es un cuento hecho a la memoria de un amigo mío, de un capitán. Cuando tú terminas de leer el cuento, si lo entiendes rectamente, te das cuenta que todo lo que decía el muchacho, el miliciano, era una petulancia de su parte. El capitán, en realidad, es un hombre guapo, un hombre valiente, el hombre que con serenidad y calma resuelve la situación. Lo que hace el cuento es exaltarlo y, sin embargo, la crítica dice que yo denigro su memoria. Por eso me separaron de la juventud, me quitaron de la escuela de

periodismo en la que, además de alumno, también impartía clases, me sacaron de la universidad, me mandaron a trabajar a una fábrica en la que estuve cinco años. Bueno, fue un periodo terrible, de verdad terrible.

En ese sentido, la primera etapa de la revolución, que has descrito, se caracterizó por la amplitud, por el impulso, por la apertura. También existieron, tempranamente, debates en torno a la cultura, por ejemplo el desarrollado en torno a PM, como mencionabas, y el de Alfredo Guevara y Blas Roca. ¿Cuáles fueron los elementos que orillaron a la revolución a cambiar su política cultural a partir de 1968-1970?

Yo no soy un estudioso de la época, sencillamente soy un escritor que vivió en carne propia esos acontecimientos. Había graves problemas económicos en el país, en el 68 se produce la famosa ofensiva revolucionaria, se nacionaliza todo, se polarizaron las posiciones ideológicas, o sea casi se creó una especie de cerca "de lado de acá y de lado de allá", si cruzabas la cerca eras contrarrevolucionario, si no la cruzabas revolucionario. Siempre con la duda de quién era el que definía qué cosa era lo revolucionario y qué cosa lo contrarrevolucionario. Yo pensaba sobre mi libro que era ¡muy revolucionario!, estaba hecho con un objetivo revolucionario y, sin embargo, los que tenían el poder cultural decidieron que no, que era lo contrario a la revolución. Dejaron de existir las polémicas. Alrededor de ese libro, por ejemplo, se estableció la conjura del silencio, después que salió la nota en *El caimán*, yo conozco de gente que quiso responder, pero no fue aceptado, sus textos no se publicaron.

Te diría que en ese contexto general hay graves problemas económicos, que

empeoran con el problema del fracaso de la zafra del 70, y Cuba va a entrar en el CAME. A mí me parece que al entrar en esa organización de los países socialistas, Cuba tenía que hacer algunas concesiones políticas e ideológicas. Por otra parte, olvídase, cuando la parte económica está mal, cuando la base económica está mal (y eso es marxismo ancestral), la superestructura no puede tener fisuras, porque si tiene fisuras...bueno esto se pudiera haber ido a bolina, y sin embargo no ocurrió así. Se apretó en la superestructura, de manera ideológica, mientras la base estaba media desquebrajada. Entonces se produce el Congreso de Educación y Cultura, que es el punto que divide las dos aguas, antes del Congreso y después del Congreso. El Congreso fue terrible, estuvo ligado también por la repercusión que tuvo el caso Padilla en los países occidentales, sobre todo de la Europa occidental. La famosa carta de los intelectuales a Fidel..., por cierto Padilla dice, en su libro *La mala memoria*, yo no sé si es cierto o no, que él había planeado todo, lo de la autoconfesión lo preparó, la manipuló, quería dar la impresión de que estaba ocurriendo una especie de purga igual que en los años 30 en la URSS. Lo hizo, dice, totalmente a propósito. Incluso señala que se aprendió el texto de memoria, no lo dudo. Eso sí, la autoconfesión tuvo repercusiones negativas, tremendas.

En 1968 se había producido el Congreso cultural de La Habana, que fue una maravilla en muchos sentidos. Vino todo el mundo, aquí vinieron marxistas, trotskistas, de todo tipo. Se vivió un ambiente de libertad y de apertura, lo que pronosticaba, desde luego, que esa política iba a seguir, lo que habría sido una maravilla. Entonces al producirse el caso Padilla, muchos se lanzan al grito de "ahí hay purgas como en la unión soviética" y provocó la redacción de esa carta que en Fidel despertó la irritación más grande. Dicen que las descargas de Fidel eran terribles en la universidad, estaba muy irritado con esa carta y

peor con la segunda, la de los 62. La respuesta fue una respuesta violenta. Creo que el planteamiento era más o menos así: "si tú hasta ahora me has apoyado y de pronto me atacas, me acusas, me condenas y dices que las cosas son malas, entonces ahora vamos a hacerlo de verdad, vamos a seguir una política dura, dogmática, fuerte." Yo no viví esos momentos, ya estaba en la fábrica. Ese contexto se aprovechó también para hacer un ajuste de cuentas, sobre todo la UJC. Se desarticuló la cultura totalmente.

¿Qué consecuencias arrojó, justamente, en el ambiente cultural el predominio del dogmatismo?

Las consecuencias las estamos pagando todavía, fue algo profundo. La cultura se convirtió, como decían, en un "arma" de la revolución, no tenía vida independiente, no tenía la debida autonomía que tiene que tener la obra de arte, no fue así. Todo se media con el rasero de la ideología, que eran apreciaciones sociológicas vulgares; todo pasaba por "la defensa de la revolución". Si ibas a hacer un texto que hablara de la situación del campo después de la revolución entonces siempre se establecía un punto de comparación con el pasado tenebroso y el presente luminoso. Todo el pasado era siempre tenebroso y el presente tendría que tener esperanza, tenía que ser un presente radiante. Si hacías lo contrario te acusaban de "desviado", si tratabas de experimentar en cuanto a las formas te decían que estabas influido por la decadencia burguesa de la literatura occidental, etc. Era una situación de cerrazón tremenda, por supuesto muchos escritores dejaron de escribir. Fuimos mandados a las fábricas, a Pablo Armando lo mandaron a una empresa, a Luis Roberto Noguerras a una imprenta, a Antón a una biblioteca (atrás y al fondo), y así otros. El teatro,

por ejemplo, se desarticuló completamente. Vino el proceso que se conoce como la parametración, es decir, se establecieron determinados parámetros para poder ser un intelectual, ser un escritor. Con esos parámetros medían cuál era tu actitud, cuál era tu conducta y entonces todos los homosexuales fueron barridos de la cultura, principalmente en el teatro. Y digo que el teatro desapareció porque los mejores teatristas, dramaturgos, eran homosexuales. Aunque, afortunadamente, todavía había leyes en este país y ellos reclamaron ante el tribunal supremo y ganaron la pelea, hubo que pagarles once meses de sus salarios atrasados, pero prácticamente no pudieron publicar, ni estrenar más obras.

Fue un proceso agónico, de puro dogma y los jóvenes que surgieron en ese periodo estaban muy influidos por esta posición y se medían por eso. Yo era un apestado, alejado en la fábrica. Repito: todo se media por el rasero ideológico. La ideología era lo fundamental, si te salías de la norma ideológica eras un "desviado ideológico", esa caracterización se usó mucho en ese entonces. Llamaban al militante de la juventud y lo enjuiciaban de acuerdo a su opinión con ciertos libros. Con el mío, por ejemplo, si opinaban que era bueno, entonces le quitaban el carné de militante. De ese modo te obligaban a ser oportunista: si me preguntan, mejor digo que es pésimo, que es un libro contrarrevolucionario. Fueron momentos muy difíciles de vivir. No se puede destacar una obra que valga la pena de ese período.

Sobre el Caso Padilla en concreto, ¿cuál tú crees que fue la discusión que atravesó toda la polémica que se generó alrededor del caso?

La impresión que me da a mí es que había no sólo una polémica sino una lucha por el poder

de la cultura, por la forma de concebir el arte. Esa lucha estaba representada por las facciones de las que ya hemos hablado: la facción dogmática, prosoviética, del viejo PSP, y una facción mucho más liberal, mucho más abierta que tenía una concepción de la literatura, y de la cultura en general, distinta. No veía la literatura como arma, como instrumento de política sino como un arte, con una determinada autonomía con respecto a los reglamentos ideológicos del país. Y dentro de esa lucha, honestamente, había polémicas importantes como la ya mencionada entre Blas Roca y Alfredo Guevara. Blas Roca es un viejo militante comunista, Guevara, en cambio, tenía otras ideas. Ahí se ve el enfrentamiento, las posiciones encontradas y cada cual se atrincheró. Alfredo Guevara en el ICAIC y estableció una política cultural mucho más amplia, mucho más abierta, ¡todos nos queríamos ir al ICAIC! Con Alfredo Guevara se reflejaba una posición que consideraba necesaria la autonomía del artista, en la que el poder político nada tenía que ver con eso.

José Saramago explicaba muy bien esta idea de la autonomía, yo coincidí con él, porque decía: si usted es un escritor, entonces es alguien que tiene dos caras. Una cara es la cara del ciudadano y como ciudadano usted participa sea como un hombre de izquierda, o de derecha, y tiene una ideología; participa en la revolución o no. Y tiene la cara del creador, en esa cara del creador nadie se tiene que meter, nadie. Nadie te puede exigir, eso te lo exiges tú mismo, tu propia obra.

Él ponía su ejemplo personal, decía: yo con el secretario general del partido comunista portugués tengo una gran amistad. Y le decía, yo soy ciudadano y como ciudadano soy militante del partido, por lo tanto yo hago caso de tus indicaciones, dado que eres un personaje de gran experiencia en la lucha y creo en ti. Pero cuando yo me pongo a escribir una novela, en ese espacio, en ese ámbito yo no te reconozco ninguna competencia.

No, ahí no acepto ningún consejo, ni ninguna indicación tuya, porque de eso yo sé más que tú.

Esa es la doble cara de ser ciudadano comprometido con la revolución, como diría Cortázar también, soy un ciudadano comprometido con la revolución por mis ideas de izquierda, porque estoy en contra de la explotación, estoy en contra del imperialismo, estoy por la liberación de los pueblos, eso es una cosa. Pero está la otra parte, si yo elijo mi modo de escribir, si soy realista o fantástico, ahí nadie se puede meter. Porque lo otro es un chantaje, exigir al escritor que escriba de cierto modo es un chantaje. Esa dualidad que forma parte, por ejemplo de la vida de Cortázar, ¡hay que ver el Libro de Manuel!, está claro. Al final de la novela alguien se pone a arreglar el archivo de sus compañeros, con participación en la lucha. Son las dos cosas, me explico: yo y mi participación en la lucha y yo y mi hacer literario, mi arte, en el que nadie se puede meter. Yo creo que estas dos cuestiones, en las que estoy de acuerdo, estaban en el centro de la lucha ideológica que se dio en aquel momento. Por un lado los comunistas pidiendo y exigiéndoles a los creadores que no se separaran de la línea del Partido, que su literatura tenía que ser una literatura "al servicio" de la revolución. Muchas de esas cosas se las achacaban, por ejemplo, a Alejo Carpentier. Sí, sí, la literatura de Carpentier no era muy del agrado de esa zona de la ideología cubana. Cuando él cumplió, me parece, 75 años hubo un discurso de Juan Marinello, y en ese discurso sobre la novela *La consagración de la primavera* que termina con los combates de Playa Girón, le dice Marinello "buen final, mejor principio, ahora vamos a esperar las futuras obras..." porque lo que quería era que escribiera de la revolución y Carpentier decía no puedo, sencillamente, los acontecimientos se producen a tal velocidad que no tengo suficiente tiempo de maduración. Pero bueno era Carpentier,

nosotros que no éramos Carpentier, éramos los infelices que pagábamos las consecuencias de esa lucha ideológica. Yo creo que en el 70-71, a partir de las cartas que mandan los intelectuales, a partir de la propaganda anticubana que se produjo y de las acusaciones de dogmatismo, de las comparaciones con los procesos de Moscú, quienes asumieron los mandos de la cultura se empeñaron en esa política cerrada y dogmática. Para mí el caso Padilla fue un error, no estuvo bien resuelto. Creo que se pudo haber resuelto de muchas maneras distintas... ¡todavía, cuarenta años después seguimos hablando de aquellos sucesos! A veces yo me preguntó ¿por qué todavía ocurre eso si ha pasado tanto tiempo ya? Pero bueno, fue un momento realmente simbólico que marcó fronteras.

Después del Congreso de educación y Cultura, en el que se estipula que el arte será "arma" de la revolución y ocurre el quinquenio gris, ¿qué elementos, a tu parecer, permitieron que esta etapa llegara a su fin?

En primer lugar la miseria, la mediocridad, la pobreza artística. En 1975 ocurre el Congreso del Partido, ahí estaba Marinello, un hombre de la cultura, independientemente de que hubiera sido presidente del PSP, era un intelectual importante y él sabía perfectamente lo que estaba sucediendo en el país en el campo cultural. Desapareció el teatro, la literatura que se producía era totalmente apologética, tonta, que no tenía ningún sentido, ni valor estético, era una situación insostenible. Por otra parte, hay una promoción joven que empieza a escribir, que empieza a apoderarse de temas que no habían sido tratados anteriormente. Era una presión desde diversos ángulos. Una de las cosas que Cuba podía ofrecer al mundo era su cultura, su desarrollo artístico, pero en ese momento no podía

ofrecer nada, porque no lo había. Yo pienso que los dirigentes de la cultura, y del país, debieron darse cuenta de ello y se dieron cuenta, me parece, que tenían que hacer concesiones, si los intelectuales ya las habían hecho, si se había creado un clima de total inseguridad, de total desconfianza, tenían que resolver el problema creando algo distinto.

Lo mejor de esos cambios fue, sin duda, el nombramiento de Armando Hart como ministro de cultura. El pleno del Congreso, cuando se conoció el nombramiento, se paró a aplaudir porque veían en él la posibilidad de que cambiara la política cultural. De hecho, pienso que el cambio de la política cultural se produce ahí en el Congreso del Partido, convencidos de que la situación de pobreza cultural no podía continuar. Es que era tremenda la miseria literaria, ¡ni ellos mismos se soportaban al escribir! En ese sentido Hart fue el que renovó, él tuvo un papel importantísimo dentro de la cultura. Tuvimos a Hart y hoy tenemos a Abel Prieto, que es lo mejor que le ha pasado a la cultura en los últimos veinte años. Hart fue importante porque sentó las bases de una confianza renovada, de una nueva especie de pacto entre la dirigencia y la intelectualidad o más claramente esa intelectualidad. Yo recuerdo las primeras reuniones con Hart, y él, sinceramente, nos escuchó y dijo "todo lo que ustedes puedan decir sobre el período que ha pasado es cierto, borrón y cuenta nueva, de eso se trata, se acabó. La revolución, el país, confía plenamente en ustedes y aquí comienza una nueva etapa..." él se reunió con todos los sectores, con los músicos, los artistas plásticos, escritores, con los bailarines, con los jóvenes en particular y ahí comenzó. En el caso de la literatura hubo la suerte de que surgió una nueva promoción, interesante, importante, ahí estaba Senel Paz, Leonardo Padura, Arturo Arango, Abel Prieto, Rafael Soler. Ya por el 76 se empiezan a publicar los textos de estos jóvenes talentos y se empiezan a abordar temas no tratados anteriormente. Empiezan a escribir

aplicando técnicas más modernas, contemporáneas, influidos por la mejor literatura occidental. Surgió esta generación con estos temas que, además, vienen a coincidir con el año de 1980.

Para mí el 80 es un año decisivo, se fracturó la línea central de la historia cubana que venía definida por un pueblo que está tratando de construir una nueva sociedad y que está tratando de construir al hombre nuevo, pero en el 80 llega el Mariel. De pronto se vio que la firmeza, la dureza, la unidad ideológica del pueblo cubano a través de la revolución, no era tal. Eso fue lo que demostró Mariel, que fue un impacto de verdad violento en la sociedad. Empezaron a aparecer muchos temas, de los balseros, de la ética, de la lucha contra la corrupción. Empezaron a surgir los primeros cuentos que tenían que ver con la temática homosexual, con la temática de las zonas marginales de la juventud, la prostitución, es decir, temas tabúes, absolutamente tabúes en la década anterior y estimulados por los criterios de Hart, por el ministerio de cultura, que abrió las puertas a este tipo de escritores que empezaron a darle un vuelco a la literatura, un vuelco temático que cambió profundamente el panorama literario del país. Yo creo que ahí la cuentística cubana, sobre todo la cuentística, tiene un importante capital. Porque ya venía esta promoción de la que hablamos, de Senel, de Arango, de Abel, etc., y hacia la mitad de la década de los 80 surgen los que se hoy se llaman los "novísimos", jóvenes de veinte años que suben la patada, es decir, que tocan temas fuertes abiertamente, el tema de la droga, el tema de los balseros, del sida, de la prostitución.

Los "novísimos" irrumpen definitivamente en el año 90 cuando se publica el cuento que es el más popular y más famoso de la cuentística cubana del siglo XX, que es el cuento de Senel *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*. Ese cuento fue una especie de clarinada, que

subió el techo de la literatura. Abordaba, aparentemente, el tema de la homosexualidad pero en realidad era más bien el tema de la intolerancia y, posteriormente, la película basada en el cuento que fue todo un acontecimiento. Tres meses la película en pantalla ¡y la gente acudía en muchedumbre! Fíjate si la pelea no ha sido dura, que apenas, no hace mucho, se puso en televisión. No se había puesto en la televisión, desde el año 94. Esa era una especie de ritornelo nuestro y preguntábamos, incluso a altos mandos, ¿cuándo van a poner la película? y otra vez, ¿cuándo van a poner la película? y al final la pusieron, aunque costó trabajo, porque todavía a estas alturas hay polémicas y criterios ideológicos diferentes ante una literatura abierta, ante una literatura experimental. Muchos dirigentes han tenido, sin quererlo demasiado, que hacer concesiones con respecto a eso y yo creo que, pese a todo, se ha ido madurando, ellos como dirigentes y nosotros también como intelectuales y ese proceso de maduración es lo que ha permitido que exista cierta armonía actual. Desde luego, siempre habrá diferencias entre el poder y los intelectuales, eso Gramsci lo estudió hace ya algunos años y tenía toda la razón, absolutamente toda la razón, porque a pesar de tener los mismos objetivos se va por caminos distintos.

No hace mucho definías a tu generación como la generación de la lealtad y al mismo tiempo una generación frustrada. Podrías ahondar en ello, ¿qué características tiene esa generación a la que perteneces?

Cuando me toca la revolución yo tenía 18 años. Vivía con mis padres y como mucha gente en Cuba era muy pobre, perdí a mi padre a los 12 años. Hice de todo, limpiaba zapatos en la calle, vendía periódico, vendía billetes de lotería, limpiaba portales, ¡imagínate, con 12

años!, para poder sobrevivir, para poder llevarle unos centavos a la vieja y esa era mi situación económica. Claro, nunca dejé de estudiar. Estudié el magisterio, que era la carrera del pobre y en cuatro años fui un alumno prominente de la escuela normal y me correspondía un aula por derecho propio... pero cuando triunfa la revolución en el 59, pues me abrió todas las puertas.

Fue el proceso más hermoso. Tú revisas los primeros años revolucionarios y te das cuentas cómo se creó una mística alrededor de nosotros, incluso la conservamos. El otro día hablaba con Silvio Rodríguez sobre eso, "Silvio, hermano, a nosotros nos queda la mística de la revolución", le decía. Y esa mística se forjó en los primeros años maravillosos, en el año 59 donde todo era nuevo, donde de pronto se rebajaron los alquileres a la mitad; después te hicieron dueño de tu casa; había trabajo para todo mundo; de pronto podías comer tres veces al día. Me dieron el aula que me tocaba, hicieron cinco mil y me dieron la mía. Luego hicieron diez mil más, nos pidieron que cobráramos sólo medio sueldo y lo hicimos con todo entusiasmo, con gusto. ¡Fue un cataclismo que cambió el país completamente, de raíz! Antes de la revolución no había cultura en el país, no se publicaban libros de ficción, había libros escolares. Si tú querías publicar una novela tenías que pagarla y casi nadie publicaba. De pronto se abrieron todas las puertas, se viró el mundo patas arriba y eso creo una mística entre nosotros. ¿Cómo a esta revolución, que había cambiado mi vida, que me había dado trabajo, que les había dado trabajo a mis hermanos, que me había vuelto dueño de una casa, cómo no iba apoyarla? Yo sabía que el enemigo estaba ahí, que era posible que nos atacaran. Teníamos que prepararnos y hacía falta que nos fuéramos de voluntarios a las milicias, ¿cómo no iba a hacerlo?, ¡claro que lo hice! y con mucho gusto. Me hice miliciano, me hice artillero y vino Playa Girón. Combatí

en Girón, estuve a punto de perder la vida, en fin. Cumplí algunas misiones en esa batalla.

Estuve siete años en el ejército, llegué a altos niveles ahí...esa había sido mi vida. Viene después el golpe en el año 70-71. Yo me iba a suicidar, puse una pistola sobre una mesa... me iba a suicidar porque pensaba, ¿cómo es posible?, yo que he dedicado mi vida a esta revolución, que se la he dedicado completamente, ¿cómo alguien se atreve a decir que yo soy contrarrevolucionario?! Y además era mucha gente, mucha gente la que me aisló... Entonces dije "me voy a suicidar". Al final lo pensé y decidí que no, pensé: "si aguantaste, si no te diste un tiro en la cabeza, entonces pa'lante". Eso fue lo que hice, aguanté. Tenía una esperanza, yo sabía que más temprano que tarde eso se iba arreglar, eso no podía ser permanente. Si hubiese sido permanente yo me hubiera ido de este país, sin embargo no me fui. Y no me fui porque, sinceramente, yo no puedo vivir fuera de Cuba, ¡no puedo!, me paso, por razones de trabajo, un par de meses fuera y no más, no puedo. Entonces ¿tú piensas que un hombre que se ha formado de esa manera, tiene que tener principios muy bien arraigados. Principios que se ponen a prueba en oportunidades como esta del 71. Ahí me puse a prueba. En la fábrica metí la cultura, organicé círculos literarios con los obreros que ahí trabajaban, gente de Regla o de Guanabacoa que son barrios difíciles, que conocieron manifestaciones culturales a través de mí. Yo llevé ahí a figuras de la música, a Silvio, a José Antonio Portuondo. Fundé un sistema paralelo de educación dentro de la fábrica, tú entrabas al primer grado y podías salir ingeniero, tenía una filial de la Universidad de La Habana en la fábrica; tenía la filial de un instituto tecnológico; tenía una facultad obrero campesina, lo tenía todo. Era un ministerio de educación chiquito. Eso a mí me resultó muy estimulante porque comprobé aquello que decían Marx y Lenin, la clase obrera es lo mejor de la sociedad y, efectivamente, era lo mejor.

Cuando yo llegué ahí me recibieron y me dijeron así: "mira, nosotros no sabemos que es lo que ha pasado contigo, seguro hubo un problema de esos de ideología. Nos han dicho que tú vienes para acá a trabajar. A nosotros no nos interesa qué pasó, a nosotros nos interesa lo que va a pasar." Y fue gratificante, porque además hice amigos entrañables. Todavía los viejos me recuerdan cuando pasó por allí y cada vez que puedo voy a saludarlos. Yo me sentí un obrero, uno más, un obrero de verdad con esa manera de ser, con su ideología, con sus trabajos, con su fraternidad. Por un lado estaba aislado, pero por otro lado me iba transformando con estas actitudes, con ese aprendizaje. De todas formas, cuando ya cumplí cinco años ahí, hablé con el administrador. Le dije que necesitaba irme, que necesitaba seguir en mi camino, estudiar, escribir. Y con el dolor de su alma, y de la mía en parte, me dijeron que sí, que no había ningún problema. Con todo esto lo que te quiero decir es que mis principios quedaron incólumes y lo que pasó quedó atrás, quedó adentro, la cicatriz está ahí y se siente todavía pero yo no pensé jamás que la revolución me había traicionado. Me habían traicionado, eso sí, algunos funcionarios de la revolución. Mis principios, repito, se mantuvieron intactos por eso es que yo siempre he sido leal a la revolución y a mis principios. A partir de ese momento, cuando finalizó el proceso de la fábrica, costó trabajo volver otra vez. Cuando mucha gente me creía muerto, acabado, finiquitado políticamente ocurrió todo lo contrario.

Ahora tengo una situación, en cierto sentido, privilegiada, he participado en proyectos culturales importantísimos, me han dejado hacer mi proyecto que es éste; inauguré el proyecto de Universidad para todos con Fidel. Él me dio la responsabilidad, yo no quería pero él me dio esa responsabilidad. He seguido fiel a mis principios. Yo sabía que la revolución iba a rectificar porque era una injusticia lo que estaba pasando y la revolución

no es injusta, la revolución no es injusta. Ya lo he repetido en otras ocasiones, seguiré fiel a la revolución porque ella, pese a todo, ha sido fiel conmigo y con millones.

La situación en Cuba está difícil, la situación se puede poner peor... ya lo dije también anteriormente, cuando se vaya todo mundo de este país nos quedamos Fidel y yo. Yo creo en la revolución. No sé si se resolverán los problemas económicos, no lo sé, no sé si estos cambios que se discutieron en el Congreso del Partido son la salvación. Tengo opiniones con respecto a algunas medidas, unas me parecen buenas, otras no tanto, las he dicho abiertamente. Pero tengo confianza en la revolución como hecho, como el hecho cultural más importante que hemos tenido. Del limpiabotas que yo era a los doce años, a lo que soy ahora... Me hice escritor y quedé, además, bien con mi padre. Mi padre era poeta, no era malo, y antes de morir le dije "pipo, yo voy a ser escritor"... y lo soy, ¿qué más podría pedirle a esta revolución, que es mía, por la que tanto hemos luchado?

Entrevista a Julio César Guanche, 18 de mayo 2011.

Al inicio de la revolución, Cuba se convierte en un referente obligado para los creadores e intelectuales de América Latina, no sólo por lo que de por sí significaba en términos políticos, sino también, y sobre todo, en el ámbito cultural. ¿Desde tu punto de vista que características marcaron el ambiente cultural de la revolución durante una etapa que podemos fechar de 1959 a 1968 aproximadamente?

Cuando triunfa la revolución en el 59 estaba un grupo de escritores cubanos y latinoamericanos allá en París y alguien grita una madrugada "se fue el hombre, se fue el hombre" y todos salen a celebrarlo porque todos tenían que celebrar que un hombre se fuera, el hombre de la política dura, el hombre de la dictadura. El hombre que se iba era Batista, pero era posible que ese hombre fuese cualquiera de los dictadores de los países latinoamericanos. Cuba triunfa en un momento de una gran cultura anti-dictatorial en América Latina. Este primer contenido político de la revolución cubana, que se conecta con los años 40 y 50, debido a todas las dictaduras, las que te gusten en ese período, es de suma importancia. Te digo eso porque con los años el tema del socialismo hace que se desdibujen muchos contenidos muy específicos que marcaron ese gran consenso del 59 y que no fue un proceso, para mí, en torno a los valores del socialismo; fue un proceso en torno a los valores democráticos. De hecho hay declaraciones sobre Cuba en el 59 acerca de que el triunfo cubano era "un triunfo de la democracia en América Latina", no del socialismo, ni mucho menos del comunismo. Ese 59 es el año en que Fidel decía que la cubana era una revolución no comunista. La declaración hecha por él, sobre el color de la revolución,

"verde como las palmas" es muy buena también porque está diciendo que es algo distinto a lo rojo, a lo comunista-soviético se entiende.

Todos esos valores, me parece, son claves para que a nivel social, a nivel económico, haya mucha gente que esté esperando cosas nuevas de la revolución. En lo que respecta a los intelectuales me parece que la posibilidad de reencontrar a unos intelectuales cubanos que estaban en París, que estaban en otros lugares fuera de Cuba y que regresaron significó la posibilidad de reencontrar su país, de reconquistar la nación y la posibilidad de -incluso- crearse optimismo en cuanto intelectuales en sí. Antes, es curioso porque también se desdibuja, pero la vida intelectual cubana era poquísima. Ciertamente había grandísimos escritores, artistas, intelectuales, en fin, pero era más bien el funcionamiento de una pequeñísima elite letrada. Incluso para publicar los grandes libros que se conocieron en Cuba, entre los 40 y los 50, fueron publicados fuera del país. Aquí las editoriales publicaban básicamente libros de medicina, libros de derecho, que eran las actividades profesionales más exitosas económicamente y no había editoriales dispuestas a publicar literatura, filosofía, etc. Ambrosio Fornet lo menciona mucho: Alejo Carpentier, Virgilio Piñeira, publicaban en Argentina, por aquí, por allá, porque no había forma de publicar dentro del país.

Déjame contarte lo que relataba Lezama Lima: decía que sacaban 300 ejemplares, pagados por ellos mismos, después los distribuían uno a uno para que hubiera más circulación, dándolos a personas puntuales, pero no había distribución en las librerías. Era una ciudad letrada, como se dice, muy pequeña y muy desconectada del resto de la realidad social del país en términos de cómo hacer que la intelectualidad cubana, que buscaban los medios, que tenía mucho nivel, difundieran sus obras, pero no había esa concatenación que

significó después la revolución.

Con la revolución los intelectuales llegaron a recorrer el país, haciendo todo tipo de trabajo, intelectual pero también de corte social, desde cortar caña hasta centrar su investigación social en las montañas, que permitió una mayor comprensión de la imagen completa del pueblo y reconociendo quiénes eran los cubanos. Muchos lo escriben y cuando lees testimonios de esa época es muy bueno ver que lo describen como "la apertura completa de toda posibilidad", era la posibilidad de la posibilidad en términos de que todo lo que parecía antes cerrado, lo que parecía espacio político clausurado por el tema de la dictadura, pero también por el tema de la ausencia de posibilidades económicas, cambia radicalmente. En los años 50 hubo una experiencia que se llamó Sociedad Cultural *Nuestro Tiempo*, constituida por asociaciones. Algunos intelectuales la organizaron con una perspectiva comunista, pero no era un órgano del partido, lo manejaron como compañeros de viaje, categoría que se usaba para aquellos que compartían ideología pero no eran miembros del partido. Esas asociaciones prefiguraron todo lo que pasó después en la cultura cubana en términos de organización desde la UNEAC hasta el ICAIC, *Nuestro Tiempo* nucleó a los principales intelectuales cubanos y en un concepto de lo que era la patria, de lo que era la nación, de lograr la independencia nacional frente a la penetración norteamericana, fue un gran campo de cultivo con respecto al consenso hacia la revolución. Cuando todo esto sucede, también se conecta América Latina, y Cuba se convierte en un faro durante mucho tiempo. Es una suerte de tierra firme para todos los intelectuales del continente; la tierra firme era "allí donde es posible lo que nosotros queremos". Hay un gran argentino, Ezequiel Martínez Estrada, tiene un texto muy hermoso (no recuerdo con exactitud el nombre), pero la idea es que Cuba era la casa que daba refugio a todos los

huérfanos, a todos los prófugos, a todos los perseguidos y no sólo perseguidos en términos coloquiales, dictatoriales, sino que era la casa de los que sentían que vivían sin un amparo institucional, social, político. Y desde ese punto de vista fue realmente una gran eclosión no sólo de simpatía sino de esperanza, de una gran esperanza.

Fue una experiencia fundamental, muy celebrada, a mí me parece que fueron los años de mayor producción entre Cuba y América Latina y viceversa; más circulación de ideas, más flujo de discusión y de personas. Lezama Lima tenía una frase que a nivel de broma era divertida pero que indicaba algo y es que la revolución era tan grande que hasta le había concedido “la posibilidad de conocer a un paraguayo”. Por supuesto el paraguayo era Roa Bastos pero no lo decía porque fuera Roa Bastos sino porque era paraguayo; hoy las cosas son distintas, pero en ese momento encontrarte un paraguayo en Cuba era verdaderamente un suceso. Te lo digo no porque sea el gran ejemplo que explique todo, pero si te habla de cómo se veía el campo intelectual y qué nivel de difusión había. De hecho Cuba, entre otras cosas fundamentales para comprender América Latina, empezó a significar otra realidad cultural en sí misma, le dio una idea de identidad que había estado en los primeros libertadores del siglo XIX, pero que con el tiempo se había difuminado mucho y estaba debilitada. Para entender América Latina como un mapa cultural común, la revolución cubana fue fundamental, tan fundamental que a nivel político destruye la doctrina Monroe para Latinoamérica y a nivel intelectual es una de las plazas fuertes que sirven de punto de partida a las grandes teorías sociales, por ejemplo el tema del subdesarrollo, manejado por la teoría de la dependencia, que sostenía la idea de que la única manera de romper el subdesarrollo era a través de la revolución; la revolución y el socialismo serían las vías para acceder al desarrollo. La idea del subdesarrollo significaba un desarrollo desviado y para

romper esa desviación había que tomar un rumbo socialista del mismo y ahí, sin duda, la referencia es Cuba. Aún cuando esa idea no surgió en Cuba, recuerda que surge en Brasil, siempre fue una referencia para todos esos pensadores que veían a América Latina en su conjunto y Cuba, dentro de eso, sirviendo para demostrar cual pudiera ser el camino.

Muy tempranamente empezaron a surgir polémicas en torno a la cultura. Surgió una lucha por el poder dentro del campo cultural, por el control de éste. La primera etapa de la revolución fue de mayor apertura, de amplitud, incluso es más laxa en cuanto a la producción cultural, los tipos de revista, los debates, etc., a partir de 1968 eso cambia, hay un giro en la política. Si palabras a los intelectuales decía "aquí caben todos", salvo los "incorregiblemente contrarios", el discurso de clausura del Congreso de Educación y Cultura marca ya una política diferente, de cerrazón. Para ti, ¿cuáles fueron los elementos que obligaron este cambio?

Déjame, antes, retomar algo de tu pregunta anterior de lo que ahora me acordé. Cuando tú ves los tipos de libros que se publicaron en Cuba, al inicio de la revolución, los temas que se investigaron, las revistas que aparecieron y el tipo de presencia internacional que tuvo Cuba, el país fue, realmente, una especie de laboratorio de ideas y de planteamientos políticos. La mayor parte de los intelectuales que visitaron Cuba hicieron algún texto al respecto, pero también se produjeron eventos muy significativos, como el Congreso Cultural de La Habana, que fueron un punto de encuentro de la izquierda socialista mundial con la naciente revolución. Te digo eso porque fue una larga década que no termina en el 68 sino en el 71 propiamente dicho. Fue una larga década de Cuba, de mucha creación y de

mucha disputa política por el rumbo que debería tomar la revolución.

Eso es una lectura posterior, me gusta decirlo porque, cuando le he preguntado a muchos de los protagonistas, ellos no lo veían de ese modo, veían en cambio un camino abierto. No conocían la censura, no encontraban ningún peligro en la Unión Soviética, no encontraban peligro en el estalinismo, es lo que te dicen cuando tú les preguntas, por ejemplo, por qué durante todo el año 69 no hubo una sola declaración política oficial del gobierno cubano criticando a la Unión Soviética. El año 68 marca un rumbo, con la invasión a Checoslovaquia, hacia la política ya impulsada en el 71; en el 69 desaparece del discurso gubernamental toda crítica oficial hacia la URSS, en el 70 se da el fracaso de la zafra, que fue determinante para el ingreso de Cuba al CAME. Para mí todas las polémicas que empiezan a generarse sobre cuestiones como la literatura, el cine, la fotografía, tienen el mismo denominador común que es preguntarse qué vida política se quisiera, qué modelo de vida. Y se va puntualizando lo cual quiere decir que hay un debate entre puntos de vista diferentes, hay por ejemplo quienes estaban más vinculados a la tradición soviética y un ala más vinculada a la tradición cubano-latinoamericana.

Cuba triunfa en el 59, en el 61 se declara socialista, pero la Unión soviética, por esa idea pacífica de no meterse en lo que se consideraba patio trasero de Estados Unidos, no se compromete del todo con Cuba. Pero un país pequeñito como éste, entre dos potencias, más tarde o más temprano iba a tomar partido por una o por otra me parece, te lo digo por el debate acerca del modo de vida. Sobre este acercamiento hacia lo soviético trabajó mucho la corriente interna del comunismo cubano que era prosoviético; ésa es una de las cosas que dan entendimiento. Es importante para la historia específica, no sólo cultural- intelectual sino política en general, entender que la mayor cantidad de personas pertenecientes a las

franjas profesionales se fueron al triunfo de la lucha armada y hubo un panorama complicado para Cuba. Muchos de los cargos que se ocuparon fueron ocupados por personas que provenían del PSP y no porque fueran grandes técnicos sino porque tenían una tradición de organización partidista, militancia, disciplina, de trabajo político con las bases, con mucha influencia en los sindicatos, lo cual permitió que sus cuadros ocupasen un cargo de dirección en todo el país.

Alfredo Guevara cuenta que era como una especie de director de un grupo pequeño de estudiantes de cine, que estaba viendo la posibilidad de mandarlos al extranjero para tomar cursos y especializarse, y que se le ocurrió, siendo muy cercano a Fidel, platicarle del proyecto. Fidel le dijo algo así como "bueno pásame los nombres, para saber quiénes son". Al día siguiente Fidel los llamó y los puso de directores de centrales azucareras, porque no había quiénes asumieran ese trabajo. Imagínate lo complicado, estás en la universidad y de repente te ponen a dirigir un central azucarero, que es algo totalmente desconocido para mí y que, seguramente, es muy complejo, pero que era necesario por la falta de cuadros, entonces se combina el fenómeno del déficit con la fuerza que tenían los comunistas. Claro que todo esto desarrolla lo que se conoce como el "sectarismo" y la "micro-fracción" que fue la ocupación no sólo de cargos administrativos o de servicios, sino la ocupación de cargos de dirección política en el país por los miembros del PSP. Eso significó purgar a los que venían de las organizaciones revolucionarias como el 26 de julio y el Directorio revolucionario.

Entonces, cuando tú analizas el contexto del 59, existe una gran fuerza, la que imagina la estrategia del triunfo, la que más aporta a éste como el Movimiento 26 de julio y otras organizaciones que le acompañan muy cercanamente, como el Directorio

Revolucionario, pero no así el PSP que, efectivamente, había tenido un gran trabajo social y de masas a través de los sindicatos pero con una mínima participación en todo el proceso de la lucha revolucionaria. Cuando tú después lees que la revolución se alcanzó por el triunfo combinado de tres fuerzas (Movimiento 26 de julio, Directorio y PSP), lo que ocurre es que la historia fue reescrita y hubo una decisión de añadir a estos dos grupos, fundamentales para el triunfo, uno más que no lo había sido tanto. Eso refleja que aun al interno de la revolución existe esa lucha por el poder. Carlos Franqui, que luego se convierte en anticastrista, dirigía *Revolución y Lunes de revolución*, decía en ese entonces que Cuba se iba acercando a lo soviético y que Fidel no tendría suficiente fuerza para manejar la relación cubano-soviética en términos de independencia nacional, porque auguraba que Cuba tendría que entregarse a los soviéticos.

Una década después Cuba presenta una relación de gran subordinación con respecto a la URSS, con lo cual aquí te encuentras con los argumentos que maneja en ese momentos la oposición, o personas críticas porque no se le conocía como "oposición", o aun más se les llegó a llamar traidores cuando abandonaron la causa. El problema surge cuando a ese "traidor", que en los hechos no fue revolucionario, se le pone ese adjetivo porque no puede traicionar algo con lo que no estaba de acuerdo ¿no?, y la posibilidad, precisamente, de que existan tantos traidores es entender la cantidad de gente que había dentro de los espacios políticos revolucionarios; cuánta gente había en esos espacios y cómo se involucraron en ellos, o cuánta gente estaba incluida en ese consenso revolucionario. Te comento todo esto porque también los factores externos influyeron y, desde luego, la posición que adoptaron por un lado el PSP, el Movimientos 26 de julio, con todas sus diferencias, y la visión que de éste se había forjado en la lucha de la Sierra, te digo la sierra porque se manejó mucho la

diferenciación entre la sierra y el llano; todo esto, sin duda, influye tanto en el terreno político como en las discusiones intelectuales de la época.

De hecho, uno se puede remontar a debates más viejos porque el PSP, por ejemplo, no apoyo el asalto al cuartel Moncada, ni estaba de acuerdo con la visión sostenida por Fidel desde la sierra. Hay muchas más polémicas, estas que te digo son importantes, también la polémica de los manuales, aunque ésta es posterior, pero eso te habla del clima de debate del momento. La polémica de los manuales significó la manera de instrumentar en la práctica la entrada del marxismo soviético a Cuba, que es ahí donde está la discusión. La respuesta se da en términos de un marxismo cubano, latinoamericano, de algo más propio, con pensamiento autóctono que dice: “manual no es algo que tú puedas aislar, sino que contiene lo que una fuerza política ha hecho que sea posible, es decir, la manera de concebirlo como instrumento de educación, como modelo educativo, desde la unión soviética.” El manual es una síntesis que expresa demasiadas cosas como para decir que sean "libros" nada más, por ahí hay bastante para entender el tema.

Entonces, esta lucha por el poder se va desarrollando y ya de una manera más clara se nota, aproximadamente, en el 68. ¿Qué elementos son importantes a considerar?, bueno pues Cuba había optado por la estrategia de la revolución en América Latina que no fructificó, y era imprescindible para Cuba buscar apoyo en el continente, cosa que no encuentra cuando empiezan a caer los distintos movimientos de liberación. El Che fue definitivo en eso, no porque todo hubiese pasado cuando el Che murió, todavía no pasaba lo de Allende, ni muchas más cosas, pero era una cosa de que la bandera cubana de la insurrección en América Latina era derrotada; su muerte era la caída y el fracaso de una idea de revolución concebida desde la insurrección. Pero además hay en Cuba una situación

complicada en lo que respecta a la economía, se intenta esto de la revolución verde que era volver al campo, producir grandes toneladas de arroz, de azúcar, de café, de todo, con la idea de revitalizarse en ese rubro; se intenta, por esos años, renegociar la deuda cubana, cosa que fracasa. Se hace una campaña para no dejar que ciertas reformas económicas orientadas al mercado, ya en algunos lugares implementadas, ocurrieran más ampliamente, que se conoce como la ofensiva revolucionaria, es decir, era acabar con el mercado por ley. Por ley se estatizó todo lo que tenía que ver con servicios, todos y cada uno pasaron a manejarse por el Estado y eso produjo una enorme crisis económica, financiera. Todos esos factores, a mi entender, son los fundamentales para entender cómo se va abriendo más el camino para acercarse a lo soviético que se empieza a presentar como la tabla de salvación o la mejor posibilidad dada por los comunistas y además por tradiciones cubanas arraigadas. Con todo lo que te mencione antes, de la pequeña elite intelectual, desvinculada de la realidad de la población, hay una tradición cubana que veía a los intelectuales como parásitos de la sociedad. Esos factores se van mezclando, pero tres son los fuertes en ese momento, a) el aislamiento internacional, b) la crisis económica y c) que la solución política, en esa pugna por el poder, se dirige hacia eliminar posiciones, marginándolas y acercándose más a la URSS. Por ejemplo, *Pensamiento Crítico*, la revista más importante de discusión filosófica, intelectual, desaparece de manera definitiva en el 71. *Pensamiento Crítico* expresaba una posición de marxismo heterodoxo, que no tendría ningún problema si tú no tuvieras que replegarte hacia la URSS que, en buena medida, te pedía lealtad incondicional. No podías acercarte a la URSS en un plan de "ayúdenme", "seamos cercanos" y tener, por otra parte, una revista que criticaba las políticas soviéticas hacia América Latina.

En ese sentido, quisiera que me dijeras cuáles fueron las consecuencias de lo que Ambrosio Fornet ha llamado "quinquenio gris".

Mira, las consecuencias se pueden sentir hasta el día de hoy. No se recuperó el nivel de discusión y relaciones con los intelectuales que había en Cuba hasta antes de ese período. A nivel personal se afectaron muchas vidas de artistas, se censuraron obras; a nivel ideológico se adoptó una ideología de Estado muy restringida, muy influenciada por la unión soviética. En términos de la educación se adoptó un "marxismo-leninismo" que perdura hasta hoy, de la peor especie filosófica y la peor especie cívica y ciudadana también. Fueron años muy complicados y cada cual los cuenta a su manera, como tragedias personales, por ejemplo al *Chino* Heras- Luis Eduardo Heras León- lo mandaron a la industria del acero, que era un trabajo digno, sin duda, pero no tenía nada que ver con su actividad. Tú eras un poeta, un intelectual y si no entrabas en su idea de compromiso te censuraban. Se llegó a los extremos de tachar de contrarrevolucionario a quien era crítico o manifestaba una posición contraria a ese "marxismo-leninismo". Y si te pones a pensar fue algo realmente desgarrador porque si tú no compartías en el fondo el ideal de la revolución, bueno pues no pasaba de que efectivamente fueses contrario a un proceso que no era el tuyo, en cambio esos escritores censurados sufrieron más porque sus críticas estaban dentro del proceso revolucionario, se identificaban con él.

Lo que para mí no tiene mucho sentido es entender la parte por el todo, como el *Caso Padilla*, desde el que se quiere entender todo. Creo que existen grandes experimentos sociales en el tema de la cultura, por ejemplo el tema de *Radio rebelde*, fundamental para

todo lo que hasta hoy se ha hecho. Las organizaciones sociales que se conocen hoy en Cuba como la CTC, la FEU, la UJC fueron prácticamente abolidas en cuanto pasaron a ser dependientes del Estado. En el año 73 se llevó a cabo un congreso interesante de la CTC donde los sindicatos recuperaron una visión crítica de su papel en la construcción del socialismo. La constitución del 76, que es la que hoy está vigente, fue la que intentó dar una respuesta a muchos de los problemas aparecidos durante el quinquenio gris.

El Caso Padilla fue un evento político- cultural, que definió en gran medida la ruptura del campo intelectual formado alrededor de Cuba, ¿cuál es para ti el punto neurálgico que se discutió con el arresto de Padilla?

Una respuesta posible a eso es el texto de Retamar, *Caliban*, que sirve para entender una parte de la discusión. Él la sitúa en el colonialismo en intelectuales llamados de izquierda, pero en términos de que en Cuba no se está jugando sólo una alternativa de sociedad para los cubanos sino que está también en juego una alternativa de sociedad para América Latina. Esa es una lectura útil, pero también he pensado que había, en esos momentos, un cambio en la estructura global del capitalismo y una contrarreforma ideológica del capitalismo que se hace más evidente después del 68. Ahí es bueno entender cómo se va produciendo un desplazamiento en la base ideológica de la intelectualidad producto de un trabajo encaminado a esa dirección que es toda la actividad en el campo de la cultura, que en algún momento se verá afectada.

Eso significa que hay que enmarcar el *Caso Padilla* por lo menos en dos o tres direcciones, 1) lo que era razonable en él, que era, efectivamente, un poeta preso, se leyera

por donde se leyera, por una cuestión política, eso como una primera capa; 2) la siguiente es que Padilla expresaba una posición independiente que a su vez antes había expresado *Lunes de Revolución*, en un momento en el que la formación de la opinión pública y la formación de la voluntad estatal, o sea la voluntad del poder político, se sincronizaba en el camino de una voluntad política única. Esto es muy complejo porque una voluntad política puede pensarse como sinónimo de autoritaria, totalitaria, si todo comportamiento se reduce a esa voluntad política única hay un gran problema, porque significaría no reconocer a los distintos grupos sociales que a su vez no reconocerían esa voluntad única. Entonces, sin caer en el asunto del totalitarismo, que me parece erróneo para comprender esta etapa, si hay un escenario de homogeneización ideológica. Una homogeneización ideológica que fija el Estado cubano para mostrarse como un cuerpo político sin fisuras. Es decir, una idea de "esto es todo, en todos los terrenos, lo que soy; Cuba entera es mi voz y de mí encontrarás sólo mi voz", hacia lo soviético y hacia todo. Por eso lo que ocurre es que se oficializan todas las opiniones: la opinión que daba un cubano, en cualquier campo, era la opinión oficial de Cuba, ¿me entiendes? y eso, años antes, no ocurría. Y mucho más si se trataba de una organización social, como éstas que te mencioné, tenía que dirigirse de manera oficialista, era un discurso con replicas siempre desde el Estado, siempre desde el poder. Entonces Padilla se insertaba como un recordatorio de las voces independientes y críticas que habían existido en los 60 y a su vez la última oportunidad que iba a tener esa parte crítica: su arresto sirvió para decir que eso no se iba a permitir más. O sea, con Padilla, o con otro, eso habría ocurrido, cuando esas cosas pasan tú tienes que preguntarte ¿a quién le están dirigiendo el mensaje que significa la detención de Padilla y armar la bronca con él? Era un mensaje del cuerpo político cubano completo de que se debía hablar con una sola

voz, con una voluntad política. 3) No me gusta nada algo que se parezca, como explicación, a falta de sensibilidad intelectual, a capacidad para entender una obra, o un poeta, de hecho uno de los que entró en toda esa polémica fue Piñeira, grandísimo poeta, que se vio involucrado en la organización de todo este asunto. En esto lo que sí hay que ver es que, en esa guerra por el control del poder, en todos los aspectos, unos pensaban que ganaban, otros sabían que perdían. El razonamiento era "con Padilla quien pierde, bueno cierto sector, esta gente", entonces el caso Padilla no se alcanza a ver como un evento que afectara a toda la intelectualidad cubana, porque en ese momento no se lee así, ni menos se percibe que eso afectará a toda la ciudadanía cubana. Pero lo que no se veía es que lo mismo que no podía hacer Padilla no lo podía hacer ningún otro ciudadano.

Esta oficialización del discurso, esta homogeneización del comportamiento político, que va en la línea de un Estado que tenía que ser más fuerte, que entiende la fuerza como centralización y concentración de poder. Me parece que también es clave ahí eso de no permitir ninguna fisura, ninguna fisura política, intelectual, y Padilla, sin duda, expresaba esa fisura. Padilla estaba expresando un discurso muy anti estalinista, no un discurso anti socialista. Leyendo su poemario hoy, tú lo lees y es un poemario *light*, fue un libro que apareció en el momento equivocado; si aparece antes quizá no hubiera tenido esos problemas, pero apareció en ese contexto, con un contenido anti soviético, anti estalinista. Yo creo que lo que estuvo en discusión fue todo eso en conjunto, es decir, cómo están los frentes, las fuerzas, en el mundo; cómo la intelectualidad de izquierda tiene un desplazamiento, una fisura en su interior que no había sido visible hasta el arresto de Padilla, que sirve para dirimir una discusión y una lucha interna en ese campo.

Durante las décadas de 1960 y 1970, estuvo muy en boga la caracterización de intelectual “comprometido”, son más de cuatro décadas de aquello, ¿cómo entiendes hoy ese compromiso intelectual y qué significa ser un intelectual comprometido con y desde la revolución cubana?

A la altura en la que estamos hay que recuperar, repensar, distinguir qué queremos decir cuando hablamos de la revolución cubana y distinguir lo que ha sido el proyecto de la revolución y el poder de la revolución. Se entiende que el poder, en alguna medida, resolvió el proyecto y se autonomizó a sí mismo y confundió el poder con proyecto. Esto es importante: entender el proyecto como la clave del proceso político nacional y el poder como la organización política que ha tratado de hacer posible esos objetivos planteados por el proyecto y en ningún caso es lo mismo.

Si tú valoras qué cosa es el proyecto y aprendes a distinguirlo del poder, no en términos lineales de aciertos y errores, sino en términos de opciones históricas. Tú tienes una opción en la Cuba de los setenta que era, algunos lo mencionan, la más viable para el socialismo pero había otras opciones que no se siguieron. Son alternativas que tiene la historia y bueno, a pesar de todo, la revolución continuó. Lo fundamental, para mí hoy, respondiendo tu pregunta sería ver qué entendemos por revolución cubana porque, para muchos, la revolución cubana se acabó en algún momento de este largo devenir; para algunos en el 76, por el tema de la constitución y la institucionalización; para otros en el 68 con las primeras discusiones, etc.

Cuando yo pienso en el tema del compromiso intelectual con la revolución me parece necesario reconstruir un concepto de la nación, de lo popular que es muy importante en

Cuba. Incluso, discursivamente, me parece más atrayente el tema del nacionalismo democrático que el tema del socialismo. El compromiso para mí es con las ideas, con las ideas que encarnen en tácticas políticas para beneficio de las personas; pero no a juicios políticos en específico o instituciones en particular, ni a personas en particular solamente. Se trata de generar la posibilidad de ampliar derechos, de reconquistar los que se hayan perdido.

Hoy los valores tendrían que cambiar, pero habría que conquistar esos valores. Mira acá en las guaguas, ya tú sabes lo que es viajar ahí, hay una frase que es muy común: "vamos caballero, avanzando hasta el fondo" Esa frase significa para mí, metafóricamente, varias cosas, 1) viajar en guagua es un trayecto difícil porque cuando te dicen avanzando hasta el fondo significa que la guagua va llena, hay mucho calor, la gente se empuja, pero dar un pasito al fondo, intentar que suba la mayor cantidad de gente, intentar que todos terminen su viaje, te está hablando de colectividad de los que van en ella; 2) invoca un valor de solidaridad porque no vamos a dejar gente abajo, vamos a tratar de apretarnos para que el otro suba. Si tú quieres esos valores pueden ser muy antiguos, pero son renovados, deben renovarse siempre. Unámonos, hagamos sacrificio, son valores que para mí sirven al proyecto político revolucionario, radicalizado hacia una mejor democracia, radicalizado, canalizado, hacia la construcción constante del socialismo.

Finalmente te quiero preguntar cómo se encuentra en la actualidad el campo intelectual cubano. En 2007 apareció de manera pública Pavón en un programa televisivo, ¿se ha avanzado en erradicar las posturas dogmáticas?, ¿existe todavía una pugna fuerte entre aquello que se llamó el dogmatismo contra los liberales?

Hoy los términos han cambiado. A nivel intelectual hay mucha crítica y autocrítica, que al mismo tiempo comprenden que del proyecto hay muchas cosas que mantener pero también que hay muchas cosas por cambiar. A nivel de estructura de la dirección sí creo que hay mucha filosofía, en un sentido amplio, de cuestiones ideológicas permeadas por lo soviético. La estructura misma del sistema general sigue siendo muy soviética, como en el sistema escolar que está impregnada de ese "marxismo" a lo soviético. No es que defiendan el estalinismo, ni lo que fue el sistema soviético, sino que se ve influenciado por todas las formas que predominaron durante muchos años.

Desde luego eso ha ido cambiando sobre la marcha, pero es necesario un cambio más profundo, porque hay muchas cosas anticuadas y algo ortodoxas en la manera de educar. Hay que elaborar un proyecto común en todos los sentidos, donde no exista una ruptura entre el discurso de la dirección y la vida cotidiana del cubano, ¿me entiendes? Y sobre lo que mencionas de Pavón, pues hubo un movimiento rápido de los intelectuales, debatiendo el hecho de su aparición, sabiendo lo que él significó (la censura, el dogmatismo, el quinquenio gris) Hoy la cuestión, con su estira y afloja, ha cambiado en Cuba. Te insisto en que hay crítica y reflexión, no un solo discurso replicado como llegó a ocurrir. Eso no quiere decir que no existan pugnas, las hay, porque se discute constantemente el rumbo de Cuba en la actualidad, en todos los terrenos, y esa labor de discusión es importante en lo intelectual pero debe abrirse más, a toda la ciudadanía.

Además hay un sector que discute sólo cuestiones internas y no más globales, creo que ese es un defecto, es una manera de provincianismo que no me convence, que ideológicamente es pobre porque no puedes concebir a Cuba sin las relaciones globales, las

circunstancias históricas en las que está situada. Me parece que la parte intelectual marxista de los sesenta, te hablo de Martínez Heredia por ejemplo, sigue aportando muchas cosas, pero en el medio, entre gente como ellos y hombres de mi generación, hay una especie de vacío que me parece muy grave. Incluso en el discurso desde la dirección existe sólo la generación histórica y la juventud, en el medio no hay nadie en ese discurso. Es por eso que algunos le llaman la generación perdida. Por eso te digo que hay que pelear desde el campo intelectual para edificar proyectos concretos que den resultados concretos para toda esa ciudadanía concreta.