

ENTRE LA PLUMA Y EL FUSIL

Debates y dilemas
del escritor
revolucionario
en América Latina

por
Claudia Gilman



Siglo
veintiuno
editores
argentina
s.a.



Siglo veintiuno editores Argentina s. a.

LAVALLE 1634 11 A (C1048AAN), BUENOS AIRES, REPÚBLICA ARGENTINA

Siglo veintiuno editores, s.a. de c.v.

CERRO DEL AGUA 248, DELEGACIÓN COYOACÁN, 04310, MÉXICO, D. F.

Índice

809 Gilman, Claudia
 GIL Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina - 1ª. ed. - Buenos Aires : Siglo XXI Editores Argentina, 2003.
 432 p. ; 21x14 cm.- (Metamorfosis)

ISBN 987-1105-34-7

I. Título - I. Historia de la literatura

Portada de Daniel Chaskielberg

1ª edición argentina: 2.000 ejemplares

© 2003, Claudia Gilman

© 2003, Siglo XXI Editores Argentina S. A.

ISBN 987-1105-34-7

Impreso en Industria Gráfica Argentina

Gral. Fructuoso Rivera 1066, Capital Federal,

en el mes de abril de 2003

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en la Argentina - Made in Argentina

Agradecimientos	9
Introducción	13
Los intelectuales	15
La literatura	19
Las revistas	22
2. América Latina: intelectuales, literatura y política	26
1. Los sesenta/setenta considerados como época	35
1. Época: la apuesta por una nomenclatura sustantiva	35
2. Singularidad: inminencia de transformaciones revolucionarias.	39
3. Tercer Mundo y revolución	44
4. Clausura e interrogantes	52
2. El protagonismo de los intelectuales y la agenda cultural	57
1. Izquierda y legitimidad: función del intelectual	57
2. Modernización artística y guerra fría	66
3. Escritores/intelectuales. Un campo de acción y un fuerte ideal asociativo	69
4. La búsqueda (y el encuentro) de un público	85
3. Historias de familia	97
1. La constitución de un campo o un "partido intelectual": el toque de reunión	97
2. Primeras disrupciones: el caso <i>Mundo Nuevo</i>	120
3. La Comunidad Latinoamericana de Escritores y Cuba	130

Agradecimientos

4. El intelectual como problema	143
1. Los dilemas del compromiso	143
2. El mito de la transición	150
3. En busca de una nueva definición	158
4. Alcances mundiales del antiintelectualismo	183
5. Cuba, patria del antiintelectual latinoamericano	189
1. El trauma de los debates	189
2. Mil novecientos sesenta y ocho: un año partido en dos	204
3. Formulación explícita del antiintelectualismo como subordinación a la directiva "revolucionaria"	219
6. Alternativas frente al "caso Padilla"	233
2. Minerva y el caballo volador: pragmática del discurso	251
7. La ruptura de los lazos de familia	265
1. El mercado y la vanidad del escritor	265
2. ¿Libres o revolucionarios?	278
8. Poéticas y políticas de los géneros	307
1. Novela: ¿realismo?, ¿vanguardia?	307
2. Cuba y la cuestión de la vanguardia	327
3. Comunicación, verdad, revolución: los nuevos formatos de un arte revolucionario	339
4. Las literaturas de la política en Cuba	354
5. Los nuevos saberes y la crítica de la cultura	364
Palabras finales: ¿un proyecto incumplido?	369
Notas	381
Bibliografía	391
1. Fuentes documentales (revistas político-culturales)	391
2. Obras citadas	392

La lista de mis deudas podría ser tan voluminosa como este trabajo. No pocos creyeron que este libro sería una más de las promesas de Godot, y hasta yo llegué a creerlo, con la diferencia de que yo parecía interpretar, además del papel del propio Godot, el de Vladimir, Estragon, Pozzo y Lucky.

A lo largo de este tiempo conocí el placer de una idea luminosa, una *trouvaille* en las innumerables bibliotecas y archivos consultados, el desasosiego de toda tarea de largo aliento, la desventura del Tercer Mundo bibliográfico y la curiosa sensación de viajar en una máquina del tiempo que me trasladaba a un pasado inmediato y definitivamente clausurado pero todavía recordable.

No habría podido concluir este trabajo sin la ayuda de Isabel Stratta, una hermana inverosímil que no sólo no tiene mi apellido; tampoco hemos compartido padres y/o madres. Rarezas de la filiación, suertes de la vida.

El lector y la autora agradecerán el que estas páginas hayan sido supervisadas por Beatriz Sarlo, cuyas observaciones y anotaciones al margen convirtieron en conceptos oscuras nebulosas de palabras.

Gonzalo Aguilar, Adriana Rodríguez Pérsico y Nora Domínguez fueron atentos lectores y críticos que aportaron solidez a mis hipótesis y me ayudaron a reformularlas con el fin de hacerlas más claras para los lectores y para mí misma. Francisca Simón fue una amiga incondicional que me acompañó e hizo mucho por este trabajo, aunque le sorprenda saberlo.

Mis compañeros e interlocutores del grupo "Arte y política en los '60" (Enrique Oteiza, Andrea Giunta, Jorge Cernadas, Mariano Mestman y Ana Longoni) leyeron partes de esta tesis e incorporaron sus valiosas opiniones.

Susana Zanetti, con suma generosidad, desprendimiento y paciencia, me permitió consultar su biblioteca y me prestó libros y revistas ilimitadamente. Noé Jitrik se avino a largas conversaciones en torno al tema de mi investigación, sin mezquinarse ni su tiempo ni su memoria.

Tengo una gran deuda con innumerables bibliotecas y bibliotecarios de diversas procedencias. Agradezco muy especialmente a Juan Camilo Lorca, de la Biblioteca Nacional de Chile, por ayudarme a completar mis archivos documentales; a Blanca Busto, de la Biblioteca Nacional del Uruguay, quien microfilmó para mí una década entera del semanario *Marcha*. Todo por auténtico *amor al arte* y algo del latinoamericanismo que caracteriza al período de estudio de este volumen.

La Universidad de Buenos Aires me otorgó una beca para realizar gran parte de esta investigación. Espero que el libro sirva como testimonio de mi agradecimiento hacia esa institución, en la que además continúo trabajando.

Pablo Kreimer fue un lector implacable de estas páginas. Lo fue en los momentos más necesarios, es decir, *los últimos*. Su lectura atenta y sus sugerencias de edición, sumadas a la orientación que puede dar un investigador ajeno a estos temas, fueron importantísimas para llegar a esta versión final.

Muy poco verosímilmente podría aparecer el nombre de mi hija en el rubro agradecimientos. Ciertamente, Irina no colaboró *stricto sensu* con la redacción de mi tesis y, luego, de este libro, empeñada como estaba en aprender a leer y escribir, y en otras habilidades propias de la infancia. Sin embargo, debo agradecerle mucho: dispuse libre y tal vez algo egoístamente del tiempo que hubiera podido dedicarle y, a menudo, de la *totalidad* de ese tiempo. Lo mismo vale para toda mi familia, a la que pido perdón por mis ausencias y

agradezco por habérmelas perdonado de antemano haciendo inútil este pedido.

Advierto, como es de rigor, que, pese a la colaboración recibida, soy la única responsable de lo que he escrito; de toda imperfección, error u omisión y, espero, de los eventuales aciertos.

Introducción

A lo largo de muchos años de trabajo sobre los años sesenta/setenta en América Latina fui acercándome a diversos objetos: textos literarios, revistas, epistolarios, documentos, declaraciones, polémicas, trayectorias estéticas e intelectuales, ideas fuerza, imaginarios sociales, instituciones, recepción de textos literarios, estudios críticos, crítica periodística y monográfica.

La dificultad por delimitar mi propio objeto de investigación fue directamente proporcional a la proliferación del material estudiado y a la convicción de que ninguno podía ser considerado un dato en sí mismo: ni una revista, ni un campo intelectual nacional, ni una trayectoria intelectual, ni un autor o texto en particular, ni los datos del mercado literario; ni siquiera el análisis exclusivo de la relación entre intelectuales y Revolución Cubana (dato, por otra parte, fundamental para entender la historia literaria e intelectual latinoamericana del período.)

Como a los escritores que quisieron vincular su trabajo específico con la tarea revolucionaria, a mí también me ocurría que la experiencia de lo vivido (el trabajo) sólo podía formularse en términos negativos.

¿Por qué ese material se resistía de tal modo a organizarse? En parte por su continua reformulación de presupuestos sobre la relación entre literatura y política; que proyectaban un efecto de clausura y caducidad que hacía inasibles conceptualmente esos presupuestos. La dificultad expresaba también la necesidad de nuevas formas para pensar un *nuevo* objeto y, por lo

tanto, *nuevas* perspectivas de análisis, en la idea de que eran insuficientes las disponibles para abrir nuevos espacios de comprensión y, además, porque era imprescindible dar alcance continental al objeto de estudio. No sólo eso: el período necesitaba ser pensado en un marco *internacional*, como respuesta al “internacionalismo” que había sido una de sus marcas más específicas.

El problema mayor no era solamente conceptual, terminológico o categorial (aunque también lo era), sino la necesidad de conferir una articulación a objetos que han sido ya pensados y descriptos pero que no pueden dialogar entre sí. Debía encontrar un modo de relacionar objetos tales como textos literarios, manifiestos, declaraciones, revistas, corpus crítico y teórico, ideas políticas, experiencias, expectativas, actores sociales. ¿Con qué categorías? ¿Cómo hacerlo sin cristalizar un período que se resiste a la cristalización, que vive bajo el signo de lo inaugural?

Ese estudio sólo es posible mediante la articulación de objetos y perspectivas que han sido hasta ahora considerados separadamente. Un campo unificado de análisis implicará investigar la interdependencia entre el período objeto de estudio, los escritores-intelectuales, las revistas político-culturales, la crítica y los debates programáticos sobre la función del arte y los intelectuales en la sociedad.

Todos los trabajos que se han ocupado del período lo describen como años de rápida modernización y grandes expectativas revolucionarias, cuya cultura estaba signada por la modernización cultural, la consolidación de un público para los productos artísticos y el surgimiento de nuevas condiciones de mercado y consumo.

Las hipótesis generales y canónicas, sin duda pertinentes, ponen de relieve la aparición de nuevas editoriales nacionales y revistas culturales y la importancia de la Revolución Cubana, fenómeno que ha sido generalmente considerado como polo de atracción y repulsión indiscutido de la década sin que, sin embargo, se haya analizado en profundidad en qué consistió esa centralidad y cómo fue operando a lo largo del período en

los escritores la emergencia de un debate sobre la naturaleza de una cultura “popular” y “revolucionaria” y la función de la literatura y los intelectuales en los procesos revolucionarios.

Los estudios dedicados a este período, cuya generalización como “los años sesenta” debería ser explicada y analizada, han considerado relevantes distintos tipos de objetos, entre los que se destacan los intelectuales, la producción literaria y las revistas. Aunque sin duda es difícil clasificarlos como estudios de una sola entrada, los distintos abordajes realizados por los especialistas se superponen, participan unos de otros y, en líneas generales, las diferencias temáticas se resuelven en consensos importantes sobre la singularidad del período, que se describirán más adelante. Reduciendo sin duda la complejidad de esos trabajos, me referiré a los objetos fundamentales que han constituido el centro de su interés.

Los intelectuales

Los trabajos que Beatriz Sarlo (1985), José Aricó (1988), Silvia Sigal (1991) y Oscar Terán (1991) —todos miembros de lo que este último denomina la “fracción crítica”, y mayoritaria, de los intelectuales del sesenta— han dedicado a la historia intelectual del período refrendan la importancia de la política como valor fundador y legitimador de las prácticas intelectuales (de sus prácticas y convicciones de entonces). Sus hipótesis y la pertinencia de un análisis desde la perspectiva del objeto o figura “intelectual” son puntos de partida ineludibles para analizar en ese marco la producción literaria del período y la búsqueda de un programa estético-ideológico compatible con esa asunción de valores.

La figura *intelectual* es ineludible para vincular *política y cultura*, dado que implica tanto una posición en relación con la cultura como una posición en relación con el poder. La historia intelectual es particularmente significativa, ya que los inte-

lectuales son el objeto de una delegación de hecho, global y tácita, para producir representaciones del mundo social (Bourdieu, 1984:62). Estas representaciones, que constituyen una dimensión fundamental de la lucha política, son prácticamente monopolio de los intelectuales.

De la abundante literatura sobre intelectuales han sido particularmente útiles varias herramientas y conceptos de Pierre Bourdieu, en especial la definición de *campo intelectual* como primer horizonte de los conflictos estético-políticos. Lo que Bourdieu denomina campo intelectual es un espacio social diferenciado, que posee sus propias lógicas y sus sistemas de relaciones internas. El campo intelectual se vincula a la sociedad en su conjunto a partir de un primer modo de organización en el que adquieren sentido los productos culturales, las trayectorias artísticas, las decisiones de los productores. Ese campo constituye un espacio de lucha y competencia, en el que cada uno de los miembros ve restringida la acción individual, en la medida en que está inserto en una organización que posee una legalidad particular y propia. La noción de campo permite establecer una sociología de los intelectuales que puede dar cuenta de las diversas alternativas de cada uno de los miembros, en función de las coyunturas históricas, políticas, económicas y sociales en las que el campo funciona en cada momento dado. De ese modo, es posible formular hipótesis de conjunto y establecer el campo de alternativas de cada uno de sus miembros, sin recurrir a las explicaciones válidas sólo para cada individuo y cada obra, ya que éstos están integrados en una estructura en la que son fundamentales las relaciones recíprocas, la sociabilidad, el reconocimiento o indiferencia de los pares, horizonte ineludible de la práctica artística en las sociedades modernas. De todos los conceptos ligados a la noción de campo intelectual, me han sido particularmente útiles los que permiten analizar las relaciones que ocupan en ese campo intelectual los grupos que compiten por la defensa de su capital cultural (Bourdieu, 1966, 1984, 1992).

En este libro la noción de campo intelectual será particularmente ilustrativa para interpretar los discursos y posiciones antiintelectualistas de una fracción importante de los intelectuales. De cualquier modo, no es preciso sostener, como parecería sugerir Bourdieu, la "ceguera de los productores", cuyas posiciones estéticas estarían fuertemente limitadas a las relaciones de fuerza dentro del campo intelectual. Lo importante de la contribución de Bourdieu, sin embargo, es que, al desacralizar las prácticas intelectuales, proporciona instrumentos que permiten remitir los actos de los intelectuales a las reglas profanas de un juego social (Sarlo, 1993).

También me han sido útiles algunas hipótesis de Alvin Gouldner (1980), particularmente la caracterización de la cultura intelectual como una comunidad lingüística, cuyos miembros argumentan y se posicionan según lo que Gouldner denomina cultura del discurso crítico. El trabajo de Gouldner incluye una provocadora invitación a pensar el capital cultural que caracteriza el tipo de posesión de los intelectuales en un sentido no metafórico, y es sumamente interesante su análisis de las relaciones entre intelectuales y vanguardias revolucionarias.

Según Gouldner, una de las características de los intelectuales es que todos ellos intentan justificar sus actos e ideas según las reglas de la cultura del discurso crítico, que prohíben basarse en la persona, la autoridad o el status social del hablante para justificar sus afirmaciones. Como resultado, la cultura del discurso crítico desautoriza todo lenguaje fundado en la autoridad tradicional de la sociedad.¹ Es curioso que Gouldner y Bourdieu parezcan desconocerse. De hecho, las hipótesis del sociólogo norteamericano, discípulo de Merton, tienen curiosos puntos de coincidencia (la curiosidad, en este caso, deriva de los silencios que las obras de ambos especialistas en la noción de intelectual mantengan recíprocamente).

Gouldner escribía en 1979 *El futuro de los intelectuales y el ascenso de la nueva clase*. Se trata de un texto breve, pero capaz de proponer y formular un notable número de hipótesis sobre cómo

mo se han constituido los intelectuales a lo largo del proceso de secularización de la sociedad. Una de las objeciones que ha recibido su trabajo (y que a mi juicio deja de lado la zona más interesante del desarrollo de sus ideas) está vinculada con su hipótesis de que los intelectuales constituyen una nueva clase social.²

Lo que parece valioso de las tesis de Gouldner reside en la historización del proceso por el cual la secularización de la sociedad da nacimiento a un nuevo estrato socioprofesional, que a partir de la separación de las esferas de la vida social deja de admitir criterios de autoridad no basados en la racionalidad, y hace suya la cultura del discurso crítico. Esa nueva cultura del discurso coloca a los intelectuales en una posición ligeramente separada respecto del resto de la sociedad, que le permite actuar según normas "propias" y supuestamente "racionales" de validez. Sobre esta certidumbre es que los intelectuales han dado por descontada su capacidad para encumbrarse por encima de su determinismo histórico, al imaginarse como el tipo más universal y genérico de la humanidad.

Que los intelectuales tiendan a considerar sus intereses particulares como universales es una hipótesis que ya está presente en las formulaciones de George Konrád e Ivan Szelenyi cuando escribían que los intelectuales de cualquier época

se han descrito ideológicamente a sí mismos, con arreglo a sus particulares intereses, y si estos intereses han diferido de una época a otra, ha seguido siendo una aspiración común de los intelectuales de todas las épocas representar sus peculiares intereses en cada contexto, como los intereses generales del género humano. (22-23)

Es interesante destacar que Konrád y Szelenyi, dos disidentes húngaros, avanzaban en 1974, fecha en que escribieron su libro *Los intelectuales y el poder*, hipótesis similares a las de Gouldner, pero válidas para Europa del Este, según las cuales bajo el socialismo de Estado de esa región, y por primera vez en la his-

toria del género humano, la *intelligentsia* se hallaba en proceso de formar una clase. Norberto Bobbio afirma algo parecido al poner de relieve que las definiciones de la identidad intelectual son, básicamente, autodefiniciones (1998:13-23). Y, desde ya, no es el único en insistir sobre el hecho de que la pregunta por el "ser del intelectual" es la más típicamente intelectual de todas las preguntas.

Como sea que fuere, se verá hasta qué punto la pertenencia de los intelectuales a la cultura del discurso crítico se vincula a los dilemas que enfrentaron a la familia intelectual latinoamericana en los años sesenta y setenta.

Sin duda, la historia intelectual es particularmente pertinente para analizar los debates literarios en un período en el que la conversión del escritor en intelectual fue la nota dominante del campo literario. La noción de escritor-intelectual, abordada analítica e históricamente, tanto desde la perspectiva de esos autores como desde la de aquellos que, sin dedicarse al período de los sesenta/setenta específicamente, centraron su análisis en la categoría del intelectual, me ha permitido establecer un puente entre los diversos objetos. La posibilidad de unirlos es correlativa a la noción de *época* como el campo de posibilidad de existencia de un sistema de creencias, de circulación de discursos y de intervenciones.

La literatura

El notable interés por estudiar la literatura latinoamericana del sesenta subraya la importancia de esa literatura, su institucionalización y emergencia como literatura continental y su consagración a nivel mundial. Fue precisamente en ese período cuando esa literatura alcanzó su pico máximo de visibilidad y contribuyó a rearmar una nueva tradición literaria latinoamericana. Sin duda, el fenómeno del *boom* —en todas las formas en que fue definido— fue un detonante para plantearse en qué

sentido los textos consagrados eran o no cualitativamente diferentes dentro de la producción literaria latinoamericana, y sirvió para proponer la categoría de nueva narrativa latinoamericana. Un ejemplo de esta preocupación es el volumen colectivo *América Latina en su literatura*, compilado por César Fernández Moreno, que relevó parte de los atributos que caracterizaron al nuevo *canon* (palabra que utilizo en sus connotaciones más programáticas) literario latinoamericano (1972). Su énfasis general sobre los aspectos más estéticos que ideológicos ejemplifica una de las visiones características de la producción literaria latinoamericana hacia finales del período. La colaboración de Haroldo de Campos en ese volumen constituye un ejemplo perfecto de esta inflexión, que da cuenta del polo modernizador de la problemática ("Superación de los lenguajes exclusivos", 1972:279-300).

Sin duda, *América Latina en su literatura* pudo haber sido un estado definitivo de la cuestión si no hubiera quedado atrapado en la dinámica de la historia intelectual, en la que intervino, también, fuertemente el polo de la politización. El artículo de José Miguel Oviedo en el mismo volumen ejemplifica esta perspectiva de inmersión en una realidad aún no concluida, al referirse al hecho de que Cuba, origen y estímulo de la discusión literaria latinoamericana, tendría la última palabra en el debate, al punto de que su colaboración termina con una pregunta crucial, aún no resuelta en el momento en que fue formulada: "¿Qué nuevas teorías e interpretaciones del fenómeno literario saldrán de ese tenso intercambio de opiniones?" (1972:438).

El carácter cerrado o concluso de los rasgos de la cultura en los sesenta/setenta incentivó la producción de balances críticos sobre esos años en el período inmediatamente posterior. El volumen colectivo editado por Ángel Rama, *Más allá del boom: Literatura y mercado* (que recoge trabajos y la discusión de éstos en el marco de una reunión organizada por el Latin American Program del Woodrow Wilson International Center for Scholars, realizada entre el 18 y el 20 de octubre de 1979 con

el propósito de discutir el "surgimiento de la nueva narrativa latinoamericana" durante el período 1950-1975), constituye en sí mismo un estado de la cuestión estrechamente vinculado con mi trabajo: el objetivo de las ponencias reunidas en dicho volumen es, según comenta Rama en la "Nota introductoria":

proceder a un balance crítico, mediante un asedio interdisciplinario, del desarrollo y difusión alcanzado por la narrativa latinoamericana (...) considerando no sólo sus aspectos artísticos e ideológicos sino también los económicos, sociológicos y políticos que le sirvieron de marco. (1984:9-10)

Ese abordaje institucional es un punto de partida metodológico y temático de mi investigación. Por el conjunto más bien heterogéneo de las diversas voces que se expresan allí, *Más allá del boom...* permite la identificación de problemáticas institucionales complejas, subraya la tensión entre modernización y política y la necesidad de pensar el triángulo formado por la literatura, el mercado y la revolución. Como síntoma de ese subrayado, merecen citarse las palabras con que el escritor cubano Edmundo Desnoes, en su colaboración provocativamente titulada "A falta de otras palabras", interpela a sus interlocutores: "Donde ustedes hablan del mercado y la narrativa latinoamericana, yo tendría que hablar de la política y la narrativa latinoamericana" (1984:251).

Pese al recorte cronológico estipulado en la reunión de la que dicho volumen es el resultado, los artículos y ponencias se concentran muy fuertemente, como admite Elizabeth Garrels al resumir la discusión "sobre la producción artística de los sesenta y setenta" (289). Esa suerte de acortamiento en torno a la convocatoria que fue su consigna es reveladora del nudo problemático que esos años configuran por sí mismos, por razones que analizaré enseguida.

Ángel Rama en "La tecnificación narrativa" (1981) y Jean Franco en "Modernización, resistencia y revolución: La producción literaria de los años sesenta" (1977) intentan abordar las

relaciones entre arte y sociedad. En ambos, la preocupación por indagar los presupuestos político-ideológicos de la incorporación de nuevas técnicas literarias en la literatura del continente implica una relectura crítica de los fundamentos ideológicos de esa tecnificación, ineludible para cualquier abordaje de la producción literaria de los autores más representativos del llamado *boom* de la literatura latinoamericana. Jean Franco intenta explicar la relación entre ese afán tecnificador y la eficacia política de la producción artística mediante una analogía entre renovación literaria y cambio político. Sus agudas observaciones sobre el carácter problemático de la expectativa de una literatura revolucionaria en Cuba se resienten con la interpretación alegórica de los textos que analiza, que oscurece la posibilidad de analizar cómo se constituyeron poéticas a partir de las coyunturas de la historia intelectual. En líneas generales, los trabajos mencionados, así como el número temático del *Bulletin of Latin American Research* (número 2, 1984), establecen las perspectivas a partir de las cuales se definen los rasgos específicos de la cultura de los sesenta.

Las revistas

Los análisis sobre revistas del período que se han venido realizando en los últimos años expresan el hecho de que la revista político-cultural fue, en ese tiempo, un soporte imprescindible para la constitución del escritor en intelectual, puesto que supuso la difusión de su palabra en una dimensión pública más amplia. También rubrican la hipótesis de que la polémica fue un discurso constituyente, dada la cantidad de polémicas en revistas y el hecho de que éstas se convirtieron en actores privilegiados que sirvieron para asegurar la difusión continental de sus ecos.

Esos estudios permiten comprender hasta qué punto analizar una revista de los sesenta/setenta implica la necesidad de

desplazarse por la gigantesca red de las revistas latinoamericanas del período. Seguramente, de allí derivan los límites del estudio de una revista en particular para determinar la lógica de constitución de campos de actores, que excede con mucho el límite de la revista. El trabajo sobre revistas está obligado a ceñirse a periodizaciones parciales, impuestas por la evolución de la revista misma y de sus propios cambios. Dicho en otras palabras, la revista es siempre un actor incompleto y no da cuenta de la posibilidad de abordar el análisis institucional de la literatura.

Esta afirmación se realiza con conocimiento de causa: los orígenes de esta investigación se remontan al intento de estudiar varias revistas latinoamericanas del período, intento que demostró las limitaciones de ese tipo de abordaje. En 1987 obtuve una beca de iniciación del Conicet para realizar una investigación sobre la revista uruguaya *Marcha* en el período 1959-1974. Además de los informes presentados ante el mencionado organismo de investigación, publiqué algunos trabajos sobre ese importante semanario uruguayo que se publicó entre 1939 y 1974, cuando la censura lo silenció definitivamente. Sin embargo, encontré que era necesario abarcar más extensamente el período de estudio y abrir el campo de investigación al conjunto de las textualidades de la época (incluyendo, naturalmente, las revistas) para dar cuenta de la problemática que la atravesaba. De allí surgió un nuevo trabajo centrado en una de las principales polémicas ideológico-intelectuales, que estudiaba el enfrentamiento entre dos nociones antagónicas sobre la función del intelectual, a partir del estudio de las revistas *Casa de las Américas* y *Libre*. Este libro desarrolla muchas de las hipótesis contenidas en ese y otros trabajos (Gilman, 1993a, 1996a, 1996b, 1997).

Ocurre que, por sus elecciones metodológicas, los trabajos sobre revistas no pueden llevar a cabo un enfoque analítico de la producción literaria, puesto que, además de atender a diversos géneros de discurso, las revistas tienden a replegarse sobre sí mismas en un conjunto de sobreentendidos y pactos de lec-

tura que requieren una confrontación fuera de su propio espacio (Gilman, 1999). Por eso este trabajo ha requerido un relevamiento amplio de las revistas latinoamericanas más importantes del período: los muchos años de archivo refrendan la hipótesis de que hacía falta navegar por la densa red de revistas que fue uno de los productos más característicos del período. Es cierto también que, pese a los muchos años de trabajo de archivos, la tarea está lejos de ser todo lo exhaustiva que yo habría deseado.

Sin embargo, he tratado de no perder de vista la urdimbre de muy diversos hilos que articulan las coloraciones peculiares de la relación entre literatura y política en las décadas del sesenta y el setenta en América Latina. Enfoque múltiple, historia intelectual, la historia de las ideas, la historia literaria, historia a secas, crítica y teoría literarias: me he servido de ellas tratando de no ser una Parca muy torpe o muy letal y de no tejer nada que sólo sirva a mi propia medida. Por eso no he partido de espacios institucionales preexistentes o disciplinas profesionales específicas sino más bien de ideas fuerza o "estructura de sentimientos" en el sentido que le da a esta noción Raymond Williams: un concepto que trata de expresar los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente (1977:150-158).

En parte, la dimensión continental del estudio ha reclamado el borrado de datos para sólo reestablecer aquellos que revelen su estricta pertinencia; en parte ese borrado inicial me parece dar mejor cabida a la idea de vacío de cultura y literatura latinoamericanas que tanto lamentaron a comienzos del período escritores y críticos. ~~Escritores y críticos cuyas voces he seguido:~~ desde las jeremiadas hasta los jubileos (desde el *horror vacui* latinoamericanista hasta el cornucopial "lleno" de esa cultura que parecía desplazar a la del resto del mundo en su hora de apogeo), desde los intentos por volver a dar "función" a la cultura (y especialmente a la literatura), estableciendo puntos ceros y/o renunciando a las instituciones preexistentes y a las

normas heredadas de ellas hasta las amargas constataciones de que tal vez la cultura no era tan política como se la soñaba.

Si bien esos críticos y escritores armaron tradiciones con antepasados disponibles y modelos de pensamiento existentes, tal como lo hizo Fidel Castro con José Martí, a quien consideró una y otra vez "autor intelectual" y "Apóstol" de la Revolución Cubana, a falta de antecedentes más cercanos (Castro, 1983a:31, 63-64, 1983b:71, 1983c:72), en ese momento se subrayó especialmente la idea de comienzo.

En la medida en que este trabajo surge de una preocupación general por establecer diversas cuestiones enmarcadas siempre por la relación entre política y cultura, o, formulada en otros términos, entre literatura y sociedad, soy deudora de todos aquellos análisis que revelan la historicidad de estas relaciones y la necesidad de explicarlas según los procesos históricos, políticos y sociales que definen en cada momento los usos y normas, las formas de organización institucional y la recepción textual. Un marco ineludible para pensar los vínculos entre política y literatura en nuestro siglo implica tomar en cuenta el proceso de secularización y autonomización de las esferas de la vida social, en especial el proceso de autonomización de la literatura reconociendo que la autonomización del arte no es un proceso unilineal de emancipación que concluye en la institucionalización de una esfera de valor que coexiste con otras esferas, sino un proceso altamente contradictorio caracterizado no solamente por la adquisición de nuevos potenciales sino también por la pérdida de otros (Bürger, 1983:419-433). La institución literaria tiene una función especial en el sistema social como un todo; desarrolla un código estético al igual que un sistema de límites contra otras prácticas literarias; reclama validez ilimitada, dado que determina qué se considera literatura y qué no, en un período dado. Si, sin duda, el aspecto normativo está en el centro de este concepto de institución, este concepto debe incluir los aspectos organizacionales (Hohendahl, 1989:1-43). En cualquier caso, es evidente que debe acor-

darse un espacio central a los debates literarios, puesto que son luchas por establecer las normas de la institución literaria.

No pretendo encontrar un solo hilo conductor que guíe el trabajo sino, ante todo, plantear la relación entre cultura y política en el período como una inextricable composición de discontinuidades, rupturas y permanencias en la cual también tuvo lugar el azar. La dificultad mayor del investigador reside en el lenguaje mismo: la palabra puede permanecer intacta, pero su campo semántico ampliarse o reducirse, contaminarse, designar muy diversamente. Así, cuando se habla de vanguardia o de revolución en los discursos del período (y, sin duda, también en los actuales) es preciso establecer en qué medida las palabras y los conceptos que éstas designan se escurren, migran y refieren según cada entrecruzamiento puntual entre un instante histórico y unos enunciadores precisos. La piedra de toque de esta historia, la palabra, ha sido sin ninguna duda *revolución*, la realidad de la revolución, el concepto de revolución y los atributos de la revolución como garantía necesaria de legitimidad de los escritores, los críticos, las obras, las ideas y los comportamientos. Lo recordaba, con desagrado, Raymond Aron cuando reconocía, en *El opio de los intelectuales*, que los intelectuales estaban de acuerdo en lo esencial y que las polémicas más virulentas no los enfrentaban unos contra otros, ya que todos estaban de acuerdo con el fin, la revolución, sino que versaban sobre las distintas interpretaciones de la "sagrada palabra", *revolución* (62).

2. América Latina: intelectuales, literatura y política

La decisión de considerar como objeto de reflexión a América Latina me parece conceptual y metodológicamente relevante. La ampliación de los marcos nacionales, la eliminación de esas fronteras abstractas para el análisis cultural, es imprescindible. Si bien es cierto que la entidad *América Latina* es, en

términos de homogeneidad cultural, más un horizonte problemático que un dato de la realidad, no es menos cierto que en el período a estudiar se configura, tal vez con la misma fuerza e igual voluntarismo que durante el período de la emancipación o el torbellino modernista, una idea (o la necesidad de una idea) de América Latina, en cuya conformación colaboraron también ciertas coyunturas de orden histórico político, matrices ideológicas y el peso de ciertas instituciones, como partidos, gobiernos, instituciones culturales y hasta mercantiles.

La fundación deliberada de un nuevo marco de relevancia geopolítica se tradujo en la referencia continental como espacio de pertenencia de los intelectuales latinoamericanos. Este latinoamericanismo se insertaba, además, dentro de una solidaridad tercermundista. Ese recorte del mundo de pertenencia buscó unir la cultura y la política en un concepto superador de las fronteras nacionales, al conjunto de los "condenados de la tierra", según la fórmula que Frantz Fanon hizo célebre por entonces en su no menos célebre libro del mismo nombre. Los protagonistas de entonces se esforzaron por detectar y difundir las contribuciones progresivas que los escritores del continente realizaban con el propósito de producir una literatura nueva en un mundo nuevo, nociones ambas de sedimento confuso y referencia borrosa, que fueron características de esos años. La difusión regular, periódica y voluntaria del estado de la literatura latinoamericana a través de los aportes de los diferentes autores, año tras año, fue una tarea motorizada por prácticamente todas las publicaciones político-culturales del período. El patrimonio común surgía como producto de una acumulación colectiva que provenía de los rincones más apartados del continente. Esta ampliación de *lo nuestro* no implicó, sin embargo, una denegación palmaria de los componentes nacionalistas, sino que procuró superarlos *en el plano cultural*.

Una investigación que desborde los puntos de vista nacionales permite constatar las similitudes y simultaneidades de ciertas aparentes singularidades históricas e ideológicas en el

proceso de discusión y elaboración de una nueva cultura latinoamericana revolucionaria. Establecer, quizás, en el transcurso del tiempo, ciego e insensible al sentido, los perfiles de una *época*. En primer lugar, porque el período que se inicia en los sesenta tuvo una fuerte impronta internacionalista y un interés por los asuntos públicos que desbordó los horizontes nacionales. En segundo lugar, porque el trabajo desde las perspectivas nacionales dificulta la evaluación del impacto que en el proceso de refuncionalizar la literatura y en el de crear una nueva *paideia* para los intelectuales latinoamericanos tuvo la Revolución Cubana (y sus diferentes avatares) a lo largo de aproximadamente quince años.

La relación de los intelectuales cubanos en particular, y latinoamericanos en general, con el Estado de Cuba definió cambios importantes en las colocaciones respecto de las cuestiones centrales que se discutieron en el período, como por ejemplo la función de la literatura y de la experimentación artística, el rol del escritor frente a la sociedad, los criterios normativos del arte y la relación entre los intelectuales y el poder. La influencia de la Revolución Cubana sobre la historia literaria e intelectual del continente merece ser desarrollada a lo largo de una cronología que dé cuenta de las diversas políticas culturales cubanas. Como anota en su *Historia de América Latina* Halperin Donghi, a medida que la experiencia cubana tendía a perder relevancia inmediata, en cuanto a las posibilidades de emularla, la adhesión a la causa cubana, lejos de atenuarse, se hizo más intensa (1997:498). Eso explica las razones por las cuales la Revolución Cubana produjo sus efectos más pregnantes sobre la palabra escrita y las intervenciones, los lugares reales y simbólicos donde se desarrollaban las posibilidades de sentido y entendimiento y la presunción de verdad de los discursos, casi diez años después de la entrada triunfante de Fidel Castro en La Habana, el 1 de enero de 1959, como resultado, entre otros actos, intervenciones y coyunturas, del apoyo cubano a la invasión soviética en Checoslovaquia, en 1968.

Aun cuando muchas de estas cuestiones se originaron como respuesta a la coyuntura específica y en el marco puntual de la política cubana, su particularidad fue que se extendieron hasta tornarse una problemática general para los intelectuales latinoamericanos, hasta el punto de generar recortes y solidaridades específicos.

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 qué nuevos actores sociales llevarían a cabo la transformación radical de la sociedad —como, por ejemplo, los intelectuales, los estudiantes, los jóvenes, los negros y, según las distintas regiones de América Latina, otras diversas figuras de la “clase revolucionaria” (proletariado urbano, proletariado rural, campesinado, etc.)—; la voluntad de politización cultural y el interés por los asuntos públicos.

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. De esa permanente interrogación surgieron respuestas transitorias y antagónicas. La metástasis creciente de la lógica instrumental de la política tuvo importantes efectos sobre la producción literaria y la justificación de esa producción en términos político-ideológicos y sobre los avatares del campo intelectual.

El *antiintelectualismo* es uno de los ejes fundamentales de periodización de la historia intelectual latinoamericana. Fue la posición adoptada por la fracción de los intelectuales que se

autodenominó revolucionaria, como resultado de su radicalismo ideológico y del crecimiento del valor de la política y sus lógicas de eficacia e instrumentalidad. El antiintelectualismo fue una de las respuestas del campo intelectual ante el dilema de conciliar las tradiciones del intelectual como crítico de la sociedad y una nueva definición del intelectual revolucionario que estatúa un tipo de relación subordinada respecto de las dirigencias políticas revolucionarias: especialmente el Estado cubano y los movimientos guerrilleros. También se profundizó a partir de la consagración de la literatura latinoamericana en el mercado editorial. Ese proceso derivó en un enfrentamiento entre intelectuales defensores del ideal crítico e intelectuales defensores del ideal revolucionario (Gilman, 1993b).

Una doble constatación que abre el período parece al menos paradójica: por un lado, la asunción de que los intelectuales están llamados a constituirse en portavoces de una vaga pero extendida urgencia de transformación social; por otro, la aceptación de que los productos artísticos del continente, por su circulación errática y restringida, no alcanzan a constituir una verdadera literatura latinoamericana. La crítica intentó entonces subsanar la falta de conocimiento recíproco e instituyó canales de comunicación dentro del continente.

Dos acontecimientos que parecieron cumplir deseos de naturaleza diferente a comienzos del período intervinieron en conjunción para aglutinar a los escritores y sus producciones y confirmar sus expectativas de transformación, en el doble sentido de modernización cultural y cambio social. La Revolución Cubana y el surgimiento de un incipiente mercado editorial sugerían que las expectativas de participación en un proceso de transformación eran posibles y que la cultura y la política en el continente hallaban finalmente ese estado inaugural. El encuentro de los escritores con un público fue ampliamente celebrado y, en especial, el hecho de que eran las nuevas propuestas de modernización estética las que parecían gozar de la aceptación general. Sin embargo, a la larga, el mercado reor-

ganizó el espacio de los autores con una dinámica propia que no se condecía con los criterios excluyentes de calidad inicialmente alegados. El espacio de consagración mercantil generó posiciones de enfrentamiento en el campo literario, y 1967 (año de publicación del exitoso *Cien años de soledad*) significó el apogeo y el fin de las posibilidades de nuevas consagraciones en el mercado. Este fenómeno de clímax y agotamiento casi inmediato de las posibilidades del mercado editorial fue crucial en la constitución de ideologías o “figuras de escritor” y delimitó una frontera entre escritores considerados “revolucionarios” y escritores “consagrados” que llevó a releer peyorativamente el éxito según criterios políticos que consideraban al escritor consagrado en el mercado como traidor a sus deberes revolucionarios.

La época se caracterizó por movilizar una fuerte voluntad normativa, tan disciplinante, que de la rigidez de este rasgo derivó el abandono o fracaso del intento de elaborar un programa estético-ideológico satisfactorio para los propios involucrados en esta operación. No empleo aquí la palabra fracaso en el mismo sentido en que aparece en algunos análisis críticos, en los que se consideran “fracasados” proyectos y programas que el propio crítico establece como programas no explícitos de textos, movimientos o poéticas. No pretendo sino pensar las condiciones en que el intento explícito y masivo por definir políticamente el universo de las formas encontró sus límites ideológicos, estéticos e históricos. La institución de un programa común fue imposible y la eufórica cohesión inicial de un bloque de escritores finalizó con la constatación de que eran más sus desacuerdos que sus consensos. Considero ese resultado en términos de fracaso en la medida en que éstos fueron los proyectos más importantes que nuclearon al campo intelectual latinoamericano (y que por otra parte lo constituyeron como tal) en la época.

Los debates, comentarios, recensiones, polémicas y pronunciamientos dieron pie a una búsqueda (a veces bizantina) de

contenidos, formas y géneros que dieran acabada cuenta de la definición perfecta (revolucionaria) de literatura y política e indujeran a actuar en consecuencia.

La voluntad de politización del arte se expresó de un modo al mismo tiempo fuertemente programático que conoció modificaciones importantes en un tiempo relativamente breve, fue sensiblemente reactiva a las transformaciones de la coyuntura, obedeció a lógicas mixtas, específicamente culturales y específicamente políticas (que entraron también en competencia), se mostró permeable a sutiles deslices de matiz, reflejó la viva lucha de intereses en juego, de relaciones de fuerza entre agentes en competencia por la distribución del capital cultural y fue definiendo alineamientos, discursos y prácticas.

La bibliografía que se consagra al estudio de esas décadas acuñó la hipótesis de que entonces "todo era político". Pero más adecuado sería afirmar que la gramática característica de los discursos fue antes excluyente que acumulativa. De pensar que "todo era político" se pasó a desconfiar de esa creencia y tratar de esclarecer de qué se hablaba cuando se hablaba de política.

De manera que este proceso dio como resultado afirmaciones del tipo "nada es (suficientemente digno de ser considerado) política, excepto..." O, en otros términos, como dijo Michel de Certeau para expresar la dificultad de conceptualizar los acontecimientos del 68 francés: "Lo que se vivió positivamente sólo pudo enunciarse negativamente..." (1995a:42).

Los puntos suspensivos fueron expresando posiciones cada vez más antagónicas dentro de un campo intelectual constituido, en el punto de partida, por un amplio consenso, descartando acuerdos provisionales (cada vez más efímeros) y ganando violencia polémica. Estos años particularmente esforzados en conciliar las exigencias de la modernidad, la acción y la extensión de la justicia definieron el campo de la notación como un espacio notablemente enconado.³

A lo largo de este período, la producción literaria se formuló en el doble horizonte de la modernización y la politización.

El rechazo del realismo (particularmente en la variante normativa soviética) fue unánime. Sin embargo, la noción de realismo (concebido a menudo como realismo crítico) sirvió para describir buena parte de la producción textual. Así, Carpentier, abogando por "lo real maravilloso", o Abelardo Castillo, definiendo al género fantástico como un procedimiento para captar "zonas más hondas de la realidad", dieron cuenta de la idea de que la producción estética requería alguna mención de objetividad para pensarse en términos políticos. El intento de re-colocar la literatura en el horizonte de la vanguardia introdujo la problemática (de la que dan cuenta escritores y críticos) de la tensión entre comunicabilidad y legibilidad, entre democratización y gusto personal como un problema para los escritores-intelectuales.

El bloque temporal sesenta/setenta constituye una *época* que se caracterizó por la percepción compartida de la transformación inevitable y deseada del universo de las instituciones, la subjetividad, el arte y la cultura, percepción bajo la que se interpretaron acontecimientos verdaderamente inaugurales, como la Revolución Cubana, no sólo para América Latina sino para el mundo entero.

Los sesenta/setenta considerados como época

... tra coloro/ che questo tempo
chiameranno antico
Dante, *Divina Comedia*
(Par. XVII:119-120)

1. Época: la apuesta por una nomenclatura sustantiva

Entre la entrada en La Habana de los guerrilleros vencedores de la Sierra Maestra y el derrocamiento de Salvador Allende y la cascada de regímenes dictatoriales en América Latina hay catorce años prodigiosos. Un período en el que todo pareció a punto de cambiar. Hay quienes hablan de esos años como de “los sesenta” y “los setenta”, intentando trazar diferencias irreductibles en ese corto lapso.

Sin embargo, deseo “desnaturalizar” esas nomenclaturas y rehusarme a conferir sin más el sentido que se atribuye a los ciclos calendarios como si lo tuvieran de por sí. ¿Cómo entender un principio o un final que se sustraiga al orden cósmico —puesto que en la historia, a diferencia del cosmos, hay días que no amanecen (de Certeau, 1995b: 59)—, evitar promocionar el suicidio en masa por la aparición del cometa Halley, resistir las ten-

taciones de pensar el presente bajo la categoría en principio vacía de “fin de siglo”, o “los noventa”, del mismo modo que el pasado inmediato como “los sesenta” o “los setenta” sin dar a esta economía del lenguaje un peso categorial tan inmerecido?

La apuesta implica problematizar el problema del recorte y el límite. En torno a esta cuestión, central para la historia (tanto la que se ocupa de ciclos cortos como de ciclos largos), ¿qué hace posible pensar la discontinuidad, los umbrales, las rupturas, los cortes y las mutaciones? Michel Foucault se preguntaba en *La arqueología del saber*. ¿Qué es una ciencia? ¿Qué es una obra? ¿Qué es una teoría? ¿Qué es un texto? Podríamos agregar a esa lista: ¿qué es una época?

Sin duda, la noción de *época* participa de los rasgos de una cesura y puede pensarse como las condiciones para que surja un objeto de discurso; es decir, las condiciones históricas que implican que no se puede hablar en cualquier *época* de cualquier cosa. ¿Cómo es que ha aparecido tal enunciado y no otro en su lugar? Podría decirse que, en términos de una historia de las ideas, una época se define como un *campo de lo que es públicamente decible* y aceptable —y goza de la más amplia legitimidad y escucha— en cierto momento de la historia, más que como un lapso temporal fechado por puros acontecimientos, determinado como un mero recurso *ad eventa*.

El bloque de los sesenta/setenta, así, sin comillas, constituye una época con un espesor histórico propio y límites más o menos precisos, que la separan de la constelación inmediatamente anterior y de la inmediatamente posterior, rodeada a su vez por umbrales que permiten identificarla como una entidad temporal y conceptual por derecho propio.

Se trata de un lapso relativamente breve, de un enfoque en la *cortísima duración*, que determina, por eso, la necesidad de una lupa potente para elaborar una periodización sustantiva de ese bloque temporal en el que la convergencia de coyunturas políticas, mandatos intelectuales, programas estéticos y expectativas sociales modificó los parámetros institucionales y

los modos de leer y de producir literatura y discursos sobre la literatura.

La Revolución Cubana, la descolonización africana, la guerra de Vietnam, la rebelión antirracista en los Estados Unidos y los diversos brotes de rebeldía juvenil permiten aludir al haz de relaciones institucionales, políticas, sociales y económicas fuera de las cuales es difícil pensar cómo podría haber surgido la percepción de que el mundo estaba al borde de cambiar y de que los intelectuales tenían un papel en esa transformación, ya fuera como sus voceros o como parte inseparable de la propia energía revolucionaria.

Al hablar de época para sugerir el bloque de los sesenta/setenta, quiero referirme al surgimiento y eclipse de estas nociones. En esa época, según manifiestos y declaraciones que proliferaron entonces, la lógica de la historia parecía ineluctable, y su modo de temporalidad se expresaba por la emergencia de *tiempos rápidos*, cuya mejor metáfora es la del *carro furioso de la historia*, que atropellaba a los tibios en su inevitable paso.

La noción de *época* parece un concepto heurístico adecuado para conceptualizar los años que van desde el fin de la década del cincuenta hasta mediados de la década del setenta, dado que los modos actuales de denominarlos, cristalizados según la periodicidad de los años terminados en cero, no constituyen marcos explicativos satisfactorios ni permiten entender la continuidad interna del bloque de los sesenta/setenta. Ese período (1959 hasta *circa* 1973 o 1976) es aquel que los norteamericanos y europeos denominan habitualmente los sesenta; las diferencias de nomenclatura tienen que ver con el hecho de que los años iniciales de la década del setenta fueron cruciales en el proceso de politización revolucionaria de América Latina y de repliegue de dicho proceso en el resto del mundo. Probablemente, en Europa y Estados Unidos la llamada crisis del petróleo influyó de manera decisiva para que los países involucrados en ella se dieran a la búsqueda de soluciones no sólo a su dilema económico sino al nuevo frente de conflicto que se

les abría respecto de los países árabes de la Organización de Países Productores de Petróleo (OPEP).

Lo cierto es que la distinción entre los sesenta y los setenta carece de sentido si pensamos en que todo el período es atravesado por una misma problemática: la valorización de la política y la expectativa revolucionaria. Naturalmente, ese proceso de radicalización es móvil, tanto temporal como geográficamente, a lo largo del período, pero la diferencia es de intensidad. Visualizado sobre un mapa en permanente diacronía, se lo observa concentrado aquí, debilitado allá, pero siempre activado en algún lugar del mundo.

Es inevitable que para muchos especialistas europeos y norteamericanos, el año 68 parezca la condensación del período, signado por la rebelión. Un ejemplo de este punto de vista lo proporciona Aronowitz cuando dice: "En 1968, los estudiantes y otros intelectuales se presentaron a sí mismos como nuevos agentes sociales no sólo en París, Berlín y otras capitales occidentales sino también en México, Buenos Aires y Praga" (10). Uno estaría tentado de preguntar: ¿por qué "sino también"?

Muchos análisis esbozados por estudiosos desde la perspectiva europea o norteamericana —no todos— pierden a menudo de vista que los orígenes de la marea revolucionaria provienen del Tercer Mundo, de la Revolución Cubana y la vietnamita y, anteriormente, de los procesos de descolonización en África, y generalmente atrasan los sesenta para fechar su origen en 1968. Y algunas veces lo hacen hasta los mismos tercermundistas que ofrendaron a las protestas estudiantiles del 68 la iconografía de su descontento: sus afiches del Che, Ho Chi Min, Mao y otros líderes de la rebelión.

Sin embargo, no es necesario realmente atrasar tanto la hora revolucionaria. Al menos, no en América Latina, Asia o África. Y tal vez tampoco en otros sitios. Como admite Serge July, director del diario *Libération*: "La característica de mi generación es Argelia. El izquierdismo no surgió del 68, surgió de la generación de los años 60" (en Cohn-Bendit: 111).

Pese a los énfasis sobre coyunturas concretas, afectadas por la perspectiva del punto de vista del analista y las diferencias de denominación, la caracterización del período es la misma: el intenso interés por la política y la convicción de que una transformación radical, en todos los órdenes, era inminente. Para zanjar finalmente esa discusión, se podría proponer como denominación los "largos sesenta", si no fuera que la categoría de época es conceptualmente más descriptiva para ese período.

Si bien el bloque temporal sesenta/setenta constituye una época, eso no implica descartar, dentro de la coherencia interna que esa denominación sugiere virajes, contrastes y momentos de ruptura, que, aun encontrando su lugar dentro de la formación discursiva dominante, marcan periodizaciones internas que es necesario revelar tomando en cuenta algunos criterios *conceptuales* clave.

2. Singularidad: inminencia de transformaciones revolucionarias

Prácticamente todos los abordajes disciplinarios que se han ocupado de interrogarlo sugieren más o menos implícitamente que las ideas, conceptos, acontecimientos, prácticas, discursos, etc., configuraron el perfil histórico particular del período en torno a la noción de cambio radical (costumbres, mentalidades, sexualidad, experiencias, regímenes políticos). Es preciso destacar hasta qué punto las abrumadoras coincidencias de los estudiosos sobre este período (con independencia de la valoración positiva o negativa que hagan de él) provienen de las voces, campos, disciplinas y perspectivas más diversos.

Ese consenso descriptivo y ese énfasis en adjudicar a los años sesenta y setenta un carácter histórico llamativamente singular son comunes tanto en los trabajos académicos⁴ como en

textos de difusión, testimonios de experiencias, trabajos periódicos y en la memoria social, que no vacila en considerar a los sesenta (como los ha bautizado el uso común) como un momento que se caracteriza por una densidad singular de experiencia del mundo, de la temporalidad, de la subjetividad y de la vida institucional, que se recorta de la continuidad histórica con un peso propio. Volúmenes colectivos, *dossiers* de revistas universitarias, temas de cátedras, tesis doctorales, libros de divulgación: los años sesenta parecen una cantera inagotable de interrogantes y problemas. Sin duda porque en ese pasado al mismo tiempo tan próximo y distante (la distancia con la que un presente observa una época ya pasada) subsiste la pregunta por comprender cómo lo que ha ocurrido hace sólo treinta años puede estar tan separado del presente. Un pasado inmediato que despierta nuestro interés y no cesa de interrogarnos, especialmente a quienes, en el curso de una vida, hemos vivido por lo menos dos épocas.

Oscar Terán resume en una frase la marca de esos años como la de una convicción creciente pero problemática del período: que la política se tornaba en la región dadora de sentido de las diversas prácticas, incluida por cierto la teórica (15). Todos los estudiosos de la época coinciden en caracterizarla por la percepción generalizada de una transformación inevitable y deseada del universo de las instituciones, de la subjetividad, del arte y la cultura, percepción bajo la que se interpretaron acontecimientos verdaderamente inaugurales, como la Revolución Cubana. Siguiendo el modelo propuesto por Albert Hirschman en *Interés privado y acción pública*, la época podría incluirse en una teoría de ciclos de comportamiento colectivo, como un ejemplo particularmente notable de la clase de ciclo definida por el interés repentino e intenso por los asuntos públicos.

El carácter heurístico de la noción de *época* resulta subrayado por el modo en que, desde culturas de la opulencia y culturas de la pobreza, y desde contextos político-económicos

sumamente diversos (en la Europa de los Estados de Bienestar, en los Estados Unidos de la prosperidad posbélica, en el continente africano en ebullición y en la América Latina que despertaba a los ideales revolucionarios) se pudo formular un discurso predominantemente progresista del campo intelectual internacional.⁵

El sociólogo conservador Daniel Bell también subraya estos aspectos, al describir el período como de radicalismo político (de carácter decididamente revolucionario) y cultural (éste, meramente rebelde), de sensibilidad turbulenta y disyunciones tajantes. Es interesante que Bell se refiera a la producción cultural de los sesenta en estrecha coincidencia con los parámetros con los que Peter Bürger caracteriza los rasgos principales de las vanguardias históricas: "Un esfuerzo por borrar de una vez por todas las fronteras entre el arte y la vida y por fusionar el arte y la política" (Bell: 122).

Una coincidencia notable define esa época como un momento histórico que imanta, de manera hartamente significativa, un común denominador de los discursos, en el que se constituye un nudo (la política) en torno al cual todos los actores se colocan, tanto para rechazar la firmeza de esa atadura (Raymond Aron en Europa, Emir Rodríguez Monegal en América Latina, para poner dos ejemplos emblemáticos) cuanto para apretar ese lazo, como dos posiciones también emblemáticas, que pueden ser representadas por Mario Benedetti y Jean-Paul Sartre. Fue una estructura de sentimientos que atravesó el mundo. Como decía entonces la intelectualidad francesa, era mejor "estar equivocado con Sartre que tener razón con Aron" (*avoir tort avec Sartre qu'avoir raison avec Aron*), lo cual es ya una condensación conceptual suficientemente probatoria de que la relación con la Política fue considerada más importante que la relación con la Verdad, sin que esto signifique asumir que Política y Verdad sean necesariamente antagónicas, sino simplemente que pueden serlo y que, en parte, lo fueron en algún momento del período.

La pertenencia a la izquierda se convirtió en elemento crucial de legitimidad de la práctica intelectual, tanto que, como llegó a sostener, con razón, el cubano Ambrosio Fornet:

hasta los reformistas y las derechas exigen dramáticamente una "reforma agraria" y si la revolución social les pone los pelos de punta, la revolución semántica los embriaga: todos hablan, o tratan de hablar, el lenguaje de las izquierdas (1967:106).

En el mismo sentido se expresaba Raymond Aron cuando constataba que la superioridad apabullante de prestigio de la izquierda obligaba a los partidos moderados o conservadores a tomar prestado el vocabulario de sus adversarios,⁶ o el dirigente juvenil norteamericano Jerry Rubin al evocar:

En los 60, la izquierda tenía todas las ideas. El debate se centraba en el interior de la izquierda. Se debatían todos los temas importantes: la familia, el matrimonio, el sexo, la creatividad, la política. La derecha no tenía ninguna idea. Sólo mascullaba unos cuantos tópicos sobre Dios, la Madre, la Patria y el Militarismo (en Cohn Bendit: 47).

La creencia en la ineluctabilidad del socialismo fue de la mano con la idea de que éste (y no el capitalismo) encarnaba la verdadera racionalidad histórica: la dominación de las mayorías por parte de las minorías resultaba, para buena parte de la intelectualidad, una realidad que repugnaba no solamente a la ética sino fundamentalmente a la inteligencia.

Como rememora en un reportaje de 1996 Régis Debray, un protagonista indiscutido de la época, a comienzos de los años sesenta atravesaba el mundo el sentimiento de la inminencia de una victoria mundial que iba a cambiar el rostro del mundo y del Hombre ("Un contrapunto entre Régis Debray y Daniel Bensaïd": 10). Después de todo, la convicción del cambio inminente llegó a expresarse en hipérboles tales como las que presagiaban el mesianismo y el profetismo y que podrían expresarse en la idea, comentada en el primer editorial de la revista peruana

Amaru, de que podía llegar a estar produciéndose "una posible mutación de la especie" ("Una revista de artes y ciencias": 1)

Incluso en los Estados Unidos, el 12 de mayo de 1966, en un discurso televisado, el senador Robert Kennedy reconoció públicamente lo que parecía evidente al campo de las izquierdas: "Se aproxima una revolución en América Latina (...) Se trata de una revolución que vendrá querámoslo o no. Podemos afectar su carácter pero no podemos alterar su condición de inevitable". Después de esa resignada predicción, ¿cómo no habría de generalizarse en América Latina la convicción de que su tormentosa historia había entrado en una etapa resolutive? (Halperin Donghi, 1984:153).

En diciembre de 1962, la revista chilena (y católica) *Mensaje* se hacía eco de esa inminencia inevitable de la revolución:

frente a la "revolución en marcha", es imposible permanecer neutral. O se toma una decisión contra ella y se la combate abierta o encubiertamente, o se toma una decisión favorable; no cabe simplemente otra alternativa ("Revolución en América Latina").

En resumen, fueron "años de calentura histórica", como los definió David Viñas, una época cuyo rasgo fundamental era la aparición en la historia de una nueva voluntad revolucionaria que movía a los hombres hacia el socialismo (Castillo: 9).

Si hasta la Iglesia Católica transformó su discurso pastoral, influida por ese clima de época. A partir del papado de Juan XXIII, en el que se proclamaron las encíclicas "*Mater et Magistra*" (15 de mayo de 1961) y "*Pacem in terris*" (11 de abril de 1963), la Iglesia introdujo lo que se dio en llamar el *aggiornamento*. Como resultado, los discursos eclesiológicos oficiales fueron penetrados por reinterpretaciones del mandato de la caridad. En esa puesta al día, cada vez más aguda desde el Concilio Vaticano, Pablo VI definía el momento como una *nueva era* de la historia, caracterizada por la gradual expansión, a nivel mundial, de cambios rápidos y profundos. Naturalmente, no toda la

jerarquía eclesiástica hubiera admitido el sermón del cura colombiano guerrillero Camilo Torres (muerto en combate), cuando predicaba que quien no era revolucionario se hallaba en pecado mortal. Sin embargo, para la milenaria institución la llamada "cuestión social" resurgió con gran ímpetu en documentos pastorales.

La Iglesia estrechó sus contactos con los continentes africano y latinoamericano: el punto culmine de esta estrategia fue la conferencia general del episcopado latinoamericano en Medellín, 1968, donde el Papa fue recibido por el arzobispo de Lima y primado del Perú con un discurso que afirmaba:

Saber estar significa identificarse con los pobres de este continente, liberarse de las equívocas ataduras temporales, del peso de un prestigio ambiguo (...) denunciar aquello que oprime al hombre; vivir de aquella caridad que exige una actitud definida: la revolución en América Latina será cristiana si amamos lo suficiente (Landázuri Ricketts:48-49).

Esa convicción de la necesidad de un nuevo orden dentro de amplios sectores de la dirigencia y la intelectualidad católicas constituye uno de los fenómenos significativos de la época, y si los recuerdos y estudios sobre el período no bastaran para convencernos de su carácter "vertiginoso" y orientado hacia un cambio radical, el hecho de que una institución tradicionalmente conservadora acompañara esa radicalización serviría, él solo, de prueba irrefutable.

3. Tercer Mundo y revolución

Pocos diagnósticos tan prematuros y apresurados, o mera expresión de deseos, como el del encuentro sobre el futuro de la libertad organizado por el Congreso por la Libertad de la Cultura en Milán, en 1955, en el que se difundió la tesis de la decadencia de las ideologías extremistas. Las apacibles prome-

sas de la coexistencia pacífica, avaladas por el encuentro en Camp David de Kennedy y Jruschov, no consideraban la amplitud geográfica del mapa mundial: África, América Latina y Asia eran el escenario de una oleada revolucionaria que barría buena parte del mundo.

En lugar del fin de las ideologías prevaleció otro diagnóstico, totalmente contrario, según el cual no sólo la revolución mundial estaba en marcha sino que una amplia porción del mundo se encontraba dispuesta a apoyarla, allí donde se iniciara. En 1959 Fanon pudo escribir:

Las dos terceras partes de la población del mundo están dispuestas a dar a la revolución tantas ametralladoras como sean necesarias. (...) la otra tercera parte le hace saber constantemente que cuenta con su apoyo moral (1969:10).

Los finales de la década del cincuenta fueron años de descolonización mundial en que los condenados de la tierra alcanzaron plena condición de sujetos, en que el Tercer Mundo se descubre y se expresa a través de su propia voz, como postula Sartre en su prólogo a *Los condenados de la tierra*.

En los años 60 surgió un gran interés y simpatía por las figuras de Amílcar Cabral, Frantz Fanon y Kwame Nkrumah, Houari Boumediene, Antonio Agostinho Neto, Marien Ngouabi, Patrice Lumumba, y por los barbudos de la Sierra Maestra, que habían hecho la revolución en Cuba. En junio de 1961 tuvo lugar en El Cairo la primera reunión consagrada al no alineamiento, fundacional de la idea tercermundista. En septiembre de ese año, en Belgrado, se realizó la primera conferencia de países neutrales. En 1963 se realizó la tercera conferencia de solidaridad afroasiática de Moshi, Tanganika. En esa oportunidad, un grupo de intelectuales de todo el mundo decidió dedicar el día del 17 de abril de 1963 a la solidaridad internacional con todos los pueblos de América Latina. Sin dudas, la descolonización africana, la Revolución Cubana y la resistencia vietnamita fueron una desmentida radical de las previsiones de

quienes muy poco tiempo antes habían presagiado el fin de las ideologías revolucionarias.

La agenda política e intelectual resultante proponía el repudio de toda potencia colonial y postuló un antiimperialismo que, sin renunciar a la idea de soberanía y liberación nacionales, convivió con la expectativa de que la revolución mundial se había puesto en marcha. Se consolidó además la convicción de que la Historia cambiaba de escenario y que habría de transcurrir, de allí en más, en el Tercer Mundo. Estas expectativas sobre las posibilidades revolucionarias del Tercer Mundo se renovaron periódicamente en discursos que eran casi arengas: no por azar Fredric Jameson sitúa los comienzos de lo que él llama "los *sixties*" precisamente en el Tercer Mundo, más precisamente aun en la Revolución Cubana, y Herbert Marcuse, considerado el ideólogo de la revuelta francesa de mayo del 68, había subrayado que era poco lo que podía esperarse del proletariado europeo y norteamericano para el horizonte de la revolución.⁷

Puede afirmarse que en la época se pasó de una perspectiva eurocéntrica, occidentalista o noratlántica a una perspectiva policéntrica, si bien en el caso de las tesis de Marcuse se trata ante todo de una reflexión sobre el capitalismo antes que del abandono de la perspectiva eurocéntrica propiamente dicha.

Frantz Fanon y Albert Memmi elaboraron por entonces nuevas hipótesis de conflicto social, como la de colonizador versus colonizado, que excedían la noción de lucha de clases e identificaban otros actores, como nación proletaria y Tercer Mundo. Los líderes tercermundistas estaban trazando una nueva teoría revolucionaria para nuevos actores y nuevas escenas de batalla. Así, según Sartre, no era cierto que hubiera llegado la hora de que el Tercer Mundo escogiera entre capitalismo y socialismo. Los países subdesarrollados debían negarse a participar en esa competencia ya que el Tercer Mundo no podía contentarse con definirse en relación con valores previos.

La percepción de nuevos antagonismos, si bien no eliminaba la lucha de clases, subrayaba otros elementos en conflicto.⁸

Las oposiciones expresadas en términos de naciones opresoras y naciones oprimidas o naciones subdesarrolladas versus naciones subdesarrollantes suponían nuevas u otras miradas en torno a la dominación y explotación y postulaban que la rebelión del sustrato de los proscritos y los extraños, los explotados y los perseguidos de otras razas y otros colores, los desempleados y los que no pueden ser empleados era revolucionaria, incluso si su conciencia no lo era (Marcuse, 1968a:271). El Che Guevara, en su teoría del foco, afirmaba algo parecido: la vanguardia militar podía desencadenar las condiciones para una revolución aunque las condiciones subjetivas no estuvieran maduras.

Algunos intelectuales de las sociedades del capitalismo avanzado diagnosticaron que en sus países se vivía una suerte de "edad de hierro" de la era planetaria, por oposición al fermento revolucionario que veían avanzar en otros sitios (Morin, 1969:1-10). De ese diagnóstico derivó la urgencia de renovación del programa político en favor de un izquierdismo revolucionario —independiente del liderazgo de los partidos comunistas tradicionales— que el tercermundismo parecía inaugurar. En el mundo desarrollado y próspero, quienes habían transitado por las hipótesis del marxismo contemplaban perplejos su propia realidad: la socialdemocracia, el economicismo del proletariado que se mostraba no sólo incapaz sino también poco dispuesto a transformar radicalmente la sociedad.

La categoría explicativa de "imperialismo" —formulada por Lenin en *El imperialismo, fase superior del capitalismo*— fue invocada con nueva fuerza para dar cuenta de las razones por las que la revolución no se había iniciado en las sociedades del capitalismo avanzado como había previsto Marx. Según esa explicación, la ausencia de revoluciones proletarias en los países desarrollados se debió al bienestar material del que, gracias a la explotación de las colonias y las neocolonias, gozaban incluso las clases menos favorecidas. Dicho en palabras del mexicano Enrique González Pedrero, los países capitalistas habían atenuado la revolución y el conflicto social en el seno de sus

sociedades porque habían elevado el nivel de vida de sus proletarios a costa de la explotación de las masas pauperizadas de África, Asia y América Latina. Pero también afirmaba en *El gran viraje* que esa situación estaba a punto de llegar a su fin. Los países esclavizados habían cobrado conciencia de la lucha que debían llevar a cabo para liberarse a sí mismos y, como consecuencia, producir otra vez en los países explotadores las condiciones que hicieran inevitable la revolución proletaria; recién entonces:

la colonización volverá a su lugar de origen: los niveles de vida volverán a reducirse en los países capitalistas; el conflicto social paralizado cobrará su natural dinamismo y los presupuestos marxistas entrarán nuevamente en vigor. El paréntesis que ha sostenido al mundo capitalista desaparecerá gracias a esta Revolución, humana, nacional y democrática que es la Revolución de los países subdesarrollados, la Revolución de los esclavos de que hablaba Hegel.

En el plano de la elaboración conceptual resultó de una importancia crucial la elaboración, por parte de sociólogos y economistas latinoamericanos, de lo que luego se conoció como teoría de la dependencia. Estos análisis surgieron a partir de una doble matriz; estaban anclados en la interpretación de la CEPAL —inspirada por Raúl Prebisch— acerca del creciente deterioro de los *términos del intercambio* entre países subdesarrollados, productores de materias primas —con escaso valor agregado— y los países industrializados.

En este sentido, los teóricos de la teoría de la dependencia (entre los cuales el libro de Fernando Henrique Cardoso y Enzo Faletto resulta emblemático) consideraban que un punto de partida fundamental era refutar la hipótesis según la cual para lograr el desarrollo en los países de la periferia es necesario repetir la fase evolutiva de las economías de los países centrales. Frente a ello, se propusieron elaborar un modelo integrado de desarrollo, en el cual desarrollo y subdesarrollo eran vistos co-

mo las dos caras de una misma moneda (mutuamente necesarias), y no como etapas sucesivas en un modelo universal de desarrollo. La teoría de la dependencia se asentaba además sobre una matriz marxista, en una relectura de Lenin, y de su concepto de imperialismo. En este sentido, resulta crucial la recuperación de las categorías políticas sugerida por esta teoría, que sostenía la inexistencia de una relación metafísica entre Estados y postulaba que esas relaciones son posibles a través de una red de intereses y de coacciones que ligan unos grupos sociales a otros, unas clases a otras, todo lo cual hacía necesario mostrar en cada caso cómo se relacionaban Estado, clase y producción (31 y 162).

La crisis de un modo de concebir lo político afectaba también la confianza en el papel revolucionario de la Unión Soviética, líder del campo socialista, aunque en ese momento disputaba ese liderazgo con China. En realidad, los anticomunistas que creían que el debilitamiento de la guerra fría pondría fin a una larga disputa por la hegemonía entre las dos principales potencias mundiales, gracias a lo que se había dado en llamar “coexistencia pacífica”, no habían percibido que existían nuevas energías revolucionarias y que éstas ya no procedían de los partidos comunistas.

Ninguno de los partidos o Estados comunistas existentes parecían los espacios más adecuados para impulsar la revolución en el Tercer Mundo. Pese a que más de la mitad del mundo había sido ganada para el socialismo, como afirmaba a comienzos de 1963 la publicación comunista francesa *La nouvelle critique* (Haroche: 50), paradójicamente, el partido de revolucionarios profesionales creado por Lenin se encontraba abocado a la defensa de la tesis del socialismo en un solo país.

Si bien se refiere al caso específico de la Argentina y a las particulares dificultades que significó el peronismo para el pensamiento izquierdista de su país, el diagnóstico de José Aricó posee validez latinoamericana en lo que respecta a las relaciones de los intelectuales con los Partidos Comunistas. Comparando

los logros del comunismo europeo con los del latinoamericano, Aricó afirma que la mediación comunista había logrado realizar en Europa la soldadura entre los intelectuales y la clase obrera, mientras que en otros sitios, especialmente en América Latina, la adhesión al partido no resolvía ese problema (1988:47).

El componente nacionalista de la nueva izquierda latinoamericana, sumado a las características de los Partidos Comunistas del continente, siempre serviles respecto de la línea emanada del PCUS (Partido Comunista de la Unión Soviética), reveló la necesidad de una nueva vía progresista (Aricó, 1964:241-265). Si los mismos militantes del partido partían de la base de que era imprescindible luchar contra el dogma partidario, para quienes no se encuadraron nunca dentro de las directivas del partido esta lucha teórica resultó aún menos traumática. El mexicano Víctor Flores Olea, por ejemplo, opinaba que su generación no vivió el stalinismo como conflicto de conciencia y que, si bien el XXII Congreso del PCUS había sido recibido como una suerte de liberación, no se sintieron traumatizados con la revelación de los crímenes, las torturas ni los trabajos forzados (1962:80).

La imputación de neoizquierdismo por parte de dirigentes del Partido Comunista fue enfáticamente rechazada por una intelectualidad crítica que ya no aceptaba criterios de autoridad indiscutible ni sentía menguada su importancia social.

Para los militantes de las nuevas causas revolucionarias de Asia, África y América Latina, y también para sus compañeros de ruta intelectuales, el descrédito generalizado de los sistemas políticos democrático-burgueses y de los Partidos Comunistas tradicionales desembocó en la convicción de que sólo una revolución *violenta* podía conducir a un socialismo auténtico.

La violencia adquirió un estatuto central en la vida política de la militancia y la intelectualidad de izquierda. En el prólogo a *Los condenados de la tierra*, Sartre aludía nuevamente a la violencia como partera de la historia. La percepción y tematización de que el orden social estaba fundado en la violencia

permitió contraponer a la violencia de los opresores la contraviolencia revolucionaria. El tópico de la violencia penetró, incluso, los discursos de la Iglesia. Durante el papado de Pablo VI la encíclica "*Populorum Progressio*" (promulgada el 26 de marzo de 1967) llegó a justificar la violencia en casos de "tiranía" evidente y prolongada. Para la izquierda, a medida que avanzaban los años, la noción de revolución iba a llenar toda la capacidad semántica de la palabra "política"; revolución iba a ser sinónimo de lucha armada y violencia revolucionaria.

No se trataba sólo de que la resolución general del Congreso Cultural de La Habana estipulara que la manifestación más alta de la cultura era la guerra popular en defensa del futuro de la humanidad. Si confiamos en una masa importante de testimonios, la violencia armada contaba con un consenso social relativamente vasto. Naturalmente, buena parte de la intelectualidad y militancia de izquierda estaba en su mayoría de acuerdo con la vía armada, con la contraviolencia revolucionaria, pero también la apoyaban grandes sectores de la población. En una ocasión, un grupo de periodistas que cubría la Conferencia Tricontinental que tuvo lugar en La Habana, en 1966, tuvo ocasión de conversar con Fidel Castro y lo interrogaron respecto del informe de la delegación cubana que decía que hablar de lucha guerrillera en Chile o Uruguay era tan disparatado o absurdo como negar esta posibilidad en Venezuela, Colombia, Brasil, Guatemala o Perú. El periodista Carlos María Gutiérrez comentó en el artículo "Conversación con Fidel" (*Marcha* N° 1366, 18 de agosto de 1966) que tanto los chilenos como los uruguayos allí presentes estaban "intrigados por una frase impresa en el informe de la delegación cubana a la OLAS que decía que hablar de lucha armada en Chile o Uruguay" era "tan disparatado como negar esta posibilidad en Venezuela, Colombia, Brasil, Guatemala o Perú", y que por lo tanto "chilenos y uruguayos nos sentíamos vejados por una afirmación tan tajante".

Por su parte, el politólogo Guillermo O'Donnell midió, en la Argentina, un alto grado de simpatías por los guerrilleros en

una parte importante de la población. Y, lo que resulta más impactante, algunos secuestrados por los Tupamaros, entrevistados por María Esther Gilio y Guillermo Chifflet para *Marcha*, confesaban curiosas conversiones ocurridas durante sus cautiverios: reconocían su carácter de “explotadores”, afirmaban que se habían “concientizado” o sostenían que había que pensar en las causas reales de la violencia y no en sus efectos. Y hasta un gobierno militar argentino puso en un discurso que podía reconocerse la existencia de causas sociales y políticas en el surgimiento de la guerrilla, cuyas filas, según dicho documento, estaban integradas por “jóvenes bienintencionados” (citado en Ollier).

4. Clausura e interrogantes

Así como determinar el comienzo del bloque sesenta/setenta puede resultar relativamente sencillo, no lo es, en cambio, definir el momento en que esa época se eclipsó.

Al revisar (una vez más) su propia vida y trayectoria políticas, Debray llamó comunidad espectral a la militancia de izquierda, como dando a entender que se había nucleado en torno a una visión del mundo completamente equivocada, ideológica o ciega. Para Debray el período que aborda este estudio constituye el último avatar del marxismo, que, reformulado u ortodoxo, había sido la principal guía teórica de la época (1996:40-42, 120-125).

Esta época constituye la gran expectativa frustrada, el canto de cisne de la cultura letrada en América Latina y en el mundo. Conocemos los hechos: la revolución mundial no tuvo lugar. Esa comunidad de izquierda, tan potente en su producción de discursos y tan convincente respecto de los cambios que anunciaba; y ese período, en el cual grandes masas se movilizaron como pocas veces antes, ¿fue resultado de una ilusión sin fundamento?⁹

Si, para Debray, la izquierda estaba equivocada, ¿no es posible pensar, por el contrario, que la sucesión de golpes militares y represiones brutales fue una respuesta imbuida de la misma convicción de que la revolución estaba por llegar (y que por lo tanto era necesario combatirla)? ¿Estaban errados los diagnósticos o las relaciones de fuerza se modificaron con el propósito de sofocar pulsiones revolucionarias existentes?

No podemos responder esas preguntas, aunque nos parece obligatorio formularlas. Muchos protagonistas y testigos de esos años se encuentran aun hoy en proceso de revisar sus creencias y convicciones de entonces. Lo prueba una masa creciente de libros e investigaciones sobre el período, que evidencian más o menos simpatía por la revolución que no fue y que indican que la interpretación de esos años no ha concluido.

Pero si una época se define por el campo de los objetos que pueden ser dichos en un momento dado, la clausura de ese período está vinculada a una fuerte redistribución de los discursos y a una transformación del campo de los objetos de los que se puede o no se puede hablar. En 1971, el general boliviano Hugo Banzer derrocó a su colega Juan José Torres, cuyo gobierno nacional populista fue apoyado por buena parte de la izquierda. Entre 1971 y 1974 Banzer fue consolidando un régimen represivo de corte singularmente parecido al de otros dictadores latinoamericanos. En 1973, un verdadero año negro para América Latina, se clausuró una de las experiencias que dieron sentido a las expectativas de transformación (me refiero al derrocamiento del gobierno socialista de Salvador Allende, en Chile). En Uruguay, el presidente electo Juan María Bordaberry, que había llegado al poder en 1971, derrotando en las elecciones al Frente Amplio de izquierdas, había limitado los derechos civiles en un proceso que se profundizó cuando en 1976 fue impuesto Aparicio Méndez como gobernante de facto. En agosto de 1975, el general peruano Francisco Morales Bermúdez derrocó al también general Juan Velasco Alvarado, que había sido apoyado por importantes intelectuales de izquierda y aun por

ex militantes guerrilleros y bajo cuyo gobierno se había realizado una reforma agraria en perjuicio de los latifundistas. En marzo de 1976, un nuevo régimen militar se imponía en la Argentina, inaugurando una represión que alcanzó niveles nunca conocidos anteriormente en ese país. La coerción de los dictadores impuso por la fuerza los objetos de discurso y llevó a extremos los objetos de silencio, acallándolos por medio de la censura y métodos aun peores de silenciamiento.

Para volver a tomar el pulso de la Iglesia, es útil tener en cuenta que ella también cedió al efecto de clausura de la época. Muchas de las palabras que habían tenido un sentido particularmente importante fueron reinterpretadas. La encíclica "*Evangelii nuntiandi*", promulgada por Pablo VI, el papa de Medellín, redefinió en términos mucho menos políticos las incómodas connotaciones de la palabra "liberación", que había sido emblemática de aquella conferencia colombiana.

En varios sentidos, podría pensarse la época como una crisis de hegemonía en sentido gramsciano; Antonio Gramsci define la crisis de hegemonía (crisis de los modos habituales del pacto entre dominantes y dominados, empate de fuerzas antagónicas) con una metáfora emblemática: *muere lo viejo sin que pueda nacer lo nuevo*. "Se trata de una crisis de confianza que afecta a los partidos, se extiende a todos los órganos de la opinión pública —especialmente la prensa— y se difunde en toda la sociedad civil, y que implica que la clase dirigente deja de cumplir su función económica, política y cultural; eso es, deja de empujar la sociedad entera hacia adelante". Como resultado, el bloque ideológico que le da cohesión y hegemonía tiende a resquebrajarse. Hay que recordar que la construcción de hegemonía es, para Gramsci, la condición para que una clase dominante se transforme en clase dirigente, lo cual tiene como resultado que tiende a disgregarse el bloque ideológico que le daba cohesión y hegemonía. La posibilidad de esta hipótesis parece refrendada por el diagnóstico de que en la época se dio la paradoja de que los gobiernos de turno y los sectores ideológicamente vinculados

con ellos tenían el poder político, el militar, el religioso y el económico, pero no ejercían ningún dominio, ni siquiera una influencia medianamente poderosa, sobre la actividad intelectual, especialmente en el ámbito de los escritores y de los artistas.

Gramsci aclara que la crisis no es necesariamente un prólogo para la revolución, como lo demuestran la historia del capitalismo y sus capacidades de renacimiento, que no toda crisis deriva en una revolución y la conformación de un nuevo bloque histórico. Es más, Gramsci advertía que la toma de conciencia colectiva de las clases subalternas no necesariamente debía convertirse en conciencia revolucionaria, y advertía que la politización de las clases subalternas y sus intelectuales tenía menos posibilidades de éxito, dado que esas clases no poseían la misma capacidad de orientarse rápidamente y reorganizarse con el mismo ritmo que las clases dirigentes. Gramsci reconocía que en el mundo moderno los ejemplos más frecuentes de resolución de crisis de esa índole eran regresivos, es decir, que terminaban con la recomposición del antiguo bloque histórico. La clase dominante siempre contaba con mayores alternativas: la recomposición de la sociedad civil, la utilización de la sociedad política mediante el uso del aparato de Estado para aplastar la reacción de las clases subalternas y separarlas de sus intelectuales por la fuerza o la atracción política, o soluciones de tipo cesarista en las que aparecen hombres providenciales o carismáticos, cuando los dos campos están en paridad de fuerzas y ninguno tiene absolutas posibilidades de vencer.

Más allá de saber si efectivamente en la época se produjo una crisis de hegemonía, lo que resulta indudable es que de un modo u otro la izquierda internacional leyó el proceso generalizado de politización, junto a otros indicios, como si se enfrentaran realmente a una crisis de ese tipo, especialmente en América Latina. De hecho, la intelectualidad crítica y la militancia anunciaron desde sus órganos de prensa el inminente fin del capitalismo, cuya agonía fue *leída* tanto en los acontecimientos de Vietnam como en el reemplazo del patrón dólar, en el re-

chazo a las políticas norteamericanas por parte de importantes grupos de intelectuales "liberales" de los Estados Unidos o en la emergencia del *black power* y otros movimientos, considerados como pruebas de la podredumbre que corrumpía desde las mismas entrañas del monstruo, para decirlo a la manera del citadísimo Martí.

Una escena que conmovió al mundo ocurrió en julio de 1968, por la elocuencia de la imagen. Durante los juegos olímpicos de México, dos atletas norteamericanos ganaron los dos primeros lugares en la prueba de los doscientos metros llanos. John Carlos y Tommy Smith subieron al podio. Eran norteamericanos, pero, ante todo, eran negros, y en lugar de mirar la bandera de su país en el momento en que se alzaba y sonaba el himno nacional de los vencedores, levantaron al cielo sus puños cerrados, enguantados de negro.

Para los militantes y la intelectualidad de izquierdas, no fue un hecho menor que el ejército norteamericano, con toda su parafernalia y formación profesional, perdiera una guerra, en la que todo su prestigio como potencia estaba en juego, contra un pueblo mal armado de combatientes aficionados.

Por eso, si la época permite que se la considere en los términos gramscianos de crisis de hegemonía, su clausura coincidiría con la recomposición del viejo modo de dominación hegemónica, que dio por tierra con las expectativas revolucionarias que habían caracterizado su inicio. Esta hipótesis permitiría avanzar otra: la de clausura como el momento en que la crisis se dio por terminada.

El proceso de la muerte de lo viejo sin que lo nuevo pueda nacer implica así la clausura de un futuro que podía ser posible, ese futuro que había sido puntillosamente delineado por las capas progresistas de la sociedad. En ese sentido, la época llegó a su fin cuando ese futuro fue llamado utopía, cuando, en palabras de Dante, "*del futuro fia chiusa la porta*" (Inf. X:108).

El protagonismo de los intelectuales y la agenda cultural

Usureros, bandidos, prestamistas,
adiós.

Os ha borrado el fuego
de la Revolución.

Heberto Padilla (1962:119)

Dios: sospecho que eres un intelectual
de izquierda.

Graffiti en el liceo Condorcet,
mayo de 1968.

1. Izquierda y legitimidad: función del intelectual

En un trabajo sobre Sartre, Anna Boschetti comenta el estrecho vínculo existente entre legitimidad literaria y apoyo a la causa de la Resistencia durante la ocupación alemana en la Francia de la Segunda Guerra. Algo similar puede postularse entre la pertenencia a la izquierda y el reconocimiento de la condición intelectual en este período.

Una particularidad conceptual de esos años es que la fórmula *intelectual progresista* entrañaba una redundancia. El solo contenido de la palabra *intelectual* arrastraba hacia sí ese adjetivo. Dicho de otro modo, lo que no podía pensarse, excepto como aberración de la naturaleza social o caso de laboratorio, es la idea de que un intelectual "reaccionario" mereciera el nombre de intelectual. Ese clivaje podía expresarse, en todo caso, por medio de clasificaciones más tradicionales: hombres de

letras, escritores, mientras que el término "intelectual" quedaba reservado para el diccionario progresista. Como afirmaba Carlos Fuentes en *La nueva novela hispanoamericana*: "En las últimas décadas, y sobre todo a partir del triunfo y ejemplo de la Revolución Cubana, la inteligencia de nuestros países se sitúa, mayoritariamente, en la izquierda" (29). Los intelectuales de derecha quedaron en una posición marginal, como lo prueba John King en su trabajo sobre la revista *Sur*. También hubo casos de escritores que no ocuparon la posición intelectual, aunque parezca objetable: es el caso de García Márquez, a lo largo de la época, aunque mucho más claramente el de Bioy Casares, Manuel Puig o Lezama Lima, para dar algunos ejemplos muy diversos de escritores que se mostraron reticentes a convertirse en intelectuales.

La pertenencia a la izquierda se convirtió en elemento crucial de legitimidad de la práctica intelectual. Es cierto que no todos los escritores adoptaron posiciones de izquierda, pero no lo es menos que la corriente generalizada en ese sentido era muy fuerte. Un ejemplo de ello, que casi podría ingresar en un anecdotario de "infamias" o de chismes malévolos, es la curiosa operación realizada por la escritora argentina Marta Lynch y denunciada por sus colegas más "radicales".

Lynch había publicado el cuento "El cruce del río" en la revista cubana *Casa de las Américas*. En él relataba los últimos días de la guerrillera Tania, asesinada en la selva boliviana junto con el Che Guevara. La historia publicada en Cuba estaba ambientada en Bolivia y sus personajes tenían los nombres reales de los protagonistas históricos. En la edición porteña, incluida en el volumen *Cuentos de colores*, el cuento había sido modificado, en una misma orientación. Tania ya no era Tania, una coya llamada María ya no era coya sino simplemente "india", el Comandante de la primera versión se había degradado en Teniente en la segunda, y el Francés (Régis Debray) de la versión cubana se nacionalizó argentino en la siguiente versión. En la edición cubana, Lynch dedicó el cuento "A Tania, ciudadana argentina y gue-

rrillera, muerta por los soldados del régimen de Barrientos. En Bolivia, agosto de 1967", en tanto en la segunda versión, la homenajeada es "María Estela Ocampo". Esta estrategia revela que si no se era necesariamente de izquierda, no era inadecuado parecerlo. La revista *Nuevos Aires* publicó una denuncia, sin firma:

Es inútil indignarse: todo coincide con la graciosa dualidad de esta autora; dualidad que le permite adherirse al nuevo régimen de Chile y ofrecer —días antes o después— una conferencia en el Salón Dorado del Jockey Club de La Plata ("Las malas traducciones de Martha Lynch":73-74).

En un movimiento progresivo, que alcanzó entonces su culminación *cuantitativa* en los años sesenta, artistas y letrados se apropiaron del espacio público como tribuna desde la cual dirigirse a la sociedad, es decir, se convirtieron en intelectuales.

Además de su común inscripción progresista, los intelectuales de América Latina compartieron una nueva convicción: la de que el intelectual podía y debía convertirse en uno de los principales agentes de la transformación radical de la sociedad, especialmente en el Tercer Mundo. Esta convicción, que dio forma al campo intelectual de aquellos años y que se puede leer en todos los documentos del período, es señalada retrospectivamente por Beatriz Sarlo como "la certidumbre de que el discurso de los intelectuales debía ser significativo para la sociedad y, especialmente, para los sectores populares" (1985:3).

Los intelectuales elaboraron la hipótesis de que debían hacerse cargo de una delegación o mandato social que los volvía representantes de la humanidad, entendida indistintamente por entonces en términos de público, nación, clase, pueblo o continente, Tercer Mundo u otros colectivos posibles y pensables.

El influyente sociólogo norteamericano Wright Mills puso en palabras ese mandato en una conferencia pronunciada en el Colegio de México ante la presencia de Carlos Fuentes y parte de lo más granado de la intelectualidad mexicana: allí definió al intelectual como el actor social fundamental y único factor de

transformación en las sociedades pobres y analfabetas del Tercer Mundo, añadiendo que si las transformaciones revolucionarias no tenían lugar, la culpa recaería básicamente en el intelectual.

La convicción expresada por Mills y compartida por un amplio grupo de la intelectualidad latinoamericana era que las zonas periféricas del mundo proporcionaban condiciones privilegiadas para la rebelión de los intelectuales contra los grupos dominantes y, por lo tanto, dieron sustento a la afirmación de la importancia de los intelectuales en las transformaciones revolucionarias.

Para Wright Mills, el artista y el intelectual independiente eran los únicos capaces de ofrecer resistencia, razón por la cual

la solidaridad y el esfuerzo intelectuales han de centrarse en la política. Si el pensador no se vincula personalmente al valor de verdad en la lucha política, tampoco estará en condiciones de afrontar responsablemente el conjunto de su experiencia viva (1960:59-60).

Muchos miembros de la intelectualidad de izquierda citaron abundantemente a Wright Mills¹⁰ y a otros pensadores, como Sartre y el economista norteamericano de izquierda Paul Baran, para afirmar que el papel que le cabía al intelectual en el proceso histórico en curso nunca había sido tan reconocido ni tan importante. El intelectual puede contribuir "a la palin-genesia espiritual de una sociedad" y ser el "estructurador del nuevo orden social" (Rama, 1964a).

Todos tenían en mente la Segunda Declaración de La Habana:

La actual correlación mundial de fuerzas y el movimiento universal de liberación de los pueblos coloniales y dependientes señalan a la clase obrera y a los intelectuales revolucionarios de América Latina su verdadero papel, que es el de situarse resueltamente a la vanguardia de la lucha contra el imperialismo y el feudalismo (Fidel Castro, 1983a:140).

Como afirmaba Baran, en un discurso profusamente difundido en América Latina y el resto del mundo, el intelectual era una figura capaz de articular la totalidad, y su función, la de recordar que "las partes, al parecer autónomas, dispares y desarticuladas de la experiencia social bajo el capitalismo —la literatura, el arte, la política, el orden económico, la ciencia, la condición cultural y psíquica del pueblo— pueden ser comprendidas e influidas solamente en la medida en que sean visualizadas como componentes de la totalidad integrante del proceso histórico". Según Baran, la tarea intelectual consistía en la eliminación de los obstáculos que impedían un orden más humano y racional. Su capacidad de rebelarse contra el sistema estaba probada por el hecho de que las clases gobernantes consideraban al intelectual un agitador, un utópico y un subversivo. Por su formación y tradición históricas, se consideraba al intelectual como quien podía aplicar mayores esquemas racionales a su elección.

Como se desprende de esas formulaciones teóricas, la *época* representó un nuevo panorama en relación con la politización de los intelectuales. Al igual que en la década del 20 (según declaró Alejo Carpentier en el discurso pronunciado en el Primer Congreso de Escritores y Artistas Cubanos) la preocupación de orden político restableció el vínculo entre los intelectuales latinoamericanos, pero ahora con bases más firmes, ya que no se ignoraban ni "los fundamentos científicos del socialismo", ni los principios constitutivos de la unidad continental, ni la identificación de los Estados Unidos como el enemigo común (1967:88).

De lo antedicho surge que casi no es necesario subrayar el peso que la Revolución Cubana de 1959 tuvo como disparadora de la voluntad de politización intelectual. La Revolución Cubana proporcionó la evidencia de que las condiciones para el triunfo de una revolución no estaban atadas a las previsiones establecidas por la tradición clásica. La Revolución Cubana "permitía presagiar la recuperación del impulso revoluciona-

rio”, se entusiasmaba José Aricó desde las páginas de la revista *Pasado y Presente* (1964:248). La experiencia cubana, teorizada en “Guerra de Guerrillas” por el Che Guevara y luego por Debray, establecía un papel aún mayor a las vanguardias políticas, al plantear que no siempre era necesario esperar que se dieran todas las condiciones para la revolución: la hoguera de la insurrección podía crearlas. Como afirmó el Che, el foco guerrillero enciende el fuego y lo propaga. Los intelectuales, no necesariamente con las armas en la mano, consideraron como parte de su función la colaboración para el crecimiento de las condiciones subjetivas de la revolución.

La importancia atribuida a los intelectuales progresistas, capaces de poner en discurso las ideas fuerza de la fracción opositora al sistema, derivó también de la convicción de que para llevar a cabo transformaciones profundas, como las deseadas, era necesaria una verdadera reforma *superestructural*.

En los países del capitalismo avanzado de la segunda posguerra, la importancia del intelectual estaba ligada a un replanteo de la noción del agente histórico del cambio, en sociedades en las que las clases trabajadoras habían perdido interés o potencialidad para comprometerse en la actividad revolucionaria y donde el Estado de Bienestar las había integrado en un equilibrio relativamente pacífico. En América Latina, en cambio, se centraba en la insuficiente constitución de los actores clásicos.

En ambos contextos, frente a la dificultad para conceptualizar la dinámica social y política en los términos de clase del marxismo clásico, se apeló a conceptos importados de otros universos políticos y teóricos.

Eric Hobsbawm señala el compartido interés y la convergencia de diversos campos disciplinarios (sociología, historia, antropología, literatura) en el estudio del problema de las transformaciones sociales en general y de las revolucionarias en particular y, muy especialmente, el problema de tales transformaciones entre las clases subalternas o (en los países subdesarrollados o coloniales) entre los pueblos subalternos, y afirma

que “los movimientos políticos y sociales de nuestro tiempo son los de los pueblos que viven en los países o zonas subdesarrolladas (es decir, precapitalistas o muy incompletamente capitalistas)” (1960). En una misma preocupación por el problema de la agencia y del cambio, en 1960, Bauman y Hocheffeld rescatan la noción de formación social. El interés por el tema se renueva con los ensayos de Luporini y Poulantzas y prosigue a lo largo del período, como lo demuestra el vasto debate que tiene lugar entre 1970 y 1972 en las revistas *La Pensée* y *Critica Marxista*.

“Pueblos en disponibilidad”, según la revista marxista argentina *Pasado y Presente*, sin definición común pero cuya nomenclatura “Tercer Mundo” implica una relación con el colonialismo a través de su condición de dominio directo o de la sutileza formal del neocolonialismo. En términos diferentes, pero siempre en torno del problema de la agencia, hay que inscribir el influyente trabajo de Régis Debray, quien teorizó (*ex post*, sin duda), tomando como modelo el triunfo de la Revolución Cubana, la ineficacia de la imprescindibilidad del partido marxista-leninista de vanguardia de la clase obrera, al menos en la etapa de la toma del poder. Sus hipótesis cobran fuerza en el señalamiento del marco en que ese partido de vanguardia pierde utilidad: los países coloniales o semicoloniales, en los cuales la “aristocratización de hecho de una clase obrera numéricamente poco elevada y el carácter nacional de la lucha antiimperialista” requieren otros actores y modos de acción, como sostenía en “El castrismo, la larga marcha de América Latina”, otro de los textos profusamente difundidos durante la época en publicaciones latinoamericanas. Aunque también fue suficiente, en muchos casos, la voluntad de formar parte de un proceso inevitable de transformación revolucionaria.

La radicalización de los intelectuales se inscribió también en la crisis generalizada de los valores e instituciones tradicionales de la política: la democracia parlamentaria, los partidos, los políticos mismos e incluso los modos tradicionales de la representación política, que constituyen algunos de los rasgos de época.

Incluso desde las más ortodoxas posiciones comunistas, Rodney Arismendi, el líder más importante del Partido Comunista uruguayo destacaba la gran participación de los estudiantes y de las capas medias intelectuales en el triunfo cubano y postulaba el potencial revolucionario de estos sectores sociales en “nuestra” revolución (274).

También el pensamiento de Antonio Gramsci, que comenzó a ser evocado por entonces (por el papel que asignaba al sujeto y a la iniciativa revolucionarios y por el modo en que postulaba la relación entre intelectuales y masas, o intelectuales y pueblo-nación), sirvió a muchos intelectuales para convencerse de que cumplían una función vital en la trama social.

Muchos intelectuales trataron de acomodar al vocabulario leninista los términos de la nueva apuesta. Ricardo Piglia proclamaba que la tarea del intelectual era el trabajo en la lucha ideológica (1964:4-6) y Abelardo Castillo la definía como la tarea de “despertar la conciencia revolucionaria” (9).

Muchos (casi todos) de los escritores cuyas trayectorias se analizarán confesaron reiteradamente la deficiencia de su formación política teórica. Incluso un teórico de la revolución tan profusamente citado como Régis Debray afirmó retrospectivamente haberse iniciado en la teoría revolucionaria con un conocimiento apenas escolar de Rosa Luxemburgo, del movimiento espartaquista y de Octubre del 17, aunque reivindicara, fuertemente, su conocimiento “más cercano, emotivo y verdadero de la guerra de Argelia, del movimiento de Vietnam, de la Revolución Cubana y de Guatemala” (“Un contrapunto...”: 10).

Por esa razón, no es mi objetivo reconstruir el universo de lecturas teóricas que proveyeron de argumentos a esta extendida politización de los intelectuales: incluso puede pensarse que esa politización *precedió el interés por la teoría revolucionaria*.

Max Horkheimer, Theodor Adorno (1987:146-147) y Herbert Marcuse (1968a:17) sostienen que las condiciones en las sociedades occidentales del capitalismo avanzado suavizaron las contradicciones del siglo XIX entre el proletariado y el ca-

pital, el individuo y la sociedad, la cultura alta y la cultura baja, presentando la imagen de un todo homogeneizado, una red sin costuras de piezas interconectadas. En esas sociedades habrían desaparecido, a manos de la industria de la cultura, los últimos espacios negativos y parcialmente autónomos y, por lo tanto, cualquier foco de resistencia desde el cual podrían crearse las obras de arte dotadas de espíritu crítico.

Sin embargo, no es imposible suponer que las sociedades latinoamericanas de los sesenta —premodernas, en ciertos sentidos o, al menos, modernas *sui generis*—, en las que la industria de la cultura se encontraba en estado incipiente, salvo excepciones, como México y Argentina, y donde las desigualdades estaban lejos de haberse suavizado, constituyeron un escenario donde era posible encontrar las condiciones para la pulsión crítica y la energía revolucionarias, cuyas condiciones de existencia habían desaparecido en otras zonas del mundo. Buena parte de la confianza en el protagonismo de los intelectuales en la transformación de la sociedad puede explicarse a partir de las condiciones institucionales desde las que se elaboró y percibió la capacidad de los actores para actuar en la sociedad. Basta comparar el análisis esbozado por Hohendahl para dar cuenta de la situación de la producción artística alemana en los años sesenta con la situación predominante en América Latina en ese mismo período para poner de relieve que, si bien ciertos rasgos culturales *sesentistas* se presentan a escala mundial, existen diferencias significativas en cuanto a la consolidación de la industria cultural, los consumos culturales, el papel de los medios de comunicación, la diferenciación dentro de la crítica artística y el acceso a los bienes simbólicos.

En América Latina, la importancia de las tareas intelectuales fue directamente proporcional a la deficiente conformación del mercado como legislador de la cultura y vehículo de criterios propios de valoración de sus productos. Por otra parte, las situaciones en que artistas e intelectuales sufrieron, en América Latina, persecución o censura (por parte de gobiernos co-

mo los de Batista, Pérez Jiménez, Stroessner, Miguel Ydígoras Fuentes, Onganía y muchos otros) no hicieron más que confirmar las presunciones respecto de su propia importancia.

Esta convicción no pudo menos que reforzarse con los reiterados intentos de cooptación intelectual realizados por los Estados Unidos y la preocupación por neutralizar el ímpetu revolucionario de los intelectuales contestatarios por intermedio de las políticas culturales de la Alianza para el Progreso, esbozadas por los Estados Unidos.

2. Modernización artística y guerra fría

Los artistas latinoamericanos defendieron, en su gran mayoría, la modernización cultural y se mostraron abiertos al contacto con las culturas internacionales. Si había un fantasma o trauma entre la intelectualidad crítica de izquierda, ese trauma estaba fuertemente provocado por las formas del arte oficial soviético y el stalinismo y las poéticas del realismo y el sentimentalismo. Para la intelectualidad latinoamericana, el rechazo a la subordinación a las directivas de los Partidos Comunistas fue tal vez más importante en términos estéticos que políticos, dado que consideraban esa política cultural insostenible e indefendible.

Los artistas cubanos, situados en una revolución que se pretendió totalmente original e inaugural, fueron especialmente sensibles al trauma stalinista y fueron quienes más insistentemente repudiaron el arte oficial soviético. Proclamaron, desde todos los medios a su disposición, la necesidad de revisar la teoría estética marxista y acusaron de antidialéctica a la estética marxista oficial, tal como venía especificada desde el zhdanovismo.

No alcanzó que en 1959 el Tercer Congreso de Escritores Soviéticos diera muestras de que se estaba deshaciendo de la subordinación a la estética del realismo socialista ni que el XXII congreso del PCUS, en 1961, renovara las críticas al stalinismo,

dando la impresión de que los liberales ganaban terreno. En esa ocasión el poeta Evgeni Evtuchenko leyó su poema de denuncia "Los herederos de Stalin". Ese mismo año se publicó, con la bendición personal de Jruschov, la novela de Soljenitsin *Un día en la vida de Ivan Denísovich*, que trataba sobre la vida de un condenado a trabajos forzados por Stalin. Y tampoco fueron suficientes las giras de Evtuchenko en las que propagandizó el llamado "deshielo" soviético; aunque su presencia en los medios de difusión de todo el mundo lo convirtieron en una celebridad mundial de la época. Entre 1961 y 1963 fue un invitado frecuente de las páginas de revistas como *Spiegel*, *Marcha* o *La Nouvelle Critique*. En América Latina se publicó su *Autobiografía precoz* y varios de los más prominentes poetas del continente hicieron versiones al español de sus más famosos poemas antistalinistas. José Emilio Pacheco se ocupó de "Babi Yar" y Herberto Padilla tradujo "Los herederos de Stalin".

Sin embargo, las opiniones del presidente del Soviet Anatoly Jruschov demostraron que no se podía poner grandes expectativas en la liberalización artística en la URSS. El 1º de diciembre de 1962, al visitar una exposición de Minezh, en Moscú, descalificó violentamente el arte abstracto afirmando que esos cuadros no habían sido pintados por manos humanas sino por colas de burro. En alta voz y públicamente, se preguntó, además, si aquellos artistas eran "pederastas o gente normal" y advirtió que no gastaría un solo kopec en ese tipo de arte, al que calificó de "excremento de perro" (versión taquigráfica publicada en *Encounter* N° 116, Londres, mayo de 1963).

Las fases alternadas de restricción y liberalización que se sucedieron luego en la URSS, en el campo estético, no contribuyeron a desdibujar las sospechas en torno al verdadero alcance de su posibilidad de liderar culturalmente las nuevas exigencias de modernización de los instrumentos artísticos. Las giras de Evtuchenko se contrapusieron rápidamente con el juicio contra Iossip Brodsky, poeta de veinticuatro años, condenado a cinco años de trabajo forzado por parasitismo antiso-

cial. Muchos medios de izquierda transcribieron ese juicio igual que lo harían posteriormente con los llevados a cabo contra Siniavski y Daniel.¹¹

Por razones que tenían que ver con la política y la dinámica del campo artístico, los latinoamericanos habían abandonado cualquier interés por las directivas artísticas de Moscú. Bastaba comparar, en la bienal de San Pablo, de 1961, los envíos procedentes de detrás de la cortina de hierro con los del resto del mundo.

La aparición del arte *pop* (primero en Inglaterra y luego ambientado muy fácilmente en los Estados Unidos, en donde conoció un desarrollo impresionante) y el movimiento literario *beatnik* refundó, sobre nuevos pilares, el arte moderno norteamericano. El grupo de Allen Ginsberg, Williams Burroughs, Jack Kerouak y Lawrence Ferlinghetti fue considerado la semilla de la rebelión en los Estados Unidos. Lo cierto fue que los artistas norteamericanos pudieron ofrecer nuevas estéticas y entusiasmar con ellas a artistas de todo el mundo.

Aunque se adhirieran al socialismo, los artistas latinoamericanos estaban estéticamente más cerca de los Estados Unidos y Europa. Por esa razón, no fue inverosímil el intento norteamericano por atraerlos. Sus políticas de cooptación tuvieron como primer objetivo el campo latinoamericano de las artes plásticas. A comienzos de los años sesenta muchas instituciones norteamericanas patrocinaron a las artes plásticas latinoamericanas, prometiéndoles un espacio de relevancia internacional mediante exposiciones itinerantes, becas, subsidios, bienales y premios (Giunta, 1995:277-284).

Hubo una segunda oleada de esfuerzos norteamericanos para captar la buena voluntad de artistas e intelectuales del continente. Esta vez trató de seducir a escritores y al naciente grupo profesional de los sociólogos. En ese marco se inscribió tanto el seminario sobre formación de elites dirigido por Seymour Martin Lipset en Montevideo como el congreso organizado en abril de 1965 por la Universidad de Texas y la creación de cen-

tros intelectuales en América Latina (como el Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales), la financiación de revistas, (como *Mundo Nuevo*), el establecimiento de fondos para sociólogos, los planes Camelot, Job, Simpático, Proyecto Marginalidad y otros.

En el caso de los escritores, la política de las fundaciones norteamericanas no tuvo la misma recepción, debido a la resistencia sumamente activa y militante de los grupos intelectuales involucrados en la nueva cruzada cooptadora. Basta recordar la campaña contra la revista *Mundo Nuevo* en el continente latinoamericano o las palabras de Haroldo Conti de rechazo de la beca Guggenheim.

3. Escritores/intelectuales. Un campo de acción y un fuerte ideal asociativo

El escritor comprometido sabe que la palabra es acción; sabe que revelar es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse el cambio.
Jean-Paul Sartre, "¿Qué es escribir?" (1990:57)

La palabra es acción.
Resolución del Columbianum de Génova

"El escritor que escribe una novela es un escritor, pero si habla de la tortura en Argelia, es un intelectual" (Morin, 1960:35). La definición le da contundencia a un deslizamiento de términos entre las categorías de escritor y de intelectual que, si ya tenía una abundante tradición desde que Zola se convirtió en el prototipo del letrado-fiscal de la sociedad hacia fines del siglo pasado, nunca fue más fluido que en el campo literario latinoamericano de la época. En el horizonte de politización de las letras, era natural que ambas designaciones circularan como sinónimos.

Es cierto que se trata de una sinonimia con historia. Aunque la etiqueta de *intelectual* recubrió sucesiva o simultáneamente a lo largo de su historia a un amplio abanico de categorías que van desde el *philosophe* hasta el científico, la palabra escrita aparece (en todas ellas) como el instrumento característico de intervención o identidad del intelectual. En su arqueología sobre la constitución de los intelectuales, Zygmunt Bauman señala:

La palabra se aplicaba a una abigarrada colección de novelistas, poetas, artistas, periodistas, científicos y otras figuras públicas que consideraban como su responsabilidad moral y su derecho *colectivo* a intervenir directamente en el sistema político mediante su influencia sobre las mentes de la nación y la configuración de sus dirigentes políticos (1997:9).

La mención de novelistas y poetas en primer término no puede ser considerada azarosa. Los textos literarios fueron cantera de enigmas para el poder político. Tal vez porque algunos procedimientos literarios sirven para enmascarar, mediante el recurso del punto de vista, por ejemplo, las opiniones políticas de los autores y la "verdad" ideológica de los textos. La pregunta emblemática es aquella con la que el fiscal interpela a Yuli Daniel, en 1966 (en el proceso que se inició en febrero de 1966): "¿Cuál es su héroe positivo?". Es la incertidumbre por saber de qué lado de lo dicho, en qué lugar de lo escrito, se encuentra el autor mismo. La distancia entre el narrador y el escritor, fríamente analizada con los métodos de la teoría literaria, es fuente de perturbación para quienes ejercen los oficios del poder. La verdad del texto literario puede ser indiferente para el crítico; no lo es, en cambio, para quien considera los "efectos" de esa verdad puestos a circular en un universo de lectores. El enigmático estatuto de la ficción: documento, propaganda, mentira, invento, creación imaginaria, etc., explica el notable interés de los políticos y sus continuas aunque no siempre sistemáticas reflexiones acerca de la literatura. Por algo, muchos fueron los teóricos de la política que reflexionaron, con criterios más o menos abs-

tractos, más o menos pragmáticos, sobre el carácter de la literatura y los servicios que podía prestar o negar a las causas políticas. Desde los juicios entablados contra Gustave Flaubert, Charles Baudelaire, D. H. Lawrence y Allen Ginsberg hasta la condena a muerte contra Salman Rushdie, la desaparición de Haroldo Conti y Rodolfo Walsh en manos de la dictadura argentina, la censura y control de los discursos literarios prueban la influencia que el poder político atribuye a la literatura.

Lo cierto es que en una definición característicamente fechada en la *época*, el *Diccionario de política* dirigido por Norberto Bobbio distingue dos acepciones de la palabra intelectual: una amplia que comprende al estrato social que ejerce actividades no manuales, y otra restrictiva (y "más difundida", según Carlo Marletti, el autor de la entrada) según la cual intelectuales son los "escritores comprometidos". Esta segunda, según el mismo texto, "está relacionada con el discutido problema de la conducta política de los intelectuales y de su actitud crítica y cuestionadora que la predispone a la oposición de izquierda y, no rara vez, al apoyo militante de los movimientos revolucionarios".

La predisposición de los escritores latinoamericanos de la época a asumir una responsabilidad política ya aparece tematizada en un congreso de escritores realizado en Chile en 1960. En su declaración final los participantes aseguran que "los escritores no pueden ni deben olvidar" la "realidad urgente" que les marcan "la desdicha y en muchos casos mísera explotación de los países dominados y explotados" (Sabato). Como solía declarar Rama, esa reinscripción del hombre de letras como intelectual era imperativa si el escritor quería perder "esa deletérea sensación de gratuidad de su trabajo".

Los escritores politizados de la época tuvieron muy presente esta sinonimia o equivalencia al sentir que su intervención en los asuntos públicos no era sólo una posibilidad sino una obligación. Confiando en su *potencia discursiva* muchos dedujeron su potencia de intervención práctica en la sociedad.

Además, el contexto social, cultural y económico del continente reforzó la idea de que para un escritor era inevitable ocuparse de lo político, porque, como reconoció Carlos Fuentes: "Cuando los escritores no se ocupan de la política, la política termina ocupándose de los escritores" (1967:VII-IX).

A comienzos de la *época*, un enorme conjunto de tareas se presentaba como el campo de acción para los escritores intelectuales o, en palabras de entonces, para los "intelectuales comprometidos". La noción de *intelectual comprometido* conservaba la alusión a la pertenencia profesional y se refería a los intelectuales en tanto grupo de sujetos parcialmente especializados en torno a un tipo de saber. Pero, paradójicamente, también los convertía en portavoces de una conciencia humanista y universal que se desplegaba más allá de las fronteras y de las nacionalidades. La doctrina del compromiso aseguraba a los intelectuales una participación en la política sin abandonar el propio campo, al definir la tarea intelectual como un trabajo siempre, y de suyo, político.

En la construcción de este lugar para la actividad artística e intelectual no puede dejarse de lado la presencia poderosa de Jean-Paul Sartre, cuyos libros y actitudes funcionaron como referentes desde, por lo menos, mediados de los años cincuenta. El sartrismo proporcionó toda clase de garantías teóricas al papel transformador del escritor-intelectual: especialmente el Sartre de *¿Qué es la literatura?* acercó las aspiraciones políticas de los intelectuales con sus preocupaciones profesionales. Fue Sartre quien forjó la noción de compromiso (*engagement*), que sirvió de fundamento a la conversión del escritor en intelectual. A esto hay que sumarle que su poderosa influencia sobre los grupos intelectuales de izquierda latinoamericanos se vio reforzada cuando abrazó, tempranamente, la causa cubana y la difundió por Europa, como antes lo había hecho con los movimientos de liberación de las colonias africanas. Su prefacio a *Los condenados de la tierra* es mucho más que un ejercicio de estilo, aunque el estilo también cuenta. La jadeante parataxis de

su escritura mima el núcleo de los pensamientos que desarrolla en ese texto. Por otra parte, no se puede olvidar que ante la pregunta de algunos de sus compatriotas sobre cómo ejercer el compromiso, Sartre respondió, a su regreso de Cuba: "¡Vuélvanse cubanos!" a todos los curiosos que se interesaban en que el intelectual francés les enseñara a colaborar con las causas de la justicia. Con su rechazo del premio Nobel, que se le otorgó en 1964, Sartre también indicaba un camino a seguir respecto de las instituciones de consagración tradicionales, al tiempo que realizaba un gesto supremo de independencia respecto de la Fundación Nobel para responder a las políticas de enfrentamiento entre instituciones en la época.

El compromiso implicaba una alternativa a la afiliación partidaria concreta, mantenía su carácter universalista y permitía conservar la definición del intelectual como la posición desde la que era posible articular un pensamiento crítico. De este lugar simbólico del intelectual como conciencia crítica, muchos de los escritores del período fundaron su legitimidad.

Otro modelo intelectual fue Bertrand Russell. Russell, que en los años cuarenta había sido víctima de la persecución del macartismo, fue muy activo también en la época. En 1958 publicó *Por qué no soy cristiano*; al año siguiente, *La guerra nuclear ante el sentido común*. Encarnaba emblemáticamente la cultura del discurso crítico sumada al compromiso. En 1966 se realizó en Europa un juicio contra el imperialismo norteamericano por los crímenes cometidos en Vietnam. El denominado Tribunal Russell fue presidido por Bertrand Russell, y lo acompañaron Sartre, Josué de Castro, el líder negro Stokely Carmichael y Danilo Dolci.

El modo en que Russell describe al filósofo Ángel Rama se inscribía plenamente en la teoría del compromiso al formular la doble instancia de especialización y conciencia universal: "Filósofo, lógico, matemático, premio Nobel de literatura y hombre de nuestro siglo, inquieto por los problemas morales, sociales, políticos y religiosos" (1959). La segunda parte de la

alabanza se construye sobre la base de la primera: la actividad específica en el área de la cultura y del conocimiento es el fundamento conceptual de la consideración de un hombre como intelectual. Y complementariamente, su posición como intelectual "inquieto" garantiza que se tratará de vincular el conocimiento científico al progreso humano.

Para que las tareas de los escritores-intelectuales adquirieran la necesaria dimensión política predominantemente progresista, fue preciso postular que el escritor *incomodaba* a los poderes. Se trataba de una ideología de la escritura ("toda palabra es peligrosa") que Carlos Fuentes justificaba postulando que toda palabra que anunciara "un acto real", que rompiera "el nuevo encantamiento del consumo" (1967), sería una palabra enemiga. Al sostener que la palabra posible del escritor demostraba la imposibilidad de las palabras del poder, Fuentes hacía pasar la legitimidad ideológica de la literatura por su independencia respecto de cualquier dirección o instancia externa. Es de esa particular relación con un poder político considerado ilegítimo que pudo consolidarse la creencia en el carácter *oposicional* del arte. La mirada que desconfiaba de la literatura era la del enemigo político mismo. El Estado era el *Otro* natural del escritor. Naturalmente, como veremos más adelante, un punto de inflexión definitivo provino de la existencia de un modelo de Estado revolucionario que se tornaba "real" y que exigió de sus intelectuales y de quienes se alinearon con él posiciones afirmativas, descolocando con ello la hipótesis central que conformaba hasta entonces la ideología del escritor progresista.

En los manifiestos, los congresos y las revistas esa palabra "peligrosa" hizo su recorrido, aconteció y buscó (o configuró) a sus destinatarios. Sin duda, las novelas y los poemas fueron importantes, pero actuaron —si pudiera decirse así— en un segundo grado, en una suerte de acumulación histórica y de lecturas que era diferente de la intervención fulgurante y coyuntural (pero no por eso menos poderosa) de la palabra publicada en revistas o proferida en discursos ocasionales.

Esta confianza en el valor de la literatura se expresó emblemáticamente en el discurso con el que Vargas Llosa recibió el premio Rómulo Gallegos. En aquel discurso (que publicaron varias revistas latinoamericanas con elocuentes títulos: ya "La literatura es fuego", ya "El escritor como aguafiestas") Vargas Llosa afirmaba que los burgueses querrían integrar al escritor, oficializarlo, conjurar su peligrosidad, porque la literatura significaba inconformismo y rebelión, dado que la razón de ser del escritor era la protesta, la contradicción y la crítica, que la literatura era una forma de insurrección permanente, que estimulaba la voluntad de cambio. Tal vez inspirado por su admirado Sartre, realizó una encendida defensa de Cuba, cargando de implicaciones políticas el premio, en un contexto en que Venezuela —el país anfitrión— había roto los contactos políticos con la isla y en el marco de las polémicas de Fidel Castro con el Partido Comunista venezolano, lo que provocó violentas críticas en los ámbitos oficiales (Vargas Llosa, 1967a). De más está decir que las revistas cubanas se alegraron de esta provocación. *Unión* reprodujo parcialmente el discurso con el título "Vargas Llosa, aguafiestas en Caracas", y en el artículo comentaba que al final de su espléndido discurso Vargas Llosa puntualizó que aceptaba el premio venezolano porque estimaba que no exigía de él ni la más leve sombra de compromiso ideológico, político o estético. Sin lugar a dudas, el destacado novelista peruano les agitó la fiesta a los dadivosos funcionarios del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes del régimen de Leoni. Vargas Llosa había pronunciado el discurso de aceptación "en medio de una feroz campaña de prensa en su contra" ("Una vez más"). Por su parte, Emir Rodríguez Monegal sostuvo:

Creo que Mario ha roto tal vez sin proponérselo un tabú que había que romper: la mención de Cuba en un acto oficial venezolano. Si la operación era riesgosa, su necesidad en este caso era obvia. Porque él no podía dejar que se interpretase su aceptación del Premio como la aceptación de un régimen (1967:17).

Sin duda, uno de los espacios centrales de intervención más importantes de la época fueron las revistas (que en términos generales se denominan *político-culturales*) en su conjunto. Las redes constituidas por las diversas publicaciones y sus ecos fueron cruciales para alentar la confianza en la potencia discursiva de los intelectuales. El primer editorial de la revista argentina *Pasado y Presente* postulaba una convicción compartida al afirmar que

toda revista es siempre la expresión de un grupo de hombres que tiende a manifestar una voluntad compartida, un proceso de maduración semejante, una posición común frente a la realidad. Expresa, en otras palabras, el vehemente deseo de elaborar en forma crítica lo que se es, lo que se ha llegado a ser, a través del largo y difícil proceso histórico que caracteriza la formación de todo intelectual (1963:1).

Pasado y Presente se inspiraba explícitamente en la obra de Antonio Gramsci. Aunque no fuera el caso de otras revistas, todas parecían imbuidas de la convicción de que cumplían en la sociedad un papel semejante al del Estado o los partidos políticos y que conformaban un centro ineludible de elaboración ideológica.

La conformación de la red latinoamericana de revistas corroboró hasta qué punto los sujetos políticos se constituyen en el plano discursivo: ellas fueron uno de los escenarios donde los escritores se ratificaron como intelectuales, además de servir a la difusión de los autores y textos latinoamericanos de la época. La cantidad de revistas surgidas por entonces (de corta o larga vida, según los avatares de la política y las posibilidades de financiamiento) no es un dato menor. En tanto las revistas surgían, incesantemente, la actividad de "puesta al día" y actualización del estado de la producción literaria continental fue una de sus preocupaciones constantes. A través de *dossiers* dedicados a autores y a países del continente, que enfatizaban su carácter de "nuevo" ("nuevos" escritores venezolanos, colom-

bianos, uruguayos, argentinos, salvadoreños, cubanos, etc.), de reseñas bibliográficas escritas casi simultáneamente al momento de la aparición de las obras, de entrevistas y menciones, y de la creación de premios literarios, los mecanismos de consagración buscaron una renovación del canon latinoamericano entre los autores del momento. En las revistas puede rastrearse el proceso constante de reevaluación de la producción existente y el intento por construir una tradición partiendo de criterios estéticamente modernos, que acercaban el horizonte del modernismo y las vanguardias y rechazaban los telurismos, folklorismos y nativismos requeridos para América Latina por una suerte de división internacional del trabajo artístico que entonces se impugnó.

En las revistas, los escritores encontraron un poderoso eco de resonancia para sus discursos y al mismo tiempo se sintieron requeridos a pronunciarse y a tomar posiciones sobre los asuntos contemporáneos. De modo que la revista político-cultural fue el soporte material de una circulación privilegiada de nombres propios e ideas compartidas, así como el escenario de las principales polémicas, que fueron violentándose según pasaron los años y cuyo centro de divergencia principal fue la colocación respecto de la Revolución Cubana a partir de 1968 y con un hito principal en 1971, con el estallido del caso Padilla. Al menos, esos episodios puntuales pueden verse como el síntoma de un proceso en el que variaban los criterios de la legitimidad y el prestigio intelectuales.

La revista político-cultural constituyó un modo de intervención especialmente adecuado a los perfiles de esa época y de la relación programáticamente buscada entre cultura y política como un modo de pensar la militancia en el plano cultural.

Beatriz Sarlo, que fundó y participó en varias revistas, recuerda todas las connotaciones implicadas en la frase "publiquemos una revista" (sin duda muchas veces repetida a lo largo del período que nos ocupa). Sarlo señala en esa frase la presencia de un impulso hacia lo público marcado por la ten-

sión voluntarista de intervenir en la coyuntura presente (casi se diría "urgente"), dado que su voluntad es intervenir para modificarla (1992:2).

Como afirma Claude Fell, la Revolución Cubana desempeñó el papel de una verdadera "locomotora cultural" (164). En marzo de 1959 creó una institución, *Casa de las Américas*, que se convirtió en el centro revolucionario de la cultura latinoamericana; en torno a la revista del mismo nombre, cuya primera entrega fue la de mayo-junio de 1960, gravitaron algunos escritores que constituirían el centro del futuro *boom*: Fuentes, Cortázar, Vargas Llosa. Los semanarios latinoamericanos de información *Siempre!* (México), *Primera Plana* (Buenos Aires), *Marcha* (Montevideo) reforzaron sus suplementos literarios y abrieron sus columnas a los nuevos autores. Ciertamente, de entre todas las revistas, *Casa de las Américas* ocupó el lugar más visible y nuclear. La institución *Casa de las Américas*, dirigida hasta su suicidio, en julio de 1980, por Haydeé Santamaría, una de las mujeres que participó del ataque al Cuartel de Moncada, se autodefinió como una institución cultural dirigida a servir a todos los pueblos del continente en su lucha por la libertad (contratapa del N° 4, diciembre-enero 1961-1962). Estos objetivos se clarificaron y expandieron, tornándose más evidentemente políticos tras el bloqueo impuesto a Cuba y la expulsión del país de la Organización de Estados Americanos, en 1962.

El mapa de la época que las revistas permiten constituir también se caracteriza por su propia vocación cartográfica: en esos años, los discursos de las revistas inventaron sistemáticamente un objeto, al hablar de él: Latinoamérica, la Patria Grande y su literatura. Muchas sitúan esta creación, que excede la geografía, en la elección misma de sus nombres: *Casa de las Américas*, *Latinoamericana*, *Hispanamérica*.

En las revistas confluyeron, por un lado, la recuperación del horizonte del modernismo estético; por otro, un espacio de consagración alternativo a las instituciones tradicionales e instancias oficiales. Y, finalmente, la construcción de un lugar de

enunciación y práctica para el intelectual comprometido. En cierto modo, un lugar que le provee un objeto, un espacio simbólico, un contexto o un destino. Ese objeto o destino se denominó Latinoamérica.

Marcha, la pionera, afirmó a través de veinticinco años esta voluntad de creación sostenida sin pausa por Carlos Quijano y refrendada luego por Ángel Rama en sus aspectos culturales. Si, desde el punto de vista histórico, la Revolución Cubana condensó esta aspiración en el país que se denominó "primer territorio libre de América", desde el punto de vista de las revistas fue el legendario semanario uruguayo uno de los primeros en reconocer este objeto y constituirlo en lema de una lucha. Ya en su primer número de 1939 *Marcha* había proclamado su vocación latinoamericanista en las intervenciones de su director, Carlos Quijano, en las cuales la definición de la identidad se hacía en términos antiimperialistas y terceristas: "La realidad más chocante y decisiva del continente es la sujeción al imperialismo económico de las grandes potencias".

En su última entrega de 1961, *Marcha* organizó la sección cultural del número alrededor de la consigna "Panorama latinoamericano". "Nuestra América", el título de presentación del suplemento literario, dirigido por Rama, no puede ser más explícito; se recuperaba así una tradición y una historia para este objeto:

La siesta subtropical parece haber terminado. Nuevas fuerzas la están agitando. Latinoamérica entra en escena. Las transformaciones sociales, políticas o económicas que acechan, inminentes a Nuestra América son simultáneas con las que corresponden al orden de la cultura.

Sin duda, el despertar de la siesta subtropical tiene mucho que ver con la Revolución Cubana y los movimientos de liberación de las colonias africanas.

¿Unidad histórica? ¿Unidad de lucha? ¿Unidad de cultura?
¿De qué hablamos cuando hablamos de América Latina? Para

responder a esta pregunta se recurrió a una serie de ensayistas que, al menos desde fines del siglo pasado, se habían preocupado por cuestionarse sobre la unidad cultural del continente y sobre sus diversas denominaciones: Hispanoamérica, Latinoamérica, Iberoamérica, Indoamérica.

A esta larga insistencia de *Marcha* se le sumaron revistas de larga o breve existencia, como aquellas que en cada ciudad del continente ratificaron explícitamente su creencia en la pertenencia a una unidad mayor, llamada América Latina. Como ejemplo, el de *La Bufanda del Sol*, de Ecuador, que afirmaba en su editorial estar inscripta "en el proceso por una auténtica cultura nacional y latinoamericana", o el de la peruana *Amaru*, cuyo programa manifiesto era crear para el Perú un foco que concentrara e irradiara inquietud intelectual y cívica sin que ello supusiera limitarse a los problemas nacionales sino el tratamiento de la totalidad de los problemas, tradiciones y circunstancias comunes a todos los países de "nuestra lengua".

El mismo impulso que caracteriza el nombre emblemático de la institución cubana *Casa de las Américas* es el que motiva a la Universidad chilena de Concepción a realizar sus escuelas internacionales de verano con el *leit motiv* "conocimiento de América" ("Discurso de inauguración del Primer Encuentro de Escritores Americanos", 18 de enero de 1960).

Durante largos años, *Casa de las Américas* centralizó, cooptó, redistribuyó y legitimó nombres y discursos, en un sistema de préstamos y ecos con otras revistas del continente. En buena parte porque la gran mayoría de los escritores cuyos nombres comenzaron a difundirse a escala continental fueron algo así como ~~diplomáticos sin placet cancilleres de la Revolución Cubana~~ en América Latina y en el resto del mundo. La Habana fue la capital aglutinante, sede real y en otros casos simbólica, de muchos de los encuentros que hicieron resonar el "toque de reunión" que nucleó con fuerza a los escritores-intelectuales. En realidad, también porque la palabra intelectual se declina en plural, es decir, intelectuales. Como sostiene Bauman, la pa-

labra misma constituye un "toque de reunión" que resuena por sobre las vigiladas fronteras de las profesiones y los géneros artísticos; en síntesis, los intelectuales existen en la medida en que los vincule algún tipo de ideal asociativo. Ese ideal fue Cuba, que constituyó a decenas de revistas en ecos, corresponsalías, baluartes de su política. Buena parte de las revistas latinoamericanas de la época constituyeron "embajadas" de la Isla. Los intelectuales latinoamericanos podrían haber dicho de Cuba lo que André Gide de la URSS antes del desencanto en su libro *Regreso de la URSS*:

¿Quién dirá lo que la URSS ha sido para nosotros? Más que una patria de elección: un ejemplo, una guía. Allá se había realizado lo que soñábamos, lo que apenas osábamos esperar pero hacia lo cual tendían nuestras voluntades y nuestras fuerzas. Era, pues, una tierra donde la utopía estaba en vías de trocarse en realidad. Inmensas realizaciones nos llenaban ya el corazón de exigencia. Parecía que ya estaba hecho lo más difícil, y nosotros nos aventurábamos jubilosamente en esa especie de compromiso contraído con ella en nombre de todos los pueblos sufrientes (19).

La vocación latinoamericanista de *Casa de las Américas* estaba definida desde su nacimiento y es fácil constatar el éxito aglutinador de su propuesta, rastreando el modo en que se amplía su lista de colaboradores de la región. Revista bimestral, su primer número salió en 1960. Haydeé Santamaría y Alberto Robaina figuraban respectivamente como directora y subdirector, aunque ninguno escribió en la revista. Ésta tuvo como primeros responsables a Fausto Masó (ex colaborador de *Lunes de Revolución* y luego de *Mundo Nuevo*) y Antón Arrufat. La entrega incluyó textos del argentino Ezequiel Martínez Estrada, los cubanos Antón Arrufat y Virgilio Piñera, el guatemalteco Miguel Ángel Asturias, el colombiano Luis Enrique Valencia y el mexicano Carlos Fuentes. A partir del N° 5 se incorporó un consejo de redacción, que incluía a Martínez Estrada (quien integró el *staff* hasta su muerte), el mexicano Juan José Arreola (pri-

mer editor en México de Cortázar y patrocinador de Carlos Fuentes, de quien publicó la primera obra, *Los días enmascarados*) y el paraguayo Elvio Romero. En el número siguiente desapareció el cargo de secretario de redacción y Antón Arrufat pasó a formar parte del consejo de redacción (sin Arreola.) El cargo reapareció en la entrega N° 9 y lo ejerció Pablo Armando Fernández hasta que se marchó a Londres como agregado cultural. Más adelante se incorporó al consejo de redacción el guatemalteco exiliado en Cuba Manuel Galich, y se siguieron profundizando los vínculos con escritores y críticos del continente, a través de la presencia de Roque Dalton, Manuel Pedro González, Ernesto Sabato¹², Julio Cortázar, José María Arguedas y Rodolfo Hinostroza, residente entonces en Cuba y miembro de la joven generación de poetas. En el N° 13-14, de julio-octubre de 1962, Antón Arrufat volvió como jefe de redacción y se agregaron al consejo Cortázar y el mexicano Emmanuel Carballo, figura clave de "La cultura en México", suplemento del semanario *Siempre!*; grupo que también disponía de la *Revista de la Universidad* y de la *Revista Mexicana de Literatura* y se adueñaría del medio intelectual, como representante de la vanguardia intelectual y artística. En sorna, el grupo es considerado "lo-más-avanzado-del-país" (Agustín: 205).

A mediados de 1963, Santamaría dejó de figurar como directora y pasó a integrar el consejo de redacción. Éste se volvió a ampliar en el N° 24 con la incorporación de Ángel Rama y en el 26 con la de Salazar Bondy (hasta su muerte). A partir del N° 30 la revista pasó a ser dirigida por Roberto Fernández Retamar. La sustitución de Arrufat por Retamar ha sido objeto de varias versiones. Una, la del propio Retamar. Otra, mucho más polémica, es la relatada por Guillermo Cabrera Infante, donde se refiere a Retamar como a un "poetastro envidioso", que, deseoso de alzarse con el cargo, recordó a las autoridades que su predecesor era homosexual, entre otras cuestiones (1992a:89).¹³ Sea como fuere, la revista siguió convocando colaboradores latinoamericanos a toda marcha. Se sumaron al

comité de redacción el haitiano René Depestre, los escritores cubanos Lisandro Otero y Edmundo Desnoes, y la crítica de artes plásticas Graziella Pogolotti. Más adelante se integraron Mario Vargas Llosa, Roque Dalton, Jorge Zalamea, David Viñas y Mario Benedetti, en su momento de mayor convocatoria.¹⁴

Sería árido constatar, revista por revista, la aparición persistente de un artículo o un nombre, pero vale la pena rastrear algo del sistema de relaciones y ecos que se estableció por entonces. En especial un sistema de préstamos que perduró a lo largo de años. Una de las colaboraciones más fructíferas se dio entre *Casa de las Américas* y *Marcha*, incluyendo también a "La cultura en México" (suplemento cultural del semanario *Siempre!*) y las revistas argentinas *El Escarabajo de Oro*, su continuación, *El Grillo de Papel*, y *La Rosa Blindada*, e incluso otras posteriores que republicaron viejos materiales, lo que daba cuenta de que, pasados los años, podían seguir teniendo actualidad los temas y prestigio los autores, como la revista argentina *Nuevos Aires*. Se diría que en muchos casos estaban en juego textos, autores y problemas cruciales y que la repetición de nombres, artículos y temas, contrariamente a la lógica de la exclusividad que rige generalmente la búsqueda de identidad de cada publicación, se inspiró en la necesidad de no permitir que ningún lector latinoamericano desconociera el programa común de la intelectualidad progresista del continente. La confluencia entre *Marcha* y *Casa de las Américas* permitió incluso publicar artículos extraídos del mismo medio extranjero, y es posible ver cómo las revistas conformaron una red a través del sistema de préstamos recíprocos: un artículo particularmente significativo de Juan Goytisolo sobre el compromiso del escritor ("Buenas y malas relaciones entre literatura y política") publicado tanto en *Marcha* como en *Casa de las Américas* en 1964. Una encuesta del uruguayo Carlos Núñez sobre el papel del intelectual se publicó simultáneamente en ambas revistas en 1966. Lo mismo sucedió con una larga serie de entrevistas a los escritores Roque Dalton y Ernesto Cardenal realizadas por Mario Benedetti o la

que González Bermejo le hizo a García Márquez, y que fueron publicadas en *Marcha* y *Casa de las Américas*. También se establecieron relaciones entre *Casa de las Américas* y las revistas argentinas *El Grillo de Papel* y *El Escarabajo de Oro*. Las cartas que cruzaron Retamar y Monegal relativas a la revista *Mundo Nuevo* fueron publicadas en cantidad de revistas del continente. *Marcha* fue una de las primeras, pero también circularon en *Casa de las Américas*, *La Rosa Blindada* y *Siempre!*; Régis Débray fue un autor clave de la época, cuyos textos fueron publicados y comentados de manera sistemática. El extenso sistema de préstamos también contó con la colaboración del semanario mexicano *Siempre!* La primera declaración del Comité de Colaboración de *Casa de las Américas* se publicó en *Casa de las Américas*, *Marcha*, *Siempre!* y *Margen*. Los ejemplos podrían multiplicarse indefinidamente pero la operación podría resultar abrumadoramente aburrida.

El sistema de préstamos y ecos entre las publicaciones se derivaba naturalmente de la comunidad de intereses y estrategias. Las políticas soviéticas respecto de los escritores (los juicios a Iossip Brodski, Daniel Siniavski y Yuli Daniel) ligaron a *Marcha* con *Siempre!* y *Tiempos Modernos*, en la medida en que sus posiciones de izquierda postulaban con toda firmeza la autonomía cultural. Tanto *Marcha* como *Tiempos Modernos*, editada en Buenos Aires por Arnoldo Liberman, reprodujeron el juicio a Brodski en 1964 y se hicieron eco de las posiciones de Sartre respecto de la discusión sobre la decadencia artística, que era la acusación con la que la cultura soviética rechazaba la obra de autores como Proust, Kafka, Joyce y Beckett.

David Viñas, Pedro Orgambide, Noé Jitrik escribieron frecuentemente en *Marcha* a lo largo del período de la dictadura de Onganía en la Argentina, en momentos en que la censura impedía expresar libremente sus opiniones. Benedetti colaboraba en *Tiempos Modernos* mientras *El Grillo de Papel* reportaba a Rama o publicaba sus artículos. La revolución cultural china vista por K. S. Karol interesaba en México, Argentina, Uruguay o Cuba.

Los préstamos entre revistas son útiles para relevar la frecuencia de los nombres y los temas como indicadores de valoración y autoridad. Presencias fuertes e incuestionables fueron las de Mario Benedetti, cuyos textos se publican en todas las revistas del continente, Julio Cortázar, Ángel Rama, Vargas Llosa (colaborador de *Marcha* y *Amaru*, y miembro del comité de *Casa de las Américas*), Carlos Fuentes y, muy particularmente, la del cubano Roberto Fernández Retamar, director de *Casa de las Américas* desde 1965, cara visible de la cultura literaria cubana y autor de algunos de los textos clave del período, como por ejemplo los poemas "Ud. Tenía razón Tallet, somos hombres de transición" y "Explico al lector por qué no terminé aquel poema sobre la Comuna", y los artículos "Hacia una intelectualidad revolucionaria en Cuba" y "Calibán".

La tarea de latinoamericanización de la cultura y de creación de América Latina como espacio de pertenencia fue sumamente exitosa, a tal punto que permitió que fuera verosímil la oposición entre "nacional" y "latinoamericano", con beneficio para el segundo término. Se podía preguntar a un escritor si se sentía un escritor nacional o un escritor latinoamericano. De hecho, Leopoldo Marechal, Marta Traba, Salvador Garmendia y Jorge Adoum respondieron a un cuestionario que incluía precisamente esa pregunta. Sus respuestas son unánimes: ante la alternativa "nacional" o "latinoamericano" todos optaron por la segunda. Garmendia declaró, además: "Lo que se entiende por escritor nacional es una forma de panteomismo provinciano, que a la postre servirá para enriquecer la sátira costumbrista" ("Sobre la penetración imperialista").

4. La búsqueda (y el encuentro) de un público

Una de las tareas principales de la circulación de la palabra intelectual se abocó al encuentro de un interlocutor. La tarea de mayor envergadura fue el proyecto de ir al encuentro de un

público. Por un lado, porque los intelectuales encontraron en la esfera de la cultura un trabajo político en la medida en que hacía falta no solamente interpelar a un público sino, más todavía, *crearlo*. El problema de la ausencia de público fue planteado repetidas veces como un desafío y no se puede dejar de reconocer hasta qué punto escritores, críticos, periodistas culturales y profesores (una población que crecía a medida que la modernización social y económica ampliaba el número de miembros hasta originar un nuevo sector socioprofesional) contribuyeron en la formación de tal público a lo largo de esos años.

Para muchos intelectuales, un modelo de análisis de la cuestión entre escritor y público fue el formulado por Sartre en *¿Qué es la literatura?*, donde no solamente se postulaba el carácter político de la prosa, sino que también se articulaba un proyecto coherente de producción y análisis literario en términos de eficacia práctica. Ese modelo pensaba, además de los contenidos y formas literarias, el modo de adaptarlos a un público, básamente primordial de la politización y representación estética de la sociedad en cuyo entramado el artista debe insertarse para cumplir con su función específica. Precisamente el énfasis de Sartre se sintomatiza en su pedido de *hallar un lector* (1990:80-157).

Hacia finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta, los esfuerzos por pensar el vínculo entre literatura y política se centraron sobre el problema de la comunicación, en un sentido esencialmente pragmático. Se partía de la constatación de un desencuentro importante entre escritores y lectores de un mismo país como también de un desconocimiento extendido de las respectivas literaturas y autores nacionales contemporáneos a nivel continental. En ese contexto, resultaba lógico que la existencia misma de una literatura nacional o continental solamente podía ser sancionada por la existencia de lectores, un dato que ni siquiera resultaba evidente, como lo prueba la constatación temprana que Ángel Rama (citando a Antonio Cándido) y Carlos Real de Azúa realizaron desde las páginas de *Marcha* en el sentido de la inexistencia no sólo de una literatura

hispanoamericana (y esto sería relativamente lógico entonces) sino incluso de una literatura nacional ("La construcción de una literatura", 1960). Como sostenía Real de Azúa:

Lo único verdadero es la presencia de una constelación de novelísticas nacionales, de una novela, de unos novelistas alojados en sus respectivas literaturas. Cuando más, puede aceptarse que sobrenadando de ellas, habría una docena de novelas, una docena de autores hispanoamericanos ("La novela hispanoamericana", 1960).

Este diagnóstico era válido para todo el continente. Falta un canon al mismo tiempo contemporáneo y viviente sancionado por un público lector. Por eso, la pregunta "¿para quién se escribe?" fue condición inexcusable de la preocupación funcional de dar eficacia ideológica a la práctica literaria pero, antes, un requisito ineludible del simple hecho de conocer la posibilidad de poner en circulación las propias obras. De allí que ese público tan explícitamente reclamado fuera, en estos primeros planteos, un conjunto de lectores definidos *qua* lectores, paso primero para pensarlos en términos de pertinencia social: una clase, un grupo, un estrato.

En su libro pionero, *Sociología del público argentino*, Adolfo Prieto sostenía que se estaba ante la gran oportunidad de encontrar el deseado público:

El escritor argentino [y se podría agregar, latinoamericano] tiene una magnífica oportunidad de conquistar un público, (...) apresurar la cristalización de esa alma colectiva amorfa, expectante, incógnita. Su salvación [la del escritor] estará en volverse a la masa anónima de presuntos lectores, interrogarla, conocerla, interpretarla, asumir por ella el deber de tomar conciencia de las situaciones, modificarla en cualquiera de sus dimensiones (1956:145).

Una forma de conectar literatura y política consistió en postular la obra literaria como la puesta en discurso de una expe-

riencia de lo social y lo político. El énfasis sobre la experiencia remitía necesariamente al escritor, *menos a su biografía que a su conciencia*, concediendo sentido a la fórmula del autor comprometido, como un problema circunscripto a los límites de la intencionalidad. Desde esta perspectiva, la apelación a nuevas formas de realismo y la defensa de la criticidad y oposicionalidad intrínsecas de la literatura sostenían la idea de la literatura como un instrumento posible de la transformación, situada privilegiadamente en el terreno ideológico. En esos términos, la literatura conservaba la legitimidad de sus propias reglas y proponía un tipo de acción específica, apropiada a los fines de la voluntad de politización.

El diagnóstico inicial era el de un vacío que afectaba todos los órdenes de la cultura latinoamericana: falta de conocimiento recíproco entre las diversas literaturas nacionales (ni autores ni públicos estaban conectados entre sí), estancamiento estético, inexistencia de lectores para los productos literarios. La inexistencia de una literatura latinoamericana, el desconocimiento entre los autores del continente, la desconexión entre escritores y lectores fueron tópicos recurrentes de la crítica. En los últimos días de 1959 Julio Moncada se refería al vacío de conocimiento sobre el arte en el resto del continente latinoamericano, y Gonzalo de Freitas sostenía que la realidad hispanoamericana era todavía inasible para la literatura. Sin embargo, algunos indicios de un nuevo interés ya estaban en el aire, como lo anunciaba Adolfo Prieto.

En 1960 se inició además el idilio entre los escritores latinoamericanos y el público lector del continente. Dos palabras daban la clave del año: "edición" y "compromiso". En todo el continente se hablaba de la explosión editorial: en el recuadro de *best sellers* de *Primera Plana* figuraban siempre los libros de la editorial Jorge Álvarez, que publicaba unos diez libros por mes. Lo mismo ocurría en Perú, Venezuela, Ecuador, donde se organizaban festivales del libro, se publicaban ediciones baratas de bolsillo con un objetivo preciso: sacar el libro a la calle.

El fenómeno iba en aumento. 1964 fue el año de la consagración de la nueva narrativa: Rama organizó el N° 26 de *Casa de las Américas*, en el que estaban presentes Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa, cuyos nombres, a partir de entonces, incluyendo los de Donoso y García Márquez, comenzaban a hacerse frecuentes acompañando a los de las ya sólidas presencias de Roa Bastos, Rulfo, Onetti y Carpentier. En ese año, tanto *Marcha* como *Casa de las Américas* constataban el hecho, declarado por Ambrosio Fonet, de que había pasado para la novela latinoamericana tanto la época de las imitaciones como la de la buena voluntad que hacía mala literatura.

El viraje latinoamericanista se consolidaba con el panorama de la consagración internacional de la literatura del continente. Cada vez menos Europa proporcionaba los parámetros estéticos y cada vez más el foco se colocaba sobre lo *propio* latinoamericano. Del estancamiento de la literatura latinoamericana, la queja de poco tiempo atrás, se pasó a la euforia: la literatura estaba en ignición, la literatura era fuego.

Las noticias provenientes de México informaban acerca de la furia estadística que dominaba al periodismo cultural mexicano, exaltado por el movimiento editorial y las cantidades de ejemplares por edición. 1964 sobrepasó a 1963 en cantidad de novelas, con tiradas de tres mil a cinco mil ejemplares cada una. La novela de mayor tiraje fue *Los relámpagos de agosto*, de Jorge Ibarguengoitia (no editada en México sino en Cuba), que ganó el Premio *Casa de las Américas* y tiró diez mil ejemplares, números más, números menos. Se hablaba de una "nueva oleada" en la literatura mexicana. El fenómeno se manifestaba tanto desde el lado de los escritores como desde el de los editores y lectores. Los nuevos escritores, se afirmaba, trabajaban con una temática más universal, influidos por la gran ciudad, estaban más "al día" en el uso de las técnicas narrativas, eran menos localistas; y el público festejaba esa renovación (Segovia, 1965).

Y 1965 superó al año anterior: en México se publicaron veintisiete novelas contra diecinueve del año anterior. La de

mayor tiraje en 1965 fue *Estudio Q.*, de Vicente Leñero (que había ganado el premio Biblioteca Breve en 1963). Al año siguiente, la editorial Siglo XXI inauguró su serie "La creación literaria" con *José Trigo* (seis mil ejemplares). La primera novela de José Agustín —*La tumba*—, publicada cuando tenía veinte años, fue reescrita y reeditada. Sus ventas exorbitantes hicieron que el editor Joaquín Mortiz recibiera pedidos del nuevo texto del autor de *De perfil* cuando todavía no estaba terminado (Sainz, 1967). Una encuesta realizada por *Mundo Nuevo* en Bogotá reveló que los autores más leídos eran Vargas Llosa, Carlos Fuentes y Truman Capote ("Lo que se lee en Colombia": 95).

Según *Primera Plana* las cifras de ventas de libros de autores nacionales y latinoamericanos revelaban la avidez de los lectores, cuya voracidad por esos bocados se había despertado entre 1964 y 1965. La publicidad de Seix Barral presentaba como "un impacto literario" la novela *La ciudad y los perros*, y se citaba ya a Cortázar como "el notable escritor argentino". La editorial uruguaya Alfa publicitaba como "los libros que importan" *Los jefes* y *La ciudad y los perros*, de Vargas Llosa; *La región más transparente*, de Carlos Fuentes; *El llano en llamas*, de Juan Rulfo.

A mediados de la década del sesenta, la literatura latinoamericana había encontrado su presente: las nuevas poéticas se construían sobre el conjunto de nuevos textos que parecían haber tomado en cuenta las proclamas de los críticos modernizadores; nada de indigenismo ni de respeto a la división internacional de los repertorios y procedimientos literarios.

El dato empírico de la aparición de un público interesado en la lectura de la producción continental (planteado al principio en escala nacional) y el crecimiento de las editoriales nacionales recibieron diversas interpretaciones estéticas e ideológicas a lo largo del período y fueron saludados con satisfacción. Con la edición de *Cien años de soledad*, en 1967, se llegó a una especie de apogeo hiperbólico. Primera "gran novela esperada", a juzgar por la avalancha de adelantos y comentarios que

suscitó antes de su aparición, este éxito editorial sin antecedentes contribuyó a poner el mojon de un nuevo período dentro de la época, aunque no solamente desde el punto de vista de las modificaciones del mercado.

Con el reconocimiento internacional colaboró, involuntariamente, la declinación del último experimento europeo: el *nouveau roman*, que a pesar de dejar algunos grandes legatarios en América Latina (José Emilio Pacheco, *Morirás lejos*) fue considerado una experiencia estéril, en la que la primacía de la forma no estaba acompañada de pulsiones vitales o imaginativas. El Instituto Di Tella, en Argentina, dio, en junio de 1967, la bienvenida a las treinta y cuatro primeras ediciones de la editorial mexicana Siglo XXI. En un artículo de la revista argentina *Confirmado* se comentaba:

Fernando del Paso acaba de justificar la sospecha de muchos europeos; América Latina ha dejado ya la molesta dependencia, cuenta con una novela propia con suficiente madurez para decidir y desechar por sí misma las influencias. Mientras el objetivismo estéril avanza como aceite sobre las capitales europeas, la gran novedad intelectual del último lustro es la novela latinoamericana (citado en "Mexicanos en Sudamérica").

Y Cortázar, Vargas Llosa y Fuentes figuraban como el trípode donde se advertía el aporte de una inteligencia autóctona.

Se habló al fin de la "madurez de la literatura hispanoamericana", título elegido por *Siempre!* para reproducir un artículo del *Times* sobre la narrativa latinoamericana. En él se afirmaba que "hasta la década actual la novela hispanoamericana era, en el mejor de los casos, provinciana": Pero a partir de *Pedro Páramo* y del estímulo de la obra de Julio Cortázar, "el más grande de los escritores hispanoamericanos surgidos en la última década y autor de *Rayuela*, la primera gran novela de Hispanoamérica", se operó un movimiento "antirrealista" en Cuba y en el resto de Hispanoamérica ("Cómo juzga el exigente *Times* de Londres la novela hispanoamericana").

Pero hay más: dos años más tarde, el suplemento literario del *Times* (14 de noviembre de 1968) ya sostenía que la contribución más significativa a la *literatura mundial* provenía de América Latina. Uno de los europeos que celebró *in statu nascendi* la literatura latinoamericana opinaba igualmente que esos años estaban marcados por la emergencia a escala mundial de la literatura latinoamericana, cuyas señales más evidentes son el Premio Nobel adjudicado a Miguel Ángel Asturias, la multiplicación de traducciones de obras latinoamericanas en Europa y los Estados Unidos, los premios otorgados a autores latinoamericanos y los tirajes impresionantes logrados por algunas novelas (Fell: 164).

No sólo se produjo entonces el encuentro con un público, sino también un fenómeno de consagración institucional, avallado por la increíble sucesión de premios que coronaron a la literatura latinoamericana. Además de los premios *Casa de las Américas*, verdaderamente consagratorios, se añadió el Biblioteca Breve de la editorial Seix Barral, que realzó rápidamente el valor de la literatura continental. En 1962 lo obtuvo *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa; en 1963, Vicente Leñero, por *Los albañiles*; en 1964, *Tres tristes tigres*, de Cabrera Infante¹⁵; en 1967, *Cambio de piel*, de Carlos Fuentes; en 1968, *País portátil*, del venezolano Adriano González León. Ese mismo año fueron finalistas, en distinto orden de llegada a la instancia final, Jorge Onetti, con *Contramutis*, y David Viñas, con *Cosas concretas*. Si bien en 1969 el premio fue otorgado al español Juan Benet por *Una meditación*, buena parte de los finalistas procedía de América Latina (como el peruano Bryce Echenique, el chileno José Donoso, Alberto Duque, el argentino Eros Fernán Bortolato), y el jurado mismo estaba integrado por destacados integrantes del grupo de los recientemente consagrados, como García Márquez y Vargas Llosa.

La importancia del premio era suficiente como para justificar la afirmación de que el hecho más importante de la vida literaria venezolana reciente había sido la concesión del galar-

dón Biblioteca Breve al novelista de esa nacionalidad Adriano González León (*Papeles* N° 6). Y *Primera Plana* cubría esa información anunciando que el honor hecho a González León lo podría hacer ingresar en el "Parnaso de la literatura latinoamericana" ("Otro pariente para la familia", 1968:55).

En 1970 no hubo ganador concreto, ya que un litigio entre Seix y Barral obligó a suspender el premio. Pero sí hubo un ganador moral, ya que, de haberse entregado el premio, habría correspondido a José Donoso, por *El obsceno pájaro de la noche*. Donoso era uno de los candidatos más firmes y previsibles para obtener este año el Premio Biblioteca Breve creado por Seix Barral. La decisión del jurado de no intervenir en el certamen dado el litigio existente entre las firmas Seix y Barral ha hecho eventual e involuntariamente de Donoso una víctima del conflicto editorial (Martí Gómez: 15).

En 1967, como se mencionó, Vargas Llosa había ganado el premio Rómulo Gallegos (que en la siguiente edición, 1972, fue otorgado a García Márquez por *Cien años de soledad*), y ese año el premio Nobel le fue adjudicado a Asturias, el segundo latinoamericano que mereció, después de Gabriela Mistral, esa distinción. Poco después, volvería a reconocerse a un autor del continente: Pablo Neruda ganó el Premio Nobel en 1971.

En 1967, los datos y cifras de mercado eran realmente abrumadores. En una serie de notas dedicadas al fenómeno, Rama declaraba que el *boom* era el rasgo más llamativo de la vida cultural del año. No era para menos, ya que se había *duplicado* la producción de libros con respecto al año anterior. Es verdad que 1960 pudo caracterizarse como un año de edición y compromiso. Pero las ediciones iniciales, que se agotaron enseguida, no superaban los mil ejemplares. Si no se habló de *boom* hasta 1967 fue por un rasgo específico del comportamiento editorial: los libros que se publicaron más tarde alcanzaron tirajes de quince mil ejemplares.

Ahí estaba el nuevo público. Un público que interrogaba y quería respuestas, un público nacional y latinoamericano, hijo

de la gran conmoción que se abrió en 1959 y que ha puesto en discusión tanto la realidad sociopolítica como la cultura del continente, como decía Rama (1967a).

En ese momento, el fenómeno fue percibido como algo *transcendental*. Ésa es la palabra elegida por Cortázar en una carta a Retamar para caracterizar el hecho de que por primera vez un público lector “distinguía a sus propios autores en vez de relegarlos y dejarse llevar por la manía de las traducciones y el snobismo del escritor europeo o yanqui de moda” (1984:18).

Como crítico contemporáneo de los hechos, Noé Jitrik señalaba que los propios escritores no salían de su asombro ante la explosiva emergencia del público. El libro nacional se vendía, desde 1962, en cantidades antes impensadas:

El libro de autor argentino va a la punta en Buenos Aires, estamos asistiendo a la muerte de un mito, el del coloniaje mental, presenciamos el nacimiento de uno nuevo, el del escritor que se ve y se toca, el hombre superdotado que nos expresa a todos (1967:81).

Era como si el conjunto de los escritores latinoamericanos se hubiera puesto de acuerdo para pedir intensamente un mismo deseo. Que esos deseos se realizaran a comienzos de la época pareció refrendar el éxito de las intervenciones y la creencia en el papel social del intelectual-escritor. Si bien se habló ya mucho sobre el proceso de profesionalización de los escritores latinoamericanos entre fines del siglo pasado y principios del actual, en el momento en que la función de escritor se desligó del patronazgo estatal y de la relación estrecha aunque indirecta con el poder político, nunca como en la época que describimos se vieron las señales de una profesionalización que implicaba, además, *vivir* del trabajo de escritor. Nunca, quizás, como entonces, alcanzó la profesión de escritor tanto prestigio social.

No caben dudas de que el interés del público también fue despertado por el proyecto compartido de los autores que habían hablado y escrito en términos de una nueva literatura. El

compromiso de una modernización de las estéticas vigentes y lo que hoy se denominaría una “revisión del canon” y construcción de una nueva tradición, fue parte de la tarea que derivó en aquel reconocimiento. Porque no se trataba solamente de despertar a un público de por sí indiferente sino de ofrecerle algo nuevo. Rama lo había planteado claramente cuando afirmaba que la responsabilidad cultural de los intelectuales era la *construcción de una literatura* (1960). El tema del público no era, en efecto, ajeno a la calidad de los productos literarios que se le ofrecían. Acaso, como provocaba Oscar Masotta, ¿era real la indiferencia del público o detrás del mito del escritor solitario y sombrío se escondía la escasa calidad de sus obras? La piedra con forma de signo de interrogación arrojada por Masotta sobre la escena literaria era probablemente la de muchos: “¿No será que algunos escritores argentinos no llegan al público simplemente porque no son buenos escritores?”. Su conclusión coincidía con la de Rama cuando afirmaba: “Antes de hablar de literatura nacional (habría que) hacer un recuento de las obras nacionales que son literatura” (1959).

La provocación estaba dirigida a interpelar a una larga lista de autores declaradamente de izquierda cuya literatura se limitaba a ser vehículo de *mensajes*. El gran descubrimiento, tal como lo formuló Pedro Orgambide en “Libertad y compromiso”, era que los escritores de izquierda estaban descubriendo que podían escribir *tan bien* como los de derecha, y que a los más jóvenes ya no les asombrara que Cortázar escribiera al mismo tiempo sus historias de cronopios y defendiera la Revolución Cubana.

En 1967 Mario Benedetti ya decretaba que la gran narrativa latinoamericana estaba escrita: “¿Qué literatura puede exhibir hoy un conjunto de equivalente calidad a *Los pasos perdidos*, *Pedro Páramo*, *El astillero*, *La muerte de Artemio Cruz*, *Hijo de hombre*, *Rayuela*, *La casa verde* y *Cien años de soledad*? (1967a). Con parecido orgullo se mostraba un poco más tarde Emir Rodríguez Monegal:

Con su novela, la literatura latinoamericana hoy recorre el mundo. Las traducciones se multiplican en Europa y en los Estados Unidos, los críticos extranjeros están empezando a tener en cuenta esos libros que llegan de países que antes sólo eran conocidos por sus revoluciones o sus pintorescos paisajes. (...) El lector corriente ya no se extraña tanto [de] que la América Latina tenga una literatura digna de ser considerada. (...) La literatura latinoamericana ya está funcionando como literatura no sólo en el continente hispánico sino en el mundo entero (1976:36).

La agenda cultural ofrecía la posibilidad de una acción a futuro que, aunque mediada, podría preparar el terreno ideológico para la transformación de la sociedad. Esa apelación a la literatura y al arte como espacio del compromiso intelectual, esto es, el reconocimiento de una *eficacia* en el campo específico de la formación previa del intelectual comprometido, caracterizó la cultura de izquierda de los años sesenta como espacio posible de consenso y negociación política. A ella podía sumarse la reflexión en torno a la teoría revolucionaria como actividad intelectual: como dijo Régis Debray, “la lucha armada concebida como un arte (en el doble sentido de técnica e invención) no tiene significación si no es en el marco de una política concebida como ciencia” (1967a).

En suma, ya fuera como crítico, ideólogo, buen escritor o militante, a comienzos de los años sesenta el escritor podía vestirse con cualquiera de esas figuras para mirarse en el espejo y descubrir en el reflejo el perfil del intelectual comprometido.

Historias de familia

1. La constitución de un campo o un “partido intelectual”: el toque de reunión

La consagración de *Cien años de soledad* era síntoma de la existencia de un mercado profesional capaz de ofrecer una consagración nunca antes conocida por los autores latinoamericanos. Pero más significativo aun es que esa consagración sin precedentes, de una obra apenas más tardía que *Rayuela*, *La ciudad y los perros*, *La muerte de Artémio Cruz*, señalaba la efectividad de la comunidad latinoamericana para colocar una obra en las más altas cumbres de la consideración. Ciertamente, *Cien años de soledad* es una novela merecedora de todos los elogios y sigue siendo un hito de la literatura universal. Lo que interesa destacar aquí, sin embargo, es hasta qué punto su impresionante éxito se debió a uno de los fenómenos de consagración horizontal más importantes de que se tenga noticia en América

Latina. La irrupción de *Cien años de soledad* en la literatura latinoamericana es la señal más evidente de la fortaleza del campo intelectual constituido entre 1959 y 1967. Si ninguna otra novela del período alcanzó tanta gloria, ese fenómeno puede explicarse también desde el punto de vista del campo intelectual, que comenzó a plantearse una nueva agenda y nuevas preocupaciones poco tiempo después de la aparición de esa novela. Como constataba posteriormente Rama, ninguna obra o autor aparecido en los setenta había conseguido imponerse en el mercado consumidor internacional (1984:97).

Hay todo un mito sobre el inesperado suceso de la novela de García Márquez, cuyos primeros ocho mil ejemplares (de la primera tirada de Sudamericana) se agotaron en pocos días y que, en noviembre de 1967 (cinco meses después de su salida a la venta), seguía al tope de los más vendidos. Según la leyenda, Paco Porrúa, entonces director literario de la editorial, había recibido el manuscrito terminado en abril de 1967, con una nota del escritor colombiano en la que éste le pedía que lo leyera y que lo olvidara si le desagradaba. ¿Podía Paco Porrúa o algún otro lector estar mal dispuesto a esa lectura? Probablemente no: hasta se puede establecer la crónica de un éxito anunciado.

Hacia 1964 Rama se encontró en México con un García Márquez que se sentía desafortunado autor de una obra sin difusión continental. En ese encuentro, el colombiano y el uruguayo acordaron realizar una campaña para dar a conocer la obra de García Márquez en el sur del continente. Rama editó en Arca la tercera edición de *La hojarasca*, que “estaba destinada a ser sostenida empecinadamente por la crítica” (1995:47). Y, sin duda, sostenida también por el propio Rama en su doble función de editor y crítico de *Marcha*, una de las publicaciones de mayor alcance continental.

En 1964 el uruguayo presentaba al escritor colombiano a sus compatriotas y al resto de los lectores latinoamericanos de *Marcha*. Entonces, sostenía, la obra de García Márquez era “casi enteramente desconocida en estas latitudes”, pese a que se

trababa de “uno de los narradores de primera fila de la actual generación de latinoamericanos” (1964b). Y continuaría elogiando al escritor colombiano en sucesivas notas. Además de resaltar, en los títulos de ambas notas, la americanidad de García Márquez, una adjetivación que hasta entonces no era concedida con frecuencia a los nuevos escritores, Rama lo presentaba como el principal renovador de la narrativa americana, el inventor de una nueva expresión artística *del continente* (1964c).

Aparentemente por sugerencia de Carlos Fuentes, Luis Harss dedicó a García Márquez un capítulo de su libro *Los nuestros*, publicado en castellano en 1966. No deja de ser curiosa la presencia de García Márquez en una antología de grandes consagrados, en la que su participación es la única en la que cuenta más el proyecto futuro que la trayectoria. De hecho, García Márquez anticipa en la entrevista el argumento de *Cien años de soledad*, en proceso de escritura, y el de *El otoño del patriarca* (Harss, 1969:381-419).¹⁶

Cien años de soledad fue conocido en borradores por muchos de los más influyentes escritores y críticos del momento, y fragmentos de la novela se publicaron como anticipo en las principales revistas latinoamericanas, lo que no era una práctica corriente. *Amaru* publicó fragmentos de la novela inédita (“Subida al cielo en cuerpo y alma de la bella Remedios Buendía”: 24-29) junto a una crítica donde se afirmaba: “La fama ya ilumina a este notable joven escritor e *intuye* en él a uno de los grandes novelistas latinoamericanos surgidos en los últimos diez años” (Oviedo, 1967:87:89). También *Mundo Nuevo* publicó un fragmento con el título “El insomnio en Macondo” (Nº 9, marzo de 1967), y lo mismo hizo *Marcha* en mayo (“Diluvio en Macondo”), refiriéndose a la novela como el libro más esperado de todos los anunciados para ese año. La misma impresión transmitía *Primera Plana*, que también publicó un fragmento ese mes (“La muerte de Buendía”) y ponía la cara de su autor en la portada junto a la leyenda “la novela de América”. En agosto de ese año Miguel Otero Silva presentó a García Márquez, que asistía

entonces al XIII Congreso de Literatura Hispanoamericana, en Caracas, como el autor de un prodigio (cuyos originales habían sido *mostrados a todo el mundo*) que lo situaría *definitivamente* en primerísimo plano dentro de la novelística latinoamericana ("Los novelistas y sus críticos", 1968:66-67).

Sorprendida por esa presentación de la novela como aún no editada, Tomás Eloy Martínez me sugirió que era probable que no habiendo llegado aún a Venezuela la novela y siendo entonces Otero Silva un todopoderoso de las letras latinoamericanas, nadie (ni siquiera García Márquez) lo habría querido corregir en público, con lo que el dato quedó flotando en la inexactitud y la confusión. Tampoco García Márquez había visto su libro para entonces. Tomás Eloy Martínez agrega que la confusión que durante años hubo sobre las fechas de publicación de *Cien años de soledad* deriva de que el autor estuvo en Caracas, donde el libro era aún desconocido, y de que, sin querer, él mismo contribuyó a la confusión durante algún tiempo, porque, en sus recuerdos, la aparición del libro y la presencia de García Márquez en Buenos Aires habían sido simultáneas.

De modo que la novela *mostrada a todo el mundo y aprobada por todo el mundo* tenía casi garantizada su consagración. *Cien años de soledad* fue leída como el modelo absoluto de ficción latinoamericana, como lo refrenda el título de uno de los varios comentarios que le dedicó *Siempre!*: "*Cien años de soledad*. La gran novela de América, ya inesperada, todavía oportuna" (Battis) o la crítica que le hizo Rama, para quien la novela poseía "la alegría enterita del contar novelero cargado de peripecias y personajes insólitos" y que corregía "de modo severo y repentino" el rumbo de la novela moderna transitando "un camino que si tiene ilustres antepasados es muy audaz respecto a sus contemporáneos y respecto a sí mismo" (1967b).

La novela salió a la venta en la segunda quincena de junio de 1967 (a la tercera semana ya estaba en primer lugar de la lista de *best-sellers*). En el mes de agosto, García Márquez llegó a Buenos Aires y permaneció seis semanas paladeando la gloria.

La novela más esperada (y conocida *por todo el mundo*) siguió su rumbo consagratorio en el alud de críticas definitivamente apologéticas en todas las publicaciones. La hipérbole de la novela se reproduce en la hipérbole crítica: García Márquez fue el "Amadís de América" para Vargas Llosa. y *Cien años de soledad* fue leída como el modelo absoluto de ficción latinoamericana.

Desde donde se la viera, la novela venía a ocupar un vacío diseñado exactamente a su medida: la novela más importante y "definitiva" del continente había dado con la "intuición ontológica del ser hispanoamericano", como se llegó a decir (García Ascot). El texto se consideró *summa* y metáfora de la totalidad latinoamericana y de todas las totalizaciones posibles: era la ficción modélica de la verdadera literatura universal producida en el continente:

Siempre se trata de Macondo, claro, y ese pueblo mítico, aun en los libros anteriores, fue quizá una imagen de Colombia toda; pero ahora Macondo es aproximadamente América Latina; es tentativamente el mundo (Benedetti, 1968a:IV).

La felicidad con que se integró a una de las más potentes reflexiones estéticas sobre el arte narrativo latinoamericano (lo real maravilloso, presagio y programa de Carpentier) y la oportunidad única del momento de su aparición, con un campo intelectual consolidado y capaz de producir una consagración de semejante envergadura, hicieron de *Cien años de soledad* un prototipo textual: pero, antes que eso, la unanimidad de la consagración afirmó la existencia a pleno de un sistema de relaciones personales de la literatura latinoamericana. García Márquez recuperó en su novela a algunos miembros de la familia, aludidos por guiños: una frase de Rulfo, la incorporación de Roca-madour, el Victor Hugues de *El siglo de las luces*, a Artemio Cruz, a la vez que se emparentaba con Borges y el mismo Carpentier. Por otra parte, a diferencia de Fuentes o Cortázar, García Márquez "escondía" su erudición y sus lecturas fabricando una máquina comunicativamente perfecta, no afectada por el síntoma

de la exhibición cultural que podía perturbar al lector "hembra" de *Rayuela* o *Cambio de piel*.

Así, la novela constituyó un hito fundamental de la historia de la literatura y de la historia intelectual latinoamericana, como lo advirtió la larga volanta que enumeraba los hechos significativos del año 1967 en *Siempre!* (3 de enero de 1968):

...Truman Capote veía filmar *A sangre fría*, el apoyo cultural de la CIA liquidaba a sus beneficiarios, los escritores norteamericanos se enfrentaban al genocidio y a Johnson, Buñuel triunfaba en Venecia y Antonioni en Cannes, Margot Fonteyn y Nureyev experimentaban, Miguel Ángel Asturias aceptaba el Premio Nobel, en Cuba se preparaba el congreso cultural, Andy Warhol eternizaba el pop, John Cage y Xenakis seguían representando la vanguardia musical, Duchamp y Bonnard recibían homenajes, Witold Gombrowicz recibía el premio internacional de los editores, García Márquez se volvía clásico con *Cien años de soledad*...

¿Cómo se llegó a la conformación de un frente tan poderoso? Como resultado de las innumerables coincidencias en torno a cuestiones estéticas e ideológicas, uno de los fenómenos más importantes del período fue la constitución de un campo intelectual latinoamericano, que atravesó las fronteras de la nacionalidad y que encontró en la Revolución Cubana un horizonte de aperturas y pertenencia. Me centraré, en lo que sigue, en analizar cómo, cuándo y en torno a qué se constituyó la ciudad letrada latinoamericana de este período, concentrándome en analizar lo que Zygmunt Bauman denomina, en *Legisladores e intérpretes*, el "toque de reunión": la constitución deliberada, compleja y voluntariosa de una corporación o frente intelectual, en este caso latinoamericana, hacia comienzos de la década del sesenta. La convicción de una identidad común basada en América Latina fue correlativa de la constitución de un campo empírico de intervención a partir de la sociabilidad, sociabilidad concebida como parte operativa de la voluntad de transformar el mundo.

En el proceso mediante el cual el toque de reunión fue convocando un núcleo de intelectuales que se sintieron por él interpelados, se operó una dialéctica que, al tiempo que constataba la existencia de vacíos, iba llenándolos, dado que parte de la agenda cultural suponía superar el desconocimiento recíproco entre los intelectuales latinoamericanos y, por lo tanto, la creación e institucionalización de una comunidad intelectual.

Benedict Anderson define lo que une a los miembros de una nación como una comunidad creada sobre la base de la imaginación (23-24). Los miembros de esa comunidad no se conocen entre sí pero en cada uno de ellos está presente la imagen de su comunión. Dado que se trata de desarrollar los fundamentos que hacen a una cohesión grupal de individuos cuya cantidad excede las posibilidades de conocimiento y vínculo personal (no tanto, claro, como la de la comunidad imaginada sobre la que se basa la nacionalidad), el concepto de "comunidad imaginada" parece acercarse a la imagen de la comunidad intelectual latinoamericana de los años sesenta y setenta. Pero también hay que destacar que la dinámica que se estableció entre las revistas culturales latinoamericanas y los encuentros personales entre críticos y escritores que colaboraban en ellas permite postular tanto la existencia de una comunidad intelectual que se operó sobre la base "imaginada" creando un sentimiento de pertenencia y afinidad, como la importancia de la comunidad más estrecha, surgida del contacto personal, que reforzó y objetivizó el carácter comunitario.

Se podría hablar incluso de una familia intelectual latinoamericana. El término "familia" está lejos de ser inapropiado. Recuérdese el título que puso *Primera Plana* a su nota sobre el premio que recibió el novelista venezolano González León: no sólo usó la palabra familia sino que exageró los rasgos del campo de palabras (para no repetir aquí la "familia de palabras") asociado: "Otro pariente para la familia".

Ese hallazgo da cuenta, en los mismos términos en que voy a exponerlo, de la conformación de una comunidad vinculada

por lazos casi filiales entre los escritores. Es cierto que también se habló de amiguismo y mafia, poniendo acentos críticos y negativos para caracterizar el poder de la trama de relaciones personales para fabricar inclusiones y exclusiones en el campo literario. El crítico venezolano Manuel Pedro González comentaba negativamente que los editores, narradores y críticos formaban una especie de "mafia" o alianza tácita para fomentar un cierto tipo de estética (36). Lo que me interesa, sin embargo, es la fuerte decisión de todos los miembros de ese campo por establecer relaciones institucionales a lo largo de la época.

Desde 1960 en adelante existieron varios intentos por organizar e institucionalizar una comunidad intelectual latinoamericana, en un sentido a la vez gremial y político. Desde el encuentro de escritores de América en Concepción, Chile, en 1960, pasando por el encuentro de Génova, en 1965, el proyecto de comunidad latinoamericana de escritores promulgado en el Primer Congreso Latinoamericano de Escritores, en Arica, Chile, en 1966, el Segundo Congreso Latinoamericano de Escritores, en México, en 1967, el XIII Congreso Interamericano de Literatura, en Caracas, en 1967, hasta las múltiples reuniones y encuentros en La Habana.

La comunidad intelectual se caracterizó por anudar una fuerte trama de relaciones personales entre escritores y críticos del continente, trama lo suficientemente poderosa como para producir efectos tanto sobre las modalidades de la crítica profesional como sobre las alianzas y divergencias e incluso consagraciones literarias. Algo comenta Rodríguez Monegal en su momento, sin sacar conclusiones muy significativas: "Las dos estrellas de la novela García Márquez y Vargas Llosa aún no se conocían pero se intercambiaban cartas. Mario ha sido uno de los promotores más constantes de *Cien años...*" (1967:36).

Carlos Fuentes recordaba en un reportaje que "había ocurrido algo extraordinario en la vida de la literatura hispanoamericana: todas las personas prominentes del boom eran amigas entre sí" (en Macadam y Ruas: 134). No lo desmiente tampoco

María Pilar, esposa de José Donoso, quien acentúa el perfil familiar al llamar a su evocación "doméstica": "Sí, éramos todos muy amigos, realmente como primos, incluso los niños" (1983:106).

Nuevas solidaridades y rechazos fundados, además, en una posición donde la lógica de la amistad o de la intimidad se complementa con el crecimiento de la importancia institucional de la figura del escritor.

Las revistas subrayaron circuitos que estaban ya presentes en los libros y arraigados en el conocimiento personal: Carlos Fuentes dedicó a Wright Mills *La muerte de Artemio Cruz*, *Cambio de piel* a Cortázar y Aurora Bernárdez, a García Márquez su relato "Fortuna lo que ha querido", aparecido en la *Revista de la Universidad de México*. García Márquez agradeció sin duda los muchos favores recibidos por medio de las menciones a colegas y personajes de sus colegas que pueden leerse en *Cien años de soledad*. Benedetti dedicó su poema "Habanera" a Retamar; Donoso, *El lugar sin límites* a Rita y Carlos Fuentes; René Depestre, sus "Memorias del geolibertinaje" —capítulo de *Autobiografía en el Caribe*— a Debray; David Viñas, a Vargas Llosa, a Walsh y a Del Peral sus *Hombres de a caballo*; Gregorio Selser, a Carlos Fuentes su libro sobre la Alianza para el Progreso como desagravio a uno de los primeros promotores del "partido cubano", a quien por entonces se le negó visado para entrar en los Estados Unidos.¹⁷ Un encuentro profundamente emblemático ocurrió en París, en 1960, cuando se conocieron Carlos Quijano y Roberto Fernández Retamar. El ya sexagenario director de *Marcha* pasaba algo así como una antorcha olímpica al joven profesor cubano que muy pronto habría de convertirse en uno de los voceros principales de la familia intelectual. Rememorando ese encuentro Retamar subraya que fueron Quijano y su revista los destinatarios de la carta del Che conocida como "El socialismo y el hombre en Cuba" (en Sarusky: 140).

Que el toque de reunión (con un faro indiscutible en la Revolución Cubana y otras que sobrevendrían) configuraba una preocupación de primer orden para la política norteamericana

lo revela la preocupación que en su momento manifestó el Congreso por la Libertad de la Cultura, una institución surgida de la guerra fría, fundada en 1950 como un frente intelectual de apoyo a la política norteamericana y clara y definitivamente anticomunista. Los representantes de las Asociaciones Iberoamericanas de dicho Congreso se reunieron en París, los días 14, 15 y 16 de diciembre de ese año de 1960 para evaluar los potenciales peligros de la politización de los intelectuales del continente. También debatieron el "problema" cubano, presentado como el de una nueva amenaza "totalitaria" por parte de la revista *Cuadernos*, órgano del Congreso para América Latina.

La reunión parisina "fue dedicada esencialmente al examen de las diversas situaciones nacionales y al estudio de la evolución general del continente, en lo que se refiere a los derechos cívicos y al ejercicio de las libertades fundamentales" ("Suplemento" del N° 47 de *Cuadernos*, marzo-abril de 1961). Rápidamente se buscó convencer a los intelectuales y "poner a disposición de todos los sectores de la opinión informaciones objetivas" que evitaran el entusiasmo que la revolución había creado en las filas intelectuales.

De las diversas deliberaciones y declaraciones, la elección del documento publicado como addenda al número mencionado de *Cuadernos* recayó, nada sorprendentemente, en el texto producido en torno a Cuba, único documento que la dirección de *Cuadernos* publicó en ese suplemento. En líneas generales, la llamada "Declaración sobre Cuba" deploraba que al año y medio de la victoria contra Batista el anhelo de que el pueblo cubano estableciera el imperio de la ley y diera cima a la creación de una sociedad libre y democrática no se viera satisfecho. Naturalmente, se informaba que Cuba se había convertido en satélite de la Rusia soviética y de la China roja y, lo que era aún más preocupante, que se proponía lograr iguales propósitos en el resto de América Latina, donde, según los declarantes, muchos se aferraban todavía "a la creencia de que el régimen castrista es sólo un nacionalismo más o menos radical

que se encamina mediante reformas económicas y sociales profundas a una eventual restauración democrática".

En nombre de los intelectuales libres, los miembros de las asociaciones iberoamericanas del Congreso por la Libertad de la Cultura se dirigían a los hombres libres del mundo y en particular a los intelectuales para que movilizaran todas sus actitudes críticas para el examen serio y objetivo del hecho cubano, al cual en ningún momento se le daba el nombre de revolución. Que la política pronorteamericana y promotora de lo que entonces se llamó diálogo o coexistencia pacífica no era del agrado de la mayoría de los miembros de la nueva familia intelectual latinoamericana queda probado por el hecho de que *Cuadernos* feneció en junio de 1965 sin penas ni glorias. Basta observar los nombres de *Cuadernos* para obtener un álbum de familia fantasmática: ninguno de los nombres de sus colaboradores estaba ni volvería a verse en los años siguientes en ninguna posición importante. La revista pertenecía a la vieja guardia liberal y no tenía público ni buena reputación (Mudrovic: 21).

Julián Gorkin, director de *Cuadernos* desde 1953 hasta 1963, explicaba las razones por las que la empresa se había vuelto imposible y sostenía que la única manera de producir una revista intelectual confiable sería atacando constantemente a los Estados Unidos y cantando interminables loas a Sartre o a Pablo Neruda (Coleman: 85). Además de apreciar la ironía, puede agregarse que las revistas "confiables" latinoamericanas dedicaron efectivamente espacios significativos a la persona y el pensamiento de Jean Paul Sartre (lo cual no implica que le cantaran interminables loas). En cambio, la presencia de Neruda no fue ni tan frecuente ni tan querida. Gorkin no se habría imaginado los cuestionamientos que iría a tolerar el poeta chileno de parte de miembros de su propia "familia" en 1966, a raíz de su paso por el Perú de Belaúnde Terry y su presencia en los Estados Unidos.

El 17 de enero de 1960 se realizó el Primer Encuentro de Escritores Americanos en Concepción, cuya Universidad aglutinó a la nueva izquierda chilena. En el artículo escrito para el suple-

mento literario del diario *Clarín*, el 14 de febrero de 1960, Ernesto Sabato, uno de los asistentes al encuentro, comentó la politización generalizada que animaba a los latinoamericanos: "La gran mayoría de los latinoamericanos se pronunciaban, en análisis teóricos, por una literatura comprometida, y, en casi todos ellos, por una literatura comprometida en el sentido más estrictamente social y político". Los pocos que defendieron lo que por entonces se daba en llamar arte puro (entre los cuales se destacó Enrique Anderson Imbert) se encontraron refutados con violencia por la gran mayoría. La particularidad del encuentro fue su tonalidad latinoamericana y la "intensa pasión que estaba mostrando a las claras que este inmenso continente de países hermanos tiene hoy una realidad urgente que los escritores no pueden ni deben olvidar". La visita que los escritores presentes realizaron a las minas de Lota pareció constituirse en el símbolo de esa "patética unidad del continente, en aquellos seres que surgían de las entrañas de la tierra americana, en aquellos hombres embadurnados de negro como trágicos disfrazados, ante los ojos entristecidos de los escritores latinoamericanos, parecía verse a los testigos —es decir, a los mártires— de este continente dominado por la mísera explotación". Esa visión del panorama social del continente hizo que en el Encuentro se planteara, insistentemente, la tesis de que no se podía escribir nada importante si no era desde el lado de los escarnecidos y desamparados, como escribió Sabato. El escritor peruano Sebastián Salazar Bondy se preguntó incluso si no era más digno dejar de escribir poemas o novelas para lisa y llanamente unirse a la lucha por la liberación de la América Latina en una tarea militante. Constátese que estas dudas preceden a la polémica entre Sartre y Claude Simon a propósito de la misma cuestión y escanden, a lo largo de toda la historia de los intelectuales, los ritmos de un movimiento pendular que reivindica o pone fuertemente en cuestión el oficio específico de la escritura (o cualquier otro) a partir del cual el oficiante se ubica en posición de intelectual. La autobiografía *Las palabras* revela una crisis de du-

da en Sartre que supone también una puesta en cuestión de la literatura. En sendos reportajes había afirmado que el escritor debía ponerse del lado de los hambrientos y escribir para ellos o dejar de escribir. Las posiciones de Sartre fueron atacadas por Jacques Houbart, Yves Berger y Claude Simon en *L'Express*.

En América Latina, Lucien Mercier hizo un sagaz análisis del debate para el público de *Marcha*: veía que Sartre cuestionaba no sólo la literatura en general sino también la literatura comprometida y concluía que una obra literaria no podía —y no debía pedírsele que lo hiciera— "contribuir al progreso de la causa revolucionaria en el plano práctico". Ello no desvirtuaba la necesidad moral de que el escritor, cuya tarea era luchar por la liberación de las conciencias, se comprometiera con su obra (1964, "Ser Mallarmé o Lenin").

Por su parte, también Vargas Llosa opinó sobre el tema, afirmando que las opiniones de Sartre revelaban su alta noción de la responsabilidad histórica, aunque el peruano no le daba la razón, ya que creía que, finalmente, aun convencido de la utilidad de la literatura, Sartre seguiría escribiendo ("Los otros contra Sartre").

Un episodio regional del mismo tenor enfrentó a David Viñas con Noé Jitrik. El primero, en consonancia con Sartre, había proclamado la necesidad de abandonar la literatura si se quería llevar a términos de acción los proyectos que habían dado lugar, justamente, a una obra literaria encarada en cierta dirección. Noé Jitrik expresó su disconformidad frente a esas posiciones afirmando que

(...) lo revolucionario de un escritor consiste en la iluminación crítica que del mundo hace mediante la palabra y no en el sistema de declaraciones que inventa para protegerse del aislamiento o de la falta de esperanzas en la revolución. Un escritor de izquierda que proyecte ante sí con fuerza una tarea marcada por estos imperativos, un escritor que confíe en su poder de acción específico, podrá resistir el presente (1966).

El escritor uruguayo Carlos Martínez Moreno, quien también estuvo presente en el encuentro de Chile al que asistió Ernesto Sabato, comentó que aquella reunión había estado dominada por la insistente queja de los asistentes por la falta de conocimiento mutuo entre los escritores latinoamericanos, situación que ese tipo cada vez más frecuente de encuentros se estaba ocupando de revertir. Martínez Moreno coincidía con Sabato en la afirmación de que la reunión había estado dominada por la temática de la relación entre el arte y lo social, el compromiso en la literatura y los deberes del escritor en cuanto miembro de la sociedad ("Escritores de América en Concepción", 1960).

A finales de ese mismo año tuvo lugar en Buenos Aires un coloquio sobre la novela hispanoamericana, en el cual se encontraron Ángel Rama, Carlos Real de Azúa, Miguel Ángel Asturias, Ciro Alegría, Augusto Roa Bastos, Bernardo Verbitsky y Ernesto Sabato. Allí también se habló de la desconexión entre los autores latinoamericanos, pero, pese a cierto pesimismo, se abría una esperanza de un porvenir diferente en el que también contaba la asistencia al coloquio de un público numeroso y entusiasta, que presagiaba la aparición de un nuevo público lector, que ese año de 1960 había respondido con interés al crecimiento de la producción editorial nacional, en casi todos los países del continente.

La queja por el desconocimiento mutuo entre autores y productos artísticos del continente obró como un llamamiento para que esa situación se revirtiera, fue el repique de la campana que llamaba al toque de reunión, que canalizaba la voluntad de un ideal asociativo. Tanto las revistas como el proyecto de creación de una sociedad latinoamericana de escritores hicieron posible la desaparición de las razones que motivaban ese lamento.

La frecuencia de los encuentros de escritores en innumerables coloquios, congresos, jornadas y conferencias permite comprender la importancia que se dio a la discusión, a la difusión y a la posibilidad de alcanzar consensos sobre aquellas

cuestiones planteadas en torno a las obligaciones de los escritores para con la sociedad. La eficacia convocante del toque de reunión resulta afirmada por las palabras que, no muchos años más tarde, anotó el escritor y diplomático chileno Jorge Edwards: "Los escritores, sobre todo en América Latina, formamos una especie de familia que se conoce de un país a otro" (1982:349).

Mientras el tópico del desconocimiento recíproco seguía desgranándose en múltiples quejas, la constelación familiar propiciada por los encuentros contribuía a ponerlo por escrito pero también a hacerlo menos verdadero. Poco a poco empezaban a conocerse. Entre el 15 y el 27 de enero de 1962 la Universidad de Concepción organizó en Chile el Congreso de Intelectuales, que formó parte del ciclo "Imagen del hombre en América Latina", realizado en el marco de la VII Escuela Internacional de Verano, dirigida por Gonzalo Rojas. Participaron, entre otros, Pablo Neruda, José María Arguedas, Carlos Fuentes, Claribel Alegría, Alejo Carpentier, José Miguel Oviedo, José Bianco, Emir Rodríguez Monegal, Roberto Fernández Retamar, Thiago de Mello, Gerardo Molina, Mario Benedetti, Héctor P. Agosti y Augusto Roa Bastos. José Donoso lo recuerda como "muy internacional y moderno —con intérpretes simultáneos y todo—, una especie de gran carnaval de intelectuales, con picnics, baños de mar, exposiciones, flirts y comida" (1989:35).¹⁸

En su conferencia Carlos Fuentes reivindicó el derecho de los escritores a intervenir en política, presentó en público un principio de fe tercermundista, refiriéndose a los intereses comunes entre los continentes de Asia, América y África, y ratificó el principio de autodeterminación de los Estados, en clara referencia a Cuba (1962:4-8). Roa Bastos solicitó que se enviara el texto pronunciado por Fuentes a Punta del Este (donde se estaba llevando a cabo la conferencia de la Organización de los Estados Americanos —OEA—, de la que Cuba había sido expulsada) como manifiesto de los intelectuales americanos. De ese mismo congreso derivaron, además, firmes amistades

personales y admiraciones literarias. Allí tomaron contacto por primera vez Fuentes y el crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal, como lo recordarían más tarde ambos en la primera entrega de la polémica revista *Mundo Nuevo*.

De los posibles deslizamientos de la memoria y los fraudes del recuerdo, una afirmación de Donoso parece atravesar incólume todos los datos de archivos y fuentes. Es la referencia a la relación entre la comunidad intelectual y la causa cubana. Cuenta Donoso que fueron Pablo Neruda y Carlos Fuentes los que le dieron el tono histórico al Congreso, por el modo ferviente en que concientizaron a los presentes y los ganaron para la Revolución Cubana (46). Lo cierto es que en ese congreso, un "torneo de envergadura", como lo llamó Ariel Dorfman, "quedó patente la necesidad de repetir ese tipo de reuniones" (201).

No tardó tanto en concretarse un nuevo encuentro. Entre el 21 y el 30 de enero de 1965, se realizó en Génova un coloquio auspiciado por el *Columbianum*, organismo cultural con sede en esa ciudad, que, preocupado por cuestiones latinoamericanas y producto del *aggiornamento* eclesiástico, combinaba el cristianismo con la cuestión social. Rama describió el encuentro como un diálogo pluriideológico entre marxistas, católicos, conservadores e independientes de izquierda (con la ausencia de representantes de la derecha liberal). En la "Declaración de Génova" —publicada por *Casa de las Américas* N° 30— se proclamó la existencia de América Latina como unidad más allá de la diversidad y se consideró la Revolución Cubana como el acontecimiento central de los tiempos. El manifiesto "Nuestra América", emanado del encuentro, afirmaba que el intelectual latinoamericano había hecho suya, como "conciencia moral", la posición antiimperialista (Rama, 1965a).

Los acuerdos de Génova, mediante los cuales se dio por creada la Asociación de Escritores Latinoamericanos (presidida por el poeta mexicano Carlos Pellicer), propulsaron un proyecto de unión más ambicioso: la Comunidad Latinoamericana de Escritores, cuyos estatutos se promulgarían en un siguiente en-

cuentro, a realizarse en México. Refiriéndose a la reunión de Génova, Dorfman sostenía:

(...) lo que surgió en Génova no ha sido la conciencia latinoamericana ni la visión o el conocimiento de nuestra propia realidad. Eso existía antes y seguirá existiendo con o sin congresos de escritores. La novedad consiste en haber dado *forma permanente e institucional* a ese deseo de los autores del continente de actuar conjuntamente (210).

Ya no importaba que se declamara el propósito de crear la comunidad latinoamericana de escritores. De hecho, estaba funcionando a pleno. Y una de sus sedes neurálgicas era La Habana.

Cuba, la "Roma antillana", como la denominó Halperin Donghi, fue el epicentro de la formación de la familia intelectual latinoamericana de los años 60, lo que dio sentimiento de unidad a la familia intelectual: la Isla fue la gran anfitriona del mundo letrado. Cuba cumplió, además, una función de referencia obligada en las intervenciones de muchos intelectuales. No hay que olvidar que se convirtió también en el escenario aglutinante (imaginario y real) de gran cantidad de intelectuales que vivieron allí, siguiendo el ejemplo del Che. Entre muchísimos otros, el uruguayo Mario Benedetti, el haitiano René Depestre, el salvadoreño Roque Dalton, el peruano Javier Heraud, el chileno Enrique Lihn.

Una razón político-cultural para el ritual del viaje a La Habana, viaje emblemático de la época, era la que llevaba a muchos a participar como jurados de los premios *Casa de las Américas*, el premio más prestigioso del continente. Tanto la participación en calidad de jurado como la recepción del premio (que en general servía también de prerrequisito para integrar un jurado en la siguiente edición) fortalecieron los vínculos de los visitantes con las instituciones culturales cubanas y con la defensa política de la revolución.¹⁹

La intensa sociabilidad cuya sede fue La Habana produjo amistades y textos. Roberto Fernández Retamar, una personali-

dad cuyo peso para la historia intelectual del período es incalculable, contribuyó sin duda al forjamiento de la sociabilidad. El futuro director de *Casa de las Américas* había recibido en La Habana, en 1959, a Miguel Ángel Asturias. En 1960 conoció en París a Octavio Paz y a Pablo Neruda. En La Habana, a fines de 1960 y principios de 1962, volvió a encontrarse con ellos y conoció nuevos "parientes" en Génova. Antes de hacerse cargo de la revista, ya había anudado lazos (también en París, en 1965) con Cortázar y Debray. Retamar fue en La Habana, en marzo-abril de 1962, tres poemas-cartas o cartas-poemas (que personalmente denomina "cartas", haciendo fuerte referencia al género íntimo que se hace posible a partir de las relaciones personales de afecto). Una de ellas está dedicada a Juan Gelman "en Buenos Aires" y lleva un epígrafe de un poema de Gelman dedicado a Retamar: "¿alguien se llama Juan? ¿quién se llama Roberto todavía?". Otra carta-poema está dedicada a su compatriota Fayad Jamís y otra al salvadoreño Roque Dalton, gran animador de la vida cubana de esos años y estrecho colaborador de *Casa de las Américas*. Gelman, por su parte, también escribe un poema-carta dedicado a Fernández Retamar y publicado en el mismo número junto con "Habana revisited" (27-30).

A su paso por La Habana Ángel Rama organizó prácticamente toda la entrega 26 de la revista *Casa de las Américas*, dedicada a la nueva novela latinoamericana. Emmanuel Carballo (una de las voces más prestigiosas de la crítica mexicana, desde el suplemento de *Siempre!*) fechó en La Habana-México, en febrero y marzo de 1963, su texto "Del costumbrismo al realismo crítico", que publicó *Casa de las Américas* N^o 19, de julio-agosto de 1963. Ese mismo año también estuvo en Cuba Julio Cortázar y allí pronunció una conferencia. El chileno Jorge Edwards, amigo del peruano Westphalen, director de *Amaru*, se encargaba de llevar a Cuba ejemplares de la revista peruana, y por su intermedio Enrique Lihn enviaba saludos a Retamar, a Padilla y a Pablo Armando Fernández. *El Corno Emplumado*, la revista bilingüe editada en México por Margaret Randall, Ser-

gio Mondragón y Harvey Wolin, se preocupaba especialmente por la acogida que pudiese tener en la Isla. Junto a la casi obligada antología de poesía cubana que todas las revistas del continente publicaron, *El Corno Emplumado* incluyó en su entrega de julio de 1963 un fragmento del discurso de Fidel Castro "Palabras a los intelectuales", y en su sección "Cartas letters cartas letters" publicó una de Marco Antonio Flores, fechada en "La Habana, Territorio Libre de América, Día Internacional del Trabajo", en la que éste decía: "Respecto al trabajo del *Corno*, no te preocupes, todo va viento en popa, ha sido recibido con entusiasmo. Cada día hay más gente que pregunta y quiere colaborar, tengo cuentos y poemas que me han entregado..." (169).²⁰

Por otra parte, además de la intensa vida literaria que se desarrolló en Cuba, hubo una serie de importantes encuentros tercermundistas en la Isla. En su último viaje oficial a África el Che Guevara había obtenido apoyo para ampliar la organización de solidaridad de los pueblos afroasiáticos e integrar a América Latina. Como resultado de ese intento, tuvo lugar la Conferencia Tricontinental, que se reunió por primera vez en enero de 1966 en La Habana. Asistieron representantes de Estados de filiación socialista, de movimientos de liberación, como los de las colonias portuguesas de África, miembros de las guerrillas de Venezuela y Guatemala y líderes del Frente de Liberación Nacional vietnamita. A instancias de esa conferencia se creó la Organización de Solidaridad para África, Asia y América Latina (OSPAAL), cuya sede estaba en la Habana, y un órgano bimensual, *Tricontinental*. Pero no sólo asistieron delegaciones políticas, como lo prueba la cobertura de la conferencia realizada simultáneamente para *Casa de las Américas* y *Marcha*. Uno de los ejes de discusión que excedía las cuestiones de táctica y estrategia y se vinculaba más estrechamente con la problemática de los escritores fue la definición de la función social de los intelectuales; más específicamente, su papel en las luchas de liberación nacional (Núñez, 1966).²¹

Entre el 5 y el 8 de enero de 1967 se llevó a cabo la primera reunión del Comité de Colaboración de *Casa de las Américas*, integrado por Emmanuel Carballo, Cortázar, Roque Dalton, Depestre, Desnoes, Fernández Retamar, Manuel Galich, Lisandro Otero, Ambrosio Fornet, Graziela Pogolotti, Vargas Llosa, Rama, Viñas, Jorge Zalamea. De allí surgió la primera declaración de dicho comité, que por su importancia publicaron *Casa de las Américas, Marcha y Siempre!* ("Los escritores asumen su responsabilidad").

Pocos días más tarde, entre el 16 y el 22 de enero del 67 se realizó el "Encuentro con Rubén Darío", homenaje en el centenario de su nacimiento, al que asistieron Jean Cassou, Lumir Cvirny, Carlos Pellicer, Jaime Torres Bodet, Enrique Lihn, Ángel Rama, Manuel Pedro González, Ernesto Mejía Sánchez, José Portuondo, René Depestre, Mario Benedetti, Eliseo Diego. En la entrega N° 42, de mayo-junio 1967, de *Casa de las Américas* se publicaron poemas dedicados al modernista nicaragüense de Nicolás Guillén, Pita Rodríguez, José Lezama Lima, Blas de Otero, Gonzalo Rojas, César Fernández Moreno, Mario Benedetti, Eliseo Diego, Idea Vilariño, Ida Vitale, René Depestre, Pablo Armando Fernández, Roberto Fernández Retamar, Fayad Jamís, Paco Urondo, Heberto Padilla²², Roque Dalton, Víctor García Robles, Noé Jitrik, Margaret Randall, muchos de los cuales también asistieron al encuentro. Se sugirió entonces que los presentes firmaran la declaración del Comité de Colaboración de la revista *Casa de las Américas*, que hacía eje sobre la problemática del intelectual y su inserción en la sociedad, siguiendo el hilo de una preocupación que ya había sido esbozada en la encuesta realizada a los intelectuales presentes en la Tricontinental. La evaluación de que era preciso y urgente redefinir la tarea intelectual también formó parte de las conclusiones del encuentro en homenaje a Darío realizado en Cuba, puesto que allí se decidió, entre otras cosas, convocar una conferencia de todos los intelectuales del continente.²³

Por otra parte, de la Conferencia Tricontinental había sur-

gido la idea de constituir, con las veintisiete delegaciones de América Latina, una organización propia, la Organización Latinoamericana de Solidaridad (OLAS). Los cubanos estaban decepcionados por los resultados prácticos a largo plazo de esa tentativa de cooperación a escala de varios continentes y renunciaron, de hecho, al proyecto de una segunda conferencia de este tipo. Preferían concentrarse en los problemas de América Latina y atribuían, por tanto, una importancia incomparablemente más grande a la conferencia de la OLAS (Karol, nota 54:397-398, y Tuttino, 1968a:385, 388).

Entre el 31 de julio y el 10 de agosto de 1967 tuvo lugar la Reunión de la Organización Latinoamericana de Solidaridad, presidida por Haydeé Santamaría. El presidente Dorticós abrió formalmente la conferencia el 31 de julio de 1967 con un discurso. Como emblema de la conferencia, la frase "¿Qué es la historia de Cuba sino la historia de América Latina?" estaba escrita en letras luminosas sobre un inmenso cartel con los retratos de Bolívar, Máximo Gómez, Martí y el Che. Los documentos públicos de la polémica reunión establecieron dos puntos centrales de la agenda: primero, que la lucha armada era la única vía de la revolución y, segundo, que Cuba debía considerarse vanguardia de la revolución latinoamericana. Así lo expresaba el punto 14 de la declaración general, afirmando que "la Revolución Cubana, como símbolo del triunfo del movimiento revolucionario armado, constituye la vanguardia del movimiento antiimperialista latinoamericano" (Karol: 399-423, Tuttino, 1968a:403-408).

La conferencia de la OLAS fue contemporánea de otro gran evento organizado en Cuba. Para conmemorar el aniversario del 26 de julio, en el año 1967 se realizaron esplendorosas fiestas en las cuales se trasladó a La Habana el Salón de Mayo 67 de París, al que asistieron ciento cincuenta pintores, escultores, intelectuales, escritores y periodistas europeos. Se organizó también un encuentro de pintores cubanos y europeos, y una reunión de la canción de protesta en Varadero. Noventa artistas y escritores pintaron un mural gigante titulado "Cuba colectiva".

La intensidad de la vida cultural llevó a afirmar que, a pesar del bloqueo y del aislamiento, Cuba era entonces uno de los centros culturales más vivos y originales del mundo ("Cultura y revolución en Cuba"). De toda esa efervescencia política y cultural da cuenta la creación, en diciembre de 1967, del Centro de Investigaciones Literarias, cuyo primer director fue Mario Benedetti, quien residía por entonces en Cuba.

En suma, a partir de esos encuentros y a raíz de nuevas coyunturas que se analizarán luego, buena parte de la familia intelectual latinoamericana, ya bastante sólidamente constituida, con los cubanos a la cabeza, decidió organizar un congreso internacional de reunión de intelectuales. La convocatoria a dicho congreso fue aprobada y firmada por los militantes, artistas e intelectuales europeos que asistieron a las fiestas del 26 de julio en La Habana y al congreso de la OLAS. Con la participación de casi quinientos intelectuales de América Latina, Asia y África, se realizó, entre el 5 y el 12 de enero de 1968, el Congreso Cultural de La Habana. Se intentaba romper el aislamiento al que estaban condenados los intelectuales cubanos y ponerlos en contacto con las corrientes de pensamiento más radicales del mundo y con las principales corrientes culturales de vanguardia. Desde el punto de vista ideológico, se trataba de tejer relaciones entre los intelectuales extranjeros (en particular con los europeos) y el extraordinario radicalismo de la Revolución Cubana, y de que éstos informen de su existencia en sus países de origen. Desde el punto de vista político, se trataba de reunir, por primera vez desde 1936, un congreso mundial de intelectuales, apelando a todas las formas posibles de lucha contra el imperialismo, el colonialismo y el neocolonialismo. Después de la Tricontinental y la OLAS, el Congreso Cultural marcaba la tercera etapa de una acción a largo plazo para constituir un "frente mundial contra el imperialismo". El temario del congreso subrayaba la pregunta implícita en la encuesta de Núñez, a propósito del papel de los intelectuales, pero también incluyó cuestiones relativas a las tradiciones estéticas, a la vanguardia y

al arte revolucionario. En su discurso de clausura, Fidel Castro expresaba a los intelectuales allí presentes su confianza en las posibilidades de acción revolucionaria que podían ejercer en carácter de vanguardia, manifestando también, tácitamente, su desaliento a raíz de las discusiones con partidos y organizaciones marxistas del continente, que no apoyaban con el debido entusiasmo la lucha armada. El Congreso coincidió, además, con la novena entrega del premio *Casa de las Américas*. Todos esos acontecimientos motivaron una excepcional afluencia de intelectuales latinoamericanos y del mundo entero.

Para aprovechar la convergencia de esas figuras, se realizó, entre el 16 de enero y el 18 de febrero de 1968, un ciclo sobre literatura latinoamericana en el que veinticuatro críticos y escritores correspondientes a diecisiete países expusieron sus pareceres sobre el estado de la producción literaria en cada uno de sus países. Por Ecuador, Jorge Enrique Adoum; por Venezuela, Edmundo Aray; por Perú, José María Arguedas y Alejandro Romualdo; por México, Max Aub (que, aunque nacido en París, vivía en México desde 1942), José Revueltas y Emmanuel Carballo; por Panamá, Carlos Wong Broce; por Guatemala, Manuel Galich y Arqueles Morales; por Colombia, Jorge Zalamea; por El Salvador, Alvaro Menén Desleal; por Argentina, Rodolfo Walsh, Juan Carlos Portantiero y Francisco Urondo; por Uruguay, Mario Benedetti; por Chile, Jorge Edwards y Enrique Lihn; por Nicaragua, Edelberto Torres; por Brasil, Carlos Heitor Cony; por Cuba, Roberto Fernández Retamar; por Haití, René Depestre. También hablaron José María Castellet, crítico español, y el francés Claude Couffon, grandes difusores de la literatura latinoamericana. Las conferencias fueron reunidas en el volumen *Panorama de la actual literatura latinoamericana*, editado por el Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas, La Habana, 1968.

En síntesis, a lo largo de menos de una década la Isla se convirtió en el escenario de recepción y reclutamiento masivo de artistas e intelectuales, afianzando los vínculos comunitarios en

torno a la defensa de la revolución y a la discusión sobre los modos de intervención intelectuales y estéticos adecuados para extender las posibilidades revolucionarias en todo el continente.

2. Primeras disrupciones: el caso *Mundo Nuevo*

En nuestros tiempos la historia corre a un ritmo vertiginoso, y en el breve período de dos años, transcurridos desde la reunión de Génova, son tantos y tan explosivos los sucesos que han sacudido al mundo, que es posible que muchos de los que asistieron a las reuniones anteriores no sustenten hoy puntos de vista idénticos a los que eran aceptables en enero de 1965. ("Declaración", 1967:99).

Mil novecientos sesenta y seis fue un año clave para la familia intelectual latinoamericana. Los debates sobre la función del intelectual y la institucionalización de la comunidad intelectual latinoamericana no pueden separarse: uno y otro son interdependientes. La única separación posible es de orden metodológico. Me consagraré, en lo que sigue, al análisis de la configuración de la ciudad letrada latinoamericana, dado que el debate no se realizó en un espacio abstracto y la forma del campo intelectual fue decisiva para imponer los objetos de discurso. Desde el punto de vista de la historia intelectual latinoamericana, la configuración del campo intelectual hacia 1966 también marca un hito que merece ser analizado cuidadosamente.²⁴

Que el toque de reunión, establecido a partir de nuevas relaciones personales y profesionales entre escritores por fuera de sus fronteras nacionales, tuvo un enorme poder para alcanzar consensos lo prueban tanto la consagración de *Cien años de soledad* como el capítulo de la historia latinoamericana que representa el episodio de la revista *Mundo Nuevo*.

Una enemistad de vieja data, sin duda fundada principalmente en disensos ideológicos pero sin exclusión de desacuerdos suscitados por diferencia de gustos literarios y no poco de

competencia o celos intelectuales, enfrentaba a Emir Rodríguez Monegal y Ángel Rama, quienes se sucedieron en el rol de directores de la sección literaria de *Marcha*. Rama advirtió a la "familia" de la filiación entre *Cuadernos* y la proyectada sucesora, *Mundo Nuevo*, a cargo de Emir Rodríguez Monegal hasta 1968, fecha en que cambió de director y de sede (de París a Buenos Aires). Rama llevó la voz cantante en la polémica contra *Mundo Nuevo* y hasta le puso el nombre a la cruzada, a la que bautizó "contra las fachadas culturales", y llegó a convertir la sección cultural de *Marcha* en tribuna para esa campaña.²⁵

Para que la fuerza de uno de los contendientes atravesara las fronteras y ganara la pulseada, era preciso que la familia existiera desde antes. Y así era, en efecto. El polémico epistolario con que se inició la polémica vida de *Mundo Nuevo* rubricó tanto el efecto del conocimiento personal como la importancia del *nihil obstat* cubano. En la primera de las cartas escritas para anunciar a los cubanos los propósitos de la nueva revista, Retamar le envió a Monegal "saludos genoveses", refiriéndose al congreso de Génova de 1965 en el que habían alternado.

Monegal envió copias a distintos medios de la carta que escribió a Retamar a propósito de los propósitos de *Mundo Nuevo* y pidió que fueran publicadas con la aclaración de que la Embajada cubana en París aún no le había dado la visa para ir a Cuba (y obtener apoyo imprescindible para cualquier proyecto al que se pudiera sumar la familia latinoamericana). En su carta Monegal declaraba que *Mundo Nuevo* no estaba dispuesto a exhumar la retórica de la guerra fría, que no contestaría groserías con groserías, que no aceptaría el papel de enemigo de Cuba que le estaban diseñando ("Correspondencia Retamar-Monegal").

La dinámica de la red de revistas solidarias funcionó a la perfección: *Marcha*, *Siempre!*, *La Rosa Blindada* y *Bohemia*, entre otras, publicaron el polémico intercambio epistolar entre Retamar y Monegal, aclarando su apoyo a la posición cubana de

rechazo absoluto a *Mundo Nuevo*. Ambrosio Fornet anunció la presencia de *Mundo Nuevo* con una alusión a las palabras del Manifiesto Comunista: "Un nuevo engendro literario recorre América Latina". Para los cubanos y sus aliados, el propósito de tal engendro era trabajar por la "neutralidad" de la cultura y estimular una gradual despolitización del intelectual latinoamericano, sedar a los intelectuales. Como tributo a la época, *Mundo Nuevo* formulaba sus objetivos, según Fornet, en un lenguaje "izquierdizante". También como tributo de época, Fornet atribuye a *Mundo Nuevo* el deseo de parecer pagada por el oro de Moscú, para ocultar su dudoso financiamiento por parte de fundaciones norteamericanas vinculadas a la CIA (1967).

La posición de Fornet fue rubricada por la primera declaración del comité de redacción de *Casa de las Américas*, en la cual se advertía contra la ofensiva cultural norteamericana tendiente a neutralizar, dividir y ganar a los intelectuales. La lista de los planes norteamericanos incluía el Camelot, el financiamiento de investigaciones sociológicas en el continente, la contratación de estudios académicos a través de universidades y fundaciones, la adquisición de editoriales y revistas y las actividades del Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales (ILARI).²⁶

Los miembros del ILARI (en su primera —y última— declaración, según indicaba el acápite que la precedía en la sección "Sextante" de *Mundo Nuevo* N° 13, julio de 1967) se defendían apelando a la objetividad como guía de su búsqueda de conocimientos, a la necesidad del intercambio cultural, y acusaban a sus contrincantes y críticos de "oligarcas de la cultura", o "frenéticos de la pureza", equivalente de "los inquisidores de derecha e izquierda".

Una nueva declaración de la Casa de las Américas, fechada en La Habana el 5 de octubre de 1967, subrayaba la importancia del papel de los intelectuales en la revolución y, por lo tanto, justificaba el interés norteamericano por cooptarlos:

Al pretender neutralizar a los intelectuales, alejándolos de las impostergables tareas políticas del continente, el imperialismo

aspira a sofocar el desarrollo de cuadros intelectuales que serán mañana los Che o Fidel (...) Alto diálogo, coexistencia pacífica son los refinados instrumentos del capitalismo (...) Hace unos años pudo ser el burdo anticomunismo del Congreso por la Libertad de la Cultura y su revista *Cuadernos*; hoy el tono melifluido y coexistencial del ILARI y la revista *Mundo Nuevo* ("La intervención de los Estados Unidos en la vida latinoamericana").

A esa altura de las cosas, el escándalo por la financiación de *Mundo Nuevo* (y el resto de las revistas ligadas al Congreso por la Libertad de la Cultura), apoyado por las incesantes denuncias de Rama, ya complicaba a los integrantes de la revista parisense. Emir Rodríguez Monegal insistía, sin embargo, en continuar la empresa de *Mundo Nuevo*, alegando la absoluta libertad que había tenido para difundir su pensamiento y el de sus colaboradores. Sin embargo, hubo algunos escritores y críticos que consideraron aceptable la propuesta de *Mundo Nuevo*, especialmente por los vientos de modernidad estética que pretendía desatar. Si bien el reemplazo de publicaciones era una evidente estrategia del Congreso por la Libertad de la Cultura, que colocaba a *Mundo Nuevo* en una condición ambigua, para algunos miembros de la intelectualidad no había evidencias suficientes que establecieran una relación directa entre *Mundo Nuevo* y *Cuadernos*. Un colaborador de *Amaru* sostenía que *Mundo Nuevo* se presentaba hasta el momento con un carácter latinoamericano que "ninguna revista poseía en el más alto grado" y, pese a la negativa de los cubanos a participar de la revista, la buena fe del director, Emir Rodríguez Monegal, habría impedido que *Mundo Nuevo* se redujera a no tener sino colaboradores de derecha. Concluía afirmando: "Han contribuido a impedir esto los intelectuales progresistas que juzgan que ninguna tribuna (...) debe desaprovecharse" (Oquendo: 92).

La defensa era ciega o pretendía ignorar un punto: *Mundo Nuevo* no miraba con simpatía a Cuba, en lo cual sí podía verse el cordón umbilical que la asociaba a *Cuadernos*. Y, como ella, pese a la opinión de Oquendo, compartía la misma proclividad

a denunciar públicamente cualquier asomo de comunismo. Cuba fue sin duda la sombra negra de *Mundo Nuevo*.

El caso *Mundo Nuevo* introdujo una cuña entre los acuerdos adquiridos. Consagración o revolución, usufructo de la autonomía intelectual conquistada en la tarea específica de la escritura o fidelidad a las posiciones del programa ideológico antiimperialista fueron las tensiones que atravesaron las decisiones de los miembros de la comunidad. *Mundo Nuevo* irrumpía subrayando el andamiaje modernizador de la cultura y apoyando la retórica del diálogo y la coexistencia, denunciada por Cuba y sus aliados latinoamericanos como los nuevos y refinados instrumentos del capitalismo.

La nueva combatividad de la familia intelectual se manifestó también en ocasión de la trigésimocuarta edición del congreso del PEN Club, que se realizó en Nueva York, entre el 11 y el 18 de julio de 1966. Si el lugar más visible del mapa, el promontorio irradiante, fue sin duda Cuba, foco de enunciación privilegiado de los artículos que se propagaban incesantemente del centro a la periferia, los Estados Unidos, en cambio, fueron la frontera que marcaba los límites de la militancia, una otredad absoluta que ni los cuerpos debían traspasar.

La edición XXXIV del congreso del PEN Club había tenido como antecedente inmediato la de Dubrounik (Yugoslavia), presidida por Arthur Miller y realizada por primera vez en Europa Oriental luego de la Segunda Guerra Mundial. La idea de un encuentro de escritores de todo el mundo en la zona de detrás de la Cortina de Hierro, proseguida por un encuentro en los Estados Unidos, se enmarcaba en el fortalecimiento de los lazos Este/Oeste, en el anhelado deshielo que buena parte de la *intelligentsia* mundial había apoyado.

La institución misma del PEN Club no gozaba de los mayores prestigios en uno y otro lado de la disputa ideológica en el mundo. El encuentro en Nueva York iba a ser, entonces, algo así como la prueba de fuego. Como afirmaba un artículo sin firma en *Primera Plana*: "Si los soviéticos envían una notoria re-

presentación y el Departamento de Estado colabora extendiendo visas a los alemanes del este y a los cubanos, conseguiremos una auténtica reunión internacional de intelectuales". Pero prevalecía la incógnita: "Faltan 12 meses para saber si las esperanzas aumentan o si el PEN Club continúa siendo un elegante pensionado" ("¿Puede el PEN Club rejuvenecer?").

A la reunión neoyorquina del PEN concurren Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Nicanor Parra, Emir Rodríguez Monegal, Pablo Neruda, Carlos Martínez Moreno, Juan Carlos Onetti, Victoria Ocampo, Homero Aridjis, Juan Liscano, Haroldo de Campos, Guimarães Rosa (Rodríguez Monegal, 1966a:66-67). La presencia de Neruda, que también había asistido al congreso en Yugoslavia, causó un extraordinario revuelo y descontento, justificado además por su visita a Perú, donde había aceptado una condecoración del presidente peruano Belaúnde Terry. Los artistas cubanos dirigieron entonces una carta furibunda contra el poeta chileno. La carta, fechada en La Habana el 25 de julio de 1966 y dirigida al "compañero Pablo", le advierte la "inquietud que ha causado en Cuba el uso que nuestros enemigos han hecho de recientes actividades tuyas". Entre las críticas, se aclaraba que ni la participación en el congreso del PEN Club ni la visita a los Estados Unidos eran la causal del rompimiento. Lo que parecía enigmático a los firmantes eran las razones por las cuales ese país le había permitido el acceso, tras veinte años de férrea negativa a concederle un visado de entrada. Lo más molesto, se sugirió, era avalar la pretensión de que la guerra fría había concluido: "Nadie con decoro puede sostener ese criterio", cuando un país socialista "ha estado recibiendo la agresión física sistemática que padece hoy Vietnam", "cuando los Estados Unidos han participado activamente en los golpes de Estado en Indonesia, Ghana, Nigeria, Brasil y Argentina". Y si los Estados Unidos otorgaban visas a determinados izquierdistas, las razones de ese gesto podían limitarse a dos: o que los visitantes autorizados hubieran dejado de serlo o, como sería el caso de Neruda, que el país anfitrión esperara recibir beneficios con su presencia. ¿Cómo era

posible, continuaban los firmantes, que Carlos Fuentes, colaborando con el “órgano de propaganda imperialista” *Life en Español*, publicara una nota (Fuentes, 1966) en la cual ponía a Neruda como ejemplo de quienes aceptaban el diálogo? Más interesante todavía es la crítica contra Neruda por haber convivido en Nueva York con Emir Rodríguez Monegal, a quien le había encomendado dirigir una nueva revista en español (después de fallecido *Cuadernos*) el Congreso por la Libertad de la Cultura, organismo financiado por la CIA, según informó el propio *New York Times*. La carta abierta, firmada por centenares de artistas y críticos, se publicó el domingo 31 de julio de 1966 en *Granma* y con el paso de los días se le sumaron adhesiones (“Carta abierta a Pablo Neruda”).²⁷

Argumentos parecidos se desplegaron en la mesa redonda transmitida el 10 de agosto de 1966 por Radio Habana, en la que hablaron Fernández Retamar, Lisandro Otero, Edmundo Desnoes, Ambrosio Fornet. Los convocaba el tema de la “penetración intelectual del imperialismo yanqui” en América Latina. En el centro de la discusión se instaló justamente el viaje de varios intelectuales latinoamericanos a Estados Unidos (precisamente durante la realización del PEN Club), aunque no fuera el viaje mismo lo que se cuestionaba. Someramente, lo que se afirmaba era que la Revolución Cubana había provocado un cambio de la política norteamericana para con los intelectuales capaces de “alienarse”²⁸. Como consecuencia de la adhesión a la revolución de la mayor parte de los intelectuales del mundo, Estados Unidos, preocupado por el peligro de radicalización de los intelectuales del continente, comenzó a poner en práctica métodos sutiles de cooptación con el fin de, según Desnoes, “minar la resistencia, halagar la vanidad del escritor y llevarlo a callar abusos y humillaciones para mantener esas ventajas”. Esa política, iniciada por el gobierno de Kennedy, “primer presidente ilustrado de los Estados Unidos después de Roosevelt”, según declaró Lisandro Otero, se tradujo en una mayor atención al intelectual y en ofertas de capacitación, traduccio-

nes masivas y otros modos de adularlos, en una “forma sutil de prebendaje, asimilación, atracción” (Retamar *et alii*: 133:138).

Dada la rispidez de las relaciones entre Neruda y sus aliados naturales, *Mundo Nuevo* aprovechó para subrayar el efecto incantatorio de los versos de Neruda, recitados por él mismo, ante el auditorio, transido por el hechizo de la poesía (Rodríguez Monegal, 1966a:43-44). Y la revista rápidamente “capturó” al poeta objetado como a uno de los propios, dedicándole varios artículos o publicando fragmentos de sus obras (Rodríguez Monegal, 1966b:70-74, y Neruda, 1966:19-22, en *Mundo Nuevo*).

Con respecto a la presencia de Neruda en Estados Unidos, debe decirse que también provocó inquietud en las débiles huestes de la derecha, que se preguntaban cómo era posible que un declarado comunista recitara sus versos ante la nutrida audiencia. Carlos Fuentes comentó que Murena le habría murmurado que la reunión del PEN Club en Estados Unidos había sido una maniobra comunista. El rumor fue desmentido por Juan Liscano, director de *Zona Franca*. El verdadero comentario de Murena en relación con el recital de Neruda habría sido el siguiente: “A la salida no éramos los latinoamericanos, ya vacunados, quienes nos mostramos indignados. ¿Eran otros concurrentes, en especial los de más allá de la cortina? ‘¡Un stalinista!’, exclamaban. ‘¿Quién organizó esto? Nos han ofendido y humillado. Nosotros también estamos aquí y en nuestras delegaciones hay escritores muy importantes.’ Procuramos calmarlos: Neruda no tiene la culpa. Lo invitaron y aceptó. Eso es todo. No es él quien planea los actos” (Liscano, 1967a:X).

Otro blanco de los ataques fue Carlos Fuentes, que no sólo participó del PEN Club sino que también colaboró en *Mundo Nuevo*: Edmundo Desnoes lo había acusado de cómplice por colaborar en *Life*, pronorteamericana. Fornet, para quien *Mundo Nuevo* proponía la “consolación por la literatura” a quienes se resignaban a “despolitizarse”, acusaba a Fuentes, “cuya sofisticada imagen aparece en las portadas de las grandes revistas norteamericanas destinadas a América Latina y cuyos frívolos

artículos publica con orgullo *Life en Español*, de ser el “Boecio” de aquella resignación. La contrafigura que Fornet, molesto por las declaraciones del mexicano en un reportaje que le hizo Monegal (1966c), opone a la de Fuentes es la del guerrillero: “Que ha cogido el fusil no para luchar contra el fetichismo de la mercancía, la cultura de masas y la alienación del mundo moderno, sino para virar al revés una sociedad” (Fornet: 109).

A raíz de los comentarios de Desnoes y Fornet, Fernando Benítez publicó en *Siempre!* una carta abierta dirigida a Fernández Retamar en defensa de su compatriota Fuentes (Benítez: X). En la respuesta de *Casa de las Américas* a Benítez se presentaba al mexicano Fuentes como un amigo, con el que se deseaba dialogar abiertamente y a quien de ningún modo se pretendía injuriar. Cierto es que ese mismo número de la revista cubana publicó una carta de Carlos Fuentes a Retamar fechada en París, el 22 de febrero 1967, en la que, en tono más que amigable, Fuentes aclaraba:

Por carta de Vargas Llosa y conversaciones con Julio Cortázar me he enterado del éxito de las reuniones que se acaban de celebrar en La Habana, haciendo referencia a la primera reunión del comité de colaboración y a su declaración. También expresaba su deseo de ver publicado en *Casa de las Américas* un capítulo de *Cambio de piel* y visitar Cuba para discutir con el tono que los amigos se deben, muchos problemas comunes cuyas soluciones, finalmente solidarias, exigen sin embargo caminos diversos (1967b:134).

Pragmática del discurso, límites de lo decible, objetos de los que se puede o no hablar y sitios en los que se puede o no hablar: Augusto Roa Bastos también enviaba por esas fechas una carta a Retamar (receptor universal) fechada en septiembre de 1966, que se publicó junto con la de Fuentes. Roa Bastos solicitaba una profundización del diálogo a partir de lo que denominaba “episodio de *Mundo Nuevo*”, revista en la que cuando prometió su colaboración a Emir, en 1965, todavía no se “había desencadenado la esclarecedora polémica que fue iniciada precisamente por ti” (es decir, Retamar). Roa Bastos reiteraba su fi-

delidad a Cuba, “espólón de proa de la Revolución Americana”. El novelista paraguayo sabía por qué era apropiado el género menor e íntimo de la carta para hablar de *pecados* cometidos:

No estoy reclamando un bill de indemnidad o prerrogativas de tolerancia y privilegio para los que, como yo, hemos incurrido sin mala fe en algunos de los descuidos o equivocaciones fustigados en la carta a Pablo; mi colaboración en *Mundo Nuevo*, por ejemplo (1967:135-140).

La irrupción de *Mundo Nuevo*, enmarcada en las políticas de cooptación intelectual por parte de los Estados Unidos, produjo el primero de los fuertes temblores que agitaron a “los nuestros”, tal como habían sido bautizados en 1966 cuando se publicó la versión castellana del libro de Luis Harss. No es casual que precisamente en esos momentos comenzara la discusión del “intelectual como problema”. En primer lugar, el intelectual podía dejarse seducir por las políticas norteamericanas dirigidas a cooptarlo; en segundo lugar, el éxito literario podía hacerle creer que la legitimidad de su discurso, sancionada por anónimos lectores a modo de plebiscito, se sostenía en su propia individualidad; y en tercer lugar, podía o no elegir libremente el camino de la revolución y el sacrificio y demostrar cómo daba contenido a un progresismo hasta entonces sólo proclamado.

De allí en adelante, Cuba fue la piedra de toque de los alineamientos del campo intelectual latinoamericano. A medida que se intensificaba el interés norteamericano por los artistas latinoamericanos y la industria de la cultura (en cuya producción se especializaron particularmente los Estados Unidos) se exportaba hacia el continente latinoamericano, algunos intelectuales exigieron que se refrendaran de un modo más enérgico y preciso los pactos con la política: es decir, los pactos con la revolución.

Si algo confirma la hipótesis de que este período estuvo signado por el interés de reunir cultura y política como común denominador, fue justamente la preocupación de los Estados Unidos frente a esta “politización” del campo artístico, a la que

respondió con diversas políticas. En este sentido, se impone una constatación sugestiva, que permite elaborar una línea de análisis sobre la especificidad de las artes visuales y su menor capacidad de resistencia frente a las políticas de cooptación y seducción que los Estados Unidos practicaron, con la promesa de constituir a las grandes capitales latinoamericanas en centros de arte internacional. Indudablemente, los escritores-intelectuales pudieron elaborar discursos de resistencia más consistentes frente a la seducción de los diversos patrocinios norteamericanos que funcionaron exitosamente, hasta cierto momento para las artes visuales. Esta dependencia de la plástica latinoamericana con respecto a los Estados Unidos fue más evidente en los circuitos institucionales (galerías, museos, exposiciones itinerantes) que en las imágenes que mostraban los propios artistas en sus obras (Giunta, 1995 y 1997). Sin ayuda norteamericana, en cambio, la literatura latinoamericana pudo constituirse en un foco original de producción, reconocido como tal en el mundo occidental.

3. La Comunidad Latinoamericana de Escritores y Cuba

Como continuidad de los acuerdos de Génova, para crear una comunidad cultural latinoamericana se llevó a cabo en Arica, Chile, entre el 29 de enero y el 6 de febrero de 1966, el "primer congreso de la comunidad cultural del continente". En esa oportunidad se trató de dar nacimiento a un proyecto más ambicioso que la mera Asociación Latinoamericana de Escritores. Ahora se trataba de crear una Comunidad Cultural Latinoamericana.

El congreso fue convocado por la Comisión Nacional de Cultura de Chile y asistieron delegados de casi todos los países de la región, salvo Cuba (sede, en ese momento, de la Conferencia Tricontinental), Haití, Santo Domingo, Argentina y México. Entre los presentes, estuvieron Braulio Arenas, Enrique

Lihn, Jorge Millás, Nicanor Parra, Monteforte Toledo, Arguedas, Arturo Ardao, Ángel Rama. De los invitados, faltaron Borges, Carpentier, Rulfo y Neruda.

Rama no se mostró muy optimista respecto de los resultados de la reunión; irónicamente escribió: "Asisto por tercera vez al nacimiento de la Comunidad Latinoamericana de Escritores" (1966). Como lo reconocía la revista chilena *Mensaje*, "era —por decir lo menos— una asamblea de éxito difícil" (G.B.: 119). Sin embargo, efectuaba un balance positivo del encuentro: "Fue lo que podía aspirar a ser: un punto de partida, un paso inicial" (Íd.).

De hecho, ocurrieron las desavenencias previsibles, que *Mundo Nuevo* atribuyó a un "exceso de verbalismo" entre dos bandos enfrentados. En uno se alineaban fray Manuel Sánchez Astudillo (Ecuador) y Hugo Lindo, y en el otro, Rama y Monteforte Toledo, entre otros. En la sección "Sextante" de su primera entrega, *Mundo Nuevo* omitió comentar el eje político de la discusión, pero no, en cambio, informar sobre una de las conclusiones del encuentro: la decisión de declarar 1967 como año de Rubén Darío ("Comunidad cultural": 82). Pero, aparentemente, el encuentro de Arica neutralizó la amenaza de una politización que más tarde sería inevitable. Lo hizo ejerciendo la "mutua vigilancia entre marxistas y no marxistas" (G.B.: 119).

Con el propósito de continuar los procesos de creación institucional de la Comunidad Latinoamericana de Escritores, se realizó en México, en 1967, el Segundo Congreso Latinoamericano de Escritores, con el auspicio del gobierno del presidente Díaz Ordaz. Se intentaba forjar la integración cultural en el ámbito latinoamericano, discutir acerca de las formaciones gremiales, la defensa de derechos profesionales, el incremento de la circulación de las obras, el estímulo a la información bibliográfica, de refrendar y ampliar los acuerdos adoptados en Arica, discutir los Estatutos de la Comunidad Latinoamericana y la Carta de la Comunidad Cultural Latinoamericana, entre otras cuestiones. El comité organizador estaba integrado por José Revueltas, Carlos Pellicer, José López Bermúdez, Marco Antonio

Millán, Víctor Gallo, Juan Rulfo, Francisco Arellano Bellock. Se tramitaría la edición de diez obras latinoamericanas seleccionadas por el congreso y el gobierno de Guadalajara becaría por un año a jóvenes escritores latinoamericanos (Haro: VIII).

Este encuentro no se había iniciado con los mejores auspicios y terminaría peor. El 12 de marzo de 1967, Emmanuel Carballo había advertido que el organismo anfitrión no le merecía confianza y agregaba que el congreso,

visto a la luz de las recientes revelaciones hechas en Estados Unidos, acerca del patrocinio otorgado por la CIA a organismos culturales de tendencia ambigua, como el declinante Congreso por la Libertad de la Cultura, puede juzgarse como una maniobra lo suficientemente hábil para encubrir propósitos contrarios a los intereses de nuestros pueblos (1967).

La opinión de Carballo no era solitaria; a ella se adherían los escritores mexicanos consultados por *Siempre!* en la encuesta realizada por Blanca Haro. Como señalaba Fernández Retamar, Carballo salvaba de su juicio duro a varios organizadores del congreso, como Carlos Pellicer —que había visitado recientemente Cuba, invitado al “Encuentro con Rubén Darío”, y había sido portador de las invitaciones a este encuentro de México—, a José Revueltas, quien les proporcionaría “una tremenda y agradable sorpresa”, y a Juan Rulfo, quien los esperaba en el aeropuerto de México y extremó sus bondades para con ellos. La sorpresa a la que se refiere Retamar fue la actitud de Revueltas al anunciar —luego de escuchar a Mario Monteforte Toledo decir que la comunidad incluiría a la izquierda y la “derecha limpia”— que votaría en contra negándose a la creación de una “OEA intelectual” (Retamar, 1967a:97). *Casa de las Américas* dedicó parte importante de su entrega de julio-agosto de 1967 al encuentro. Además del artículo de Retamar, publicó la declaración de la delegación cubana y simpatizantes, junto con cuatro ponencias presentadas al congreso, las de José Bianco (1967), Manuel Rojas (1967), Marcio Veloz Maggiolo (1967) y Mario

Benedetti (1967b)²⁹. *Casa de las Américas* publicó, además, el artículo de Ángel Rama —también aparecido en *Marcha*— (1967c).

Los “escritores jóvenes de México”, entre los cuales se contaban José Agustín, Carlos Monsiváis y Vicente Leñero, hicieron, a su vez, feroces declaraciones en las que se cuestionaba la organización y selección de invitados, entre los que figuraba Germán Arciniegas, ex director de *Cuadernos*. Hospitalidad que también sorprendió a Rama, para quien la invitación de Arciniegas era doblemente insólita desde que los mismos norteamericanos lo habían sustituido al frente de la revista literaria que financiaban para América Latina (1967c:115).

Otra de las críticas rechazaba los potenciales usos lucrativos de la comunidad, que beneficiarían a unos pocos. Como afirmó Gustavo Sainz: “El PEN Club funcionó para vender las traducciones de Onetti, Murena, Vargas Llosa, la beca Guggenheim de Homero Aridjis. El tira y afloja de los derechos editoriales de Sabato y Neruda. Un congreso aquí funcionará probablemente para vincular socialmente a toda una caterva de intelectuales que pocas veces tendrán tanta oportunidad de conversar en pasillos y bostezar en conferencias convencionales” (En Avilés Fabila, 1967a).

A todas esas reticencias se refirió también el editor uruguayo Benito Milla³⁰ en su cobertura del encuentro para el periódico montevideano *Acción*, que *Mundo Nuevo* juzgó como uno de los “más completos y equilibrados”. Decía Milla: “La prensa mexicana no parecía darle al Congreso demasiada importancia. La misma actitud habían asumido casi todos los escritores jóvenes de México, salvo algunas excepciones, como la del novelista Fernando del Paso y el poeta Marco Antonio Montes de Oca”. Desde ya, Milla llevaba las aguas hacia el molino de los integrados y criticaba a los apocalípticos. Describía la advertencia de Carballo —advirtiendo, de paso, que Carballo acababa de regresar de un viaje a Cuba— como “el cuento del miedo”, que veía la mano de la CIA y conspiraciones derechistas detrás de todo (citado en “México, Congreso de escritores”).

Juan Liscano, por su parte, escribió que días antes de iniciarse el congreso

corrieron las más contrapuestas versiones sobre su significación. Intelectuales de izquierda procubana lo veían como una prolongación de los aparatos culturales de penetración imperialista norteamericanos. Otros escritores afirmaban que se trataba de una maniobra comunista cuya finalidad era crear un organismo de integración cultural latinoamericano, para usarlo con fines de proselitismo marxista (1967b:4).

En total, más de cien escritores y críticos del continente —Miguel Ángel Asturias, José María Arguedas, João Guimarães Rosa, Nicolás Guillén, Otero Silva, Uslar Pietri, Germán Arciniegas, Jorge Icaza, Augusto Céspedes, Manuel Rojas, Ernesto Cardenal, Mario Benedetti, Nicolás Guillén, Ricardo Molinari, Juan Liscano, Eduardo Mallea, Juan Carlos Onetti, Roberto Fernández Retamar, Ángel Rama, Ricardo Molinari, Sara de Ibáñez, Carlos Martínez Moreno, José Bianco, Juan Rulfo, Carlos Pellicer, Rodolfo Usigli, Efraín Huerta, Julio César Chávez, Salvador Garmendia, Benito Milla, Rómulo Gallegos (invitado personal del presidente mexicano), quien envió un mensaje de adhesión, ya que las dolencias de la vejez le impidieron viajar. Otros invitados que no concurren fueron Julio Cortázar, Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, Mario Vargas Llosa— participaron del congreso, que se llevó a cabo del 15 al 24 de marzo en México, Guadalajara y Guanajuato y cuya sesión inaugural tuvo lugar el 15 de marzo en el auditorio del Museo Nacional de Antropología en la ciudad de México.

Según Liscano, el mismo día de la inauguración quedó planteada, extraoficialmente, una potencial división de los delegados. Hubo, al parecer, reuniones entre bastidores para evitar manifestaciones que entorpecieran el desarrollo del congreso. La amenaza procedía, según Liscano, “del grupo numeroso de escritores de distintas nacionalidades, llegado directamente de Cuba” (1967b:4).

Finalmente la escisión se hizo explícita: la delegación cubana en pleno, con el apoyo de otros congresistas, leyó un documento en el cual anticipaba su decisión de no participar en la creación de la Comunidad Latinoamericana de Escritores. “No se puede pretender —decía el documento que leyó Mario Benedetti en nombre de la delegación cubana— que un escritor de izquierda integre la misma comunidad que otro de militancia proimperialista, o comprometido con las oligarquías nacionales, u omiso frente a los desmanes del enemigo” (“Declaración de los veinte”).

La objeción de fondo era que la noción de comunidad exigía la existencia de afinidades, más allá del interés cultural, declarado insuficiente. Las críticas ponían en cuestión el criterio de pensar lo comunitario tomando como base la categoría profesional: lo importante del argumento es que una comunidad así planteada negaba el proyecto mismo de escritor-intelectual. Decía en su artículo Retamar:

¿Cómo es concebible que una Comunidad así no nazca de una comunidad de intereses, de actitudes, de puntos de vista? ¿Cómo es concebible que en una comunidad así pueden encontrarse mañana, codo con codo, Germán Arciniegas y Jorge Zalamea, u hoy mismo, Juan Liscano y Nicolás Guillén? (...) Por eso, veinte escritores entre los participantes en el congreso expusimos, por boca del uruguayo Mario Benedetti, nuestra decisión de abstenernos de participar en la Comunidad que se planeaba y al cabo se dio por fundada (1967a:98).

El discurso de Benedetti incluía un agradecimiento a México, país que no había roto relaciones con Cuba y, pese a las disidencias, aceptaba “la buena intención y la amplitud de miras de quienes concibieron esta empresa cultural latinoamericana”. La “Declaración de los 20” fue rubricada por Roberto Armijo (El Salvador), Mario Benedetti (Uruguay), Alejo Carpentier (Cuba), René Depestre (Haití), Roberto Fernández Retamar (Cuba), Juan José Folguera (Argentina), Salvador Garmendia (Venezuela), Hernando Guerrero (Colombia), Nicolás

Guillén (Cuba), Raúl Leiva (Guatemala), Enrique Lihn (Chile), Carlos Martínez Moreno (Uruguay), Thiago de Melo (Brasil), Álvaro Menéndez Leal (El Salvador), Augusto Monterroso (Guatemala), Marco Antonio Montes de Oca (México), Lisandro Otero (Cuba), Manuel Rojas (Chile), Eleodoro Vargas Vicuña (Perú), Gloria Zegarra Diez Canseco (Perú).

Al comentar la "Declaración de los veinte" (leída "con voz pausada y monocorde" por Benedetti) y el discurso de Retamar que la precedió ("destacó consignas habituales de su país"), Liscano vuelve a comentar: "Casi todos los firmantes venían de Cuba" (1967b: 4-5).

Lo que sorprendió a Liscano, Monegal y Milla fue la deferencia especial consagrada a la delegación cubana, a la que se permitió subir al proscenio junto a la mesa directiva y las autoridades municipales de Guanajuato. Miguel Ángel Asturias tuvo que clausurar la ceremonia inaugural luego de la lectura de la "Declaración de los 20". Según los testimonios, Asturias, alterado, habría improvisado un discurso donde abogaba por la creación de la Comunidad, defendiendo la posibilidad del diálogo, palabra que figuraba por entonces en el índice de prohibiciones ideológicas, ya que formaba parte del léxico favorito de la Alianza para el Progreso. Lo recuerda Rama, quien sostuvo que "no era creíble que, dados sus antecedentes, Asturias pudiera entender por esa palabreja una tarea en común con los cipayos latinoamericanos" (1967c).

Luego de fatigosas deliberaciones, se definió la situación del Congreso. Según Liscano, triunfó la "izquierda moderada", el congreso prosiguió y el grupo partidario de la "abstención" quedó en minoría aplastante (1967b:6). Liscano entendía por izquierda moderada al sector de escritores que, en todo de acuerdo con la necesidad de que la comunidad implicara una común actitud ideológica, coherente y de claras connotaciones sociales y políticas progresistas, pensaba que debía intentarse la tarea de formar la comunidad. Un proyecto de preámbulo elaborado por ese grupo (integrado por Rama, Rulfo, Ibáñez,

Onetti y Arguedas) proponía como condición para integrar la Comunidad el apoyo de los escritores a la revolución latinoamericana, a la lucha contra las oligarquías locales y contra el imperialismo norteamericano. Ese proyecto de preámbulo para los estatutos de la comunidad comenzaba con la frase "América Latina vive una revolución", que fue rechazada por la mayoría de los assembleístas por "panfletaria".³¹

Pero la prosecución del Congreso fue, para Liscano, Milla o Monegal, una especie de victoria pírrica. Si bien la "Declaración de los 20" permaneció acotada en número a los primeros firmantes, la delegación secesionista obtendría la verdadera victoria al lograr que el pronunciamiento final del Congreso contemplara los requerimientos y consignas cubanos; el plenario aprobó una condena a la guerra de Vietnam, se pronunció en contra del bloqueo a Cuba y condenó la violación de las autonomías universitarias en Argentina, Brasil, Colombia y Venezuela, y propuso denunciar los planes *Camelot* y *Simpático* de penetración cultural norteamericana. Guimarães Rosa renunció a la vicepresidencia, lamentando la "panfletarización" del encuentro, y suscribió un documento al que se adhirieron veinte congresistas (contrarréplica de la declaración de los otros 20), en protesta contra la excesiva politización del congreso y pidiendo que se diera prioridad a los asuntos relacionados con los problemas de la cultura y de las letras. El contradocumento fue firmado por Julio César Chávez (Paraguay), Carlos Solórzano, Demetrio Aguilera Malta, Jorge Icaza, Antonio de Undurraga, Fermín Estrella Gutiérrez, Cayetano Córdoba Iturburu (Argentina), Fernando Charry Lara, Ernesto Mejía Sánchez, Benito Milla (Uruguay), Rodolfo Usigli (México), Carmen Naranjo, Francisco Tobar-García y Juan Liscano.

Lo que para Retamar fueron "los aspectos positivos del Congreso", para Liscano y Milla constituyó una defección de la mesa directiva, que había permitido la politización del encuentro. Así, Milla dice:

Contrariamente a lo que preveían algunos de los jóvenes escritores mexicanos, a lo que paladinamente había anticipado Carballo y a lo que sin duda alguna temían los cubanos y sus amigos, la tónica del Congreso fue predominantemente política, su orientación decididamente radical —como lo demuestran sus resoluciones políticas principales— y quizá por ese predominio tan evidente se podrían definir algunas de sus fallas (en “México, Congreso de escritores”).

Y, con el mismo tenor, Liscano expresa:

Las mociones y enmiendas del Congreso, en su mayoría, se caracterizaron por una voluntad polémica mucho más teñida de enemistad beligerante hacia la política norteamericana que de preocupación genuinamente democrática y cultural. Cubanos, procubanos y radicales, aunque en minoría para provocar la abstención en lo que se refería a la reglamentación y puesta en marcha de las comunidades, lograron en la última Sesión Plenaria, efectuada en Guadalajara, dominar a una asamblea en parte cansada o apática y en parte dispuesta de antemano a hacerles el juego (1967b:6).

También para Rama, el congreso debatió “con ardor cuestiones políticas más que literarias” (1967c). La diferencia en la apreciación de Rama se basaba en que éste intentaba contextualizar y dar cuenta de las relaciones de fuerzas simbólicas en contraste. La politización que afectó al congreso era, como lo indicaba Rama, un síntoma del *panorama general del continente*. Lo mismo puede decirse de la capacidad de la delegación cubana para lograr que se refrendaran sus aspiraciones. La conclusión de Rama fue de incertidumbre:

Decir si esta culminación ha sido para bien, es otro cantar. Quizás la actitud más prudente consista en la expectativa: el famoso compás de espera que parece obligado abrirle a toda institución nueva para verla actuar, actitud que, en algunos casos —el de quien esto escribe—, encubre el pesimismo (1967c:114-115).

Finalmente, en México se dotó de autoridades a la comunidad: lo votado quedó votado del mismo modo que las comunidades fueron fundadas. Fueron elegidos como sus representantes Carlos Pellicer, López Bermúdez, Carlos Solórzano y Demetrio Aguilero Malta. El gobierno chileno se comprometió a auspiciar la siguiente reunión de la Comunidad Cultural Latinoamericana.

La fragilidad de *Mundo Nuevo*, que Monegal debió abandonar en 1968 y que murió, sin penas ni gloria, en 1971, luego de algunos años de agonía financiera y cultural, así como el triunfo final de los “abstencionistas” de México, son las señales más notorias de la capacidad de acción de la corporación intelectual latinoamericana y sus elecciones estratégicas. Como escribió Juan Liscano, finalmente la pugna, en el fondo, se estableció entre izquierdistas extremos e izquierdistas moderados, afirmación que es una real definición de la pragmática discursiva de la época. A partir de entonces, muchas instituciones intentaron contrarreplicar a otras: el mejor ejemplo es la duplicación de los homenajes a Rubén Darío, uno de los cuales, ya comentado, se realizó en La Habana. Otro tuvo lugar en el marco del XIII Congreso de Literatura Interamericana, que se realizó en dos partes: la primera en Los Ángeles, del 18 al 21 de enero, la segunda en Caracas, en homenaje a su cuatricentenario, y dio marco a la primera entrega del Premio cuatrianual Rómulo Gallegos. Los actos en Caracas se desarrollaron en la primera quincena de agosto de 1967 y lamentablemente fueron empañados por el terrible terremoto que se abatió sobre la ciudad el 29 de julio. El 7 de agosto tuvo lugar una mesa redonda de novelistas y críticos en el Ateneo de Caracas, en la que participaron Vargas Llosa, García Márquez (que habló de *Cien años de soledad*), Fernando Alegría, José María Castellet, Emir Rodríguez Monegal, Ángel Rama, Uslar Pietri, Adriano González León y Seymour Menton, y que fue presidida por Miguel Otero Silva. La mesa estuvo consagrada exclusivamente a la novela y al porvenir de la crítica. El único participante que se sa-

lió del libreto y pronunció un discurso de carácter político fue el venezolano Adriano González León. El jueves 10 de agosto de 1967, como parte de los mismos festejos, en el Museo de Bellas Artes se entregó el Premio Rómulo Gallegos a Mario Vargas Llosa, por su novela *La casa verde* (véase "Los novelistas y sus críticos", Rodríguez Monegal, 1967a, y Liscano, 1967c:2-3).

Juan Liscano había advertido en 1967: "Lo sucedido en México puede reproducirse en Chile" (1967b:9). Y así fue: la comunidad latinoamericana de escritores se creó, pero su creación fue *de facto* y no *de jure*, como lo demostró el fracaso de los nuevos encuentros dedicados a consolidarla institucionalmente. En realidad, la iniciativa "comunitaria" se había desplazado a Cuba.

El Encuentro Latinoamericano de Escritores que se había anunciado en México se realizó en Chile, entre el 18 y el 30 de agosto de 1969, en Santiago, Valparaíso y Concepción. El tema convocante fue "Función de los escritores en países subdesarrollados". Asistieron Juan Rulfo, Augusto Céspedes, Jorge Adoum, Carlos Martínez Moreno, Bernardo Kordon, Claude Simon, Roger Caillois, Emilio Adolfo Westphalen, Carlos Germán Belli, Rosario Castellanos, Camilo José Cela, Leopoldo Marchal, David Viñas, Marta Traba, Juan Carlos Onetti, Ángel Rama, Mario Vargas Llosa, Antonio Cisneros y los chilenos Nicanor Parra, Jorge Edwards, Humberto Díaz-Casanueva, Enrique Lihn, Pedro Lastra, Luis Domínguez, Francisco Coloane, Martín Cerda y Waldo Rojas. Faltaron Carpentier, Cortázar, García Márquez, Borges, Asturias, y a último momento desertaron Fuentes, Sabato, Arguedas y Roa Bastos.

¿Qué importancia podía tener este encuentro comparado con el impresionante Congreso Cultural de La Habana, de 1968, donde Cuba había sido el punto de encuentro de los quinientos intelectuales más importantes del mundo? Entre otras perturbaciones, el encuentro de Chile estuvo nuevamente signado por la inquietud que causó el "desaire de la delegación cubana, que no contestó la invitación" (Ruffinelli, 1969:29).

El ritual era el "viaje a Cuba": moverse en sentido inverso

carecía de sentido histórico y geográfico. Si bien los presentes eran "un buen seleccionado literario con un amplio espectro de las posiciones que hoy en día reclaman a los escritores", la no asistencia de la delegación cubana fue considerada grave y, en suma, descalificante. También influyó la situación chilena en el fracaso relativo de ese encuentro; fue bastante unánime la crítica a la poca independencia política del Encuentro, que habría sido utilizado para beneficio electoral del gobierno democristiano en el poder (Bianchi, nota 275:223-224).

Ocurrió que David Viñas se retiró en silencio a los tres días; luego lo hizo Emmanuel Carballo, tras enviar una carta al presidente de la Sociedad de Escritores Chilenos en la que decía que después de esperar durante varios días que el encuentro se decidiera a cumplir los puntos del temario fijados de antemano, al margen de las fiestas sociales, actividades más propicias al *vedettismo* que al auténtico intercambio intelectual de las diferentes posiciones ideológicas, y de política menuda a favor del gobierno en el poder, *había decidido abandonar el encuentro*. La carta fue leída en la sesión plenaria del domingo en la mañana (Ehrmann: 109). Marta Traba también se quejó por las mismas razones:

Cuando fuimos al acto inaugural en aquel teatro finisecular, esperaba que un escritor nos diera la bienvenida y lo hizo un ministro; en seguida fuimos a un almuerzo y nuevamente esperé que nos hablara un escritor, pero lo hizo el viceministro. Llegamos a Viña y las sesiones no las abrió un escritor sino el ministro de Relaciones Exteriores. (Íd.).

Aprovechando la presencia de los visitantes, la revista chilena *Punto Final* reunió a Viñas, Traba, Adoum, Rama y Carballo para hacerlos hablar sobre distintas cuestiones vinculadas a la producción literaria continental, el papel del intelectual y, lógicamente, del congreso al que estaban asistiendo. Para subrayar la crisis de legitimidad que afectaba al chileno, *Casa de las Américas* tituló "¿El único encuentro del encuentro?" la información sobre la mesa redonda organizada por *Punto Final*.

Jorge Ruffinelli contó que Vargas Llosa introdujo el caso de Cuba instando a los presentes a firmar una "constancia de la vergüenza y pena que esa cuarentena —el bloqueo—, ese cordón sanitario que rodea a Cuba, causa a los escritores latinoamericanos". Luego presentó un manifiesto por la liberación de Puerto Rico, que fue leído por dos puertorriqueñas del movimiento independentista. Incluso pidió que lo firmara el canciller de Chile, Gabriel Valdés, que estaba allí presente y se excusó de hacerlo. Además, Vargas Llosa y otros rechazaron la defensa del representante de Bolivia que justificó la prisión de Régis Debray, quien había sido arrestado el 21 de abril de 1967, cuando acompañaba al Che en el intento de crear un foco guerrillero (Ruffinelli, 1969).

En un proceso de creciente entropía de la iniciativa en manos de los escritores y el crecimiento de la legitimidad de la Revolución Cubana para la intelectualidad latinoamericana, tal como se ha visto, el Tercer Congreso Latinoamericano de Escritores, realizado en 1970 en Puerto Azul, Venezuela, tuvo menos resonancia que los anteriores. La revista venezolana *Semana* registraba con beneplácito el 16 de julio de 1970 el resonante fracaso de este último, al que no asistieron los miembros del *boom* ni los más renombrados escritores venezolanos del momento, como Adriano González León, Garmendia, Caupolicán Ovalles o Edmundo Aray. También *Casa de las Américas* se alegró del fracaso de esa nueva convocatoria ("Sin penas ni glorias": 204).

Los nombres más importantes de la ciudad letrada latinoamericana se alinearon con Cuba y trataron, en adelante, de consolidar un discurso homogéneo, manteniendo las diferencias y discrepancias dentro del ámbito interno de las discusiones familiares, mientras fue posible. Luego del caso Padilla, que llevó a la luz pública esas discrepancias, se produjo una fractura muy importante, en una coyuntura histórico-institucional distinta de la que había producido las primeras interrupciones de 1966, insignificantes respecto del debate que se conoció en 1971.

4

El intelectual como problema

El intelectual revolucionario no se distingue del intelectual de la burguesía por lo que hace, por su actividad en cuanto intelectual.
Ismael Viñas, "Aclaraciones sobre repeticiones: '¿Qué es el intelectual?'" (1968:67)

1. Los dilemas del compromiso

Hacia mediados de la década del sesenta, la conversión del escritor en intelectual *tout court*, es decir, situado fundamentalmente en relación con la dimensión pública, ya era un proceso enteramente consumado.

Hasta entonces, las figuras del crítico, el ideólogo, el buen escritor o el militante podían representar al escritor-intelectual comprometido. Pese a que cada uno de esos perfiles dibuja diferentes figuras de intelectual, esas diferencias fueron consideradas en términos de matices o énfasis, sin afectar ni cuestionar la identidad *progresista* del intelectual. La noción de compromiso funcionó como un *concepto-paraguas* bajo el que se agruparon los demás atributos. Esta complementariedad de figuras diversas configuró un momento particular de la historia intelectual del continente latinoamericano que puede darse por termina-

da hacia 1966-1968 cuando, a partir de una nueva constelación de coyunturas, la legitimidad de la figura del intelectual fue disputada, ya en favor del intelectual como conciencia crítica de la sociedad (una suerte de ideal residual), ya en favor del intelectual-revolucionario. Esta segunda figura de intelectual emergente comenzó a cuestionar la legitimidad de la agenda cultural que había sido productiva y hasta exitosa en la primera mitad de los años sesenta.

Hasta mediados de la época, la politización de los intelectuales se expresó con una notación: el compromiso. Esa noción no involucraba un programa de acción concreto ni era fácilmente definible. El mayor problema que presentaba la noción era el deslizamiento entre dos polos: compromiso de la obra y compromiso del autor. El compromiso de la obra involucraba un hacer específico en el campo de la cultura y en los programas estéticos, aunque las fundamentaciones sobre cómo se trasladaba a la obra una supuesta estética del compromiso no fueron unánimes. La obra comprometida podía ser, para algunos, formulada en términos ya de la estética realista, ya de la estética "vanguardista" o de la ruptura³². Los defensores del compromiso de la obra en clave realista acentuaron el poder comunicativo y la influencia de la obra de arte sobre la conciencia de los lectores. Los defensores de la tradición de la ruptura afirmaban la paridad jerárquica de la serie estética y la serie política; planteaban como su tarea la de hacer "avanzar" el arte del mismo modo que la vanguardia política hacía "avanzar" las condiciones de la revolución, y también formulaban que el compromiso artístico-político implicaba la apropiación de todos los instrumentos y conquistas del arte contemporáneo. De alguna manera, esa podría ser la posición de Cortázar en su texto "Revolución en la literatura y literatura en la revolución" publicado en *Marcha* (1970b:30-31), y la de *El Escarabajo de Oro* y *El Grillo de Papel*. Es, sin duda, también la de Carlos Fuentes, la de Roberto Fernández Retamar (en los primeros tiempos de la época), la de Juan Gelman, entre otros.

Para todos, el desarrollo insuficiente de la literatura latinoamericana respecto de la "gran literatura universal" contribuyó a sustituir otras tradiciones comprometidas del continente (emblematizadas, por ejemplo, en la novelística de Jorge Icaza o Ciro Alegría) y a inventar otras nuevas. En cuanto al compromiso del autor, sus intervenciones en la esfera pública, su conducta, sus ideas políticas, sus estrategias frente a los enemigos de la revolución, fue una caución necesaria de la noción general del compromiso, porque éste implicaba siempre alguna clase de intervención intelectual que *excedía* la producción literaria o artística en cuestión.

Silvia Sigal afirma que la primera fase de expansión del espacio cultural de los años sesenta, en la Argentina —uno de los países que se constituyó en una de las primeras cabeceras de playa de ese proceso de modernización—, no estuvo dominada por la idea de la obra comprometida. En su libro *Intelectuales y política en la década del sesenta* postula la existencia de una escisión entre comportamientos en el campo cultural y opciones en el campo político que dieron lugar a un perfil de intelectual "comprometido políticamente e insertado, simultáneamente, en un sistema de criterios culturales específicos (...) que no reenviaba directamente al terreno ideológico-político". Lo que la autora busca explicar es, en sus palabras, el "complejo problema de la relación entre una vanguardia estética y una vanguardia política" (1991:192-200). Los ejemplos en que se basa, como el Instituto Di Tella (cuyo edificio se inauguró en 1963), proceden fundamentalmente de las artes plásticas. Pero la escisión entre la estética y la política se fundamenta antes en las críticas contra el Di Tella que en el modo en que muchos de los artistas que exponían allí concebían sus propias prácticas.

Mi hipótesis matiza tal vez un poco sus afirmaciones sobre esa presunta escisión: en buena parte porque "mis" intelectuales son escritores y críticos literarios, y también porque el compromiso, tal como ellos lo elaboraron en América Latina (incluida la Argentina) en los años sesenta, concebía la moder-

nización de la cultura como una tarea auténticamente comprometida. El compromiso no era un componente entre otros de la literatura sino su *función de ser*. Y aun en el campo de los artistas plásticos y de la crítica en ese campo, pueden testimoniarse posiciones similares. Así, por ejemplo, en *Antiéstetica* Luis Felipe Noé, citando a Sartre para discutir, indudablemente, con los cultores de un "arte social" que él consideraba que había perdido cualidad artística, escribía que las aparentes dualidades en la relación del artista y su obra, por un lado, y entre el artista y la sociedad, por otro, "se aclaraban si se tenía en cuenta la definición sartreana de obra de arte, como hecho social y producción individual". Uno de los propósitos que guiaba a Noé era la defensa de nuevos modos de criticidad que podían percibirse y tomarse de los movimientos contemporáneos del arte, en reemplazo de los viejos. Con estas afirmaciones, es evidente que Noé se ubicaba cerca de un grupo de artistas que buscaba tender un puente con los ideales "revolucionarios" del arte modernista o de vanguardia. Noé valoraba el aporte del arte pop a la resolución del problema del nacionalismo. Según su hipótesis, el pop mostraba que el nacionalismo (componente importante de las izquierdas latinoamericanas) no podía significar ninguna clase de aislacionismo y mucho menos el poner un rostro a una anécdota localista (Noé, 1965:66-169).

Oscar Masotta, por su parte, en un ciclo de conferencias pronunciadas en septiembre de 1965 en el Instituto Di Tella, recopiladas con el título *El "pop-art"*, afirmaba que el pop constituía una crítica a una cultura estética como la argentina, que consideraba la subjetividad o el yo como centro de las significaciones del mundo. La insistencia en la palabra "crítica" revela hasta qué punto la valoración del cambio y la ruptura van de la mano con la intención de realizar una lectura ideológica que subrayara los aspectos críticos y opositivos del arte moderno. Que las innovaciones del pop y, más claramente, su procedencia tuvieran detractores era natural para las fracciones más tradicionales de la izquierda, reticentes a toda tenden-

cia modernista en las artes, considerada "decadente". A ellos se refiere Masotta, criticándolos, al tiempo que afirma la incongruencia de considerar reaccionario al arte pop. La defensa de la autonomía artística en Masotta era ante todo la negativa a afirmar, mecánicamente, una "relación de inherencia, inmediata, entre política y arte", que, según sus palabras, sólo conducía a un "peligroso terrorismo cultural" (1967:67-68). Por eso mismo, la convergencia de lo que Sigal denomina vanguardias estéticas y políticas es *sintomática* y no *problemática*: expresa, no la escisión del comportamiento intelectual, sino una novedad respecto de los términos en que se entiende la noción de compromiso. Para la mayor parte de los escritores, la tarea de modernización cultural figuró en la agenda del compromiso, y muchas de las reflexiones sobre literatura de los propios escritores establecieron este vínculo como necesario. En todo caso, el eje de la politización recorre las fundamentaciones estéticas y constituye el centro de todos los debates, como se vio en las necesarias referencias al valor político-ideológico presentes en las reflexiones de Noé y Masotta.

Como escribió Julio Cortázar, requerida su opinión sobre los deberes del intelectual:

Insisto en que a ningún escritor le exijo que se haga tribuno de la lucha que en tantos frentes se está librando contra el imperialismo en todas sus formas, pero sí que sea testigo de su tiempo, como querían Martínez Estrada y Camus, y que su obra o su vida (*¿pero cómo separarlas?*) den ese testimonio en la forma que les sea propia (1967:11).

Pese a ser uno de los más firmes defensores del papel mediador de la cultura, señalaba, como al pasar, la verdadera disyuntiva: la que separaba la obra de la vida. El problema compromiso de la obra/compromiso del autor supone una tensión permanente, implica un reenvío constante entre los dos extremos cuya estabilidad parece imposible. Las transacciones simbólicas sólo se alcanzan cuando uno de los polos puede dejar-

se de lado momentáneamente para insistir sobre el otro extremo de la oposición. La inseparabilidad vida/obra tiene sin duda una tradición vanguardista. En ese sentido, la invención de un "arte de vivir" propiamente del escritor, invención ligada al proceso de modernización de la sociedad y la creciente separación entre esferas de las prácticas y valores sociales, no estuvo ausente de la época. El compromiso fue, por cierto, uno de los aspectos centrales de ese *arte de vivir* en la época.

Precisamente los momentos que pueden aislarse de esos precarios equilibrios señalan estados del campo. La división que se haga entre obra y vida es completamente artificial: uno de los dilemas principales de la noción de compromiso es que impidió, en cualquiera de sus versiones, más allá de declaraciones precisas, discriminar entre estos dos polos: obra y vida.

La conversión del escritor en intelectual fue, como se vio, simultánea con el ingreso de muchos de esos escritores en el mercado (con un momento culminante en 1967), haciendo que fueran conocidos por sus libros y también por sus intervenciones. Esa simultaneidad de los fenómenos afectó la comprensión del lugar de la producción artística, tanto para el público lector, que tuvo acceso a las ideas y posiciones de los escritores, como para los escritores mismos, que se vieron en el centro de una nueva escena³³. Las expectativas que los intelectuales crearon en torno a sí mismos, y que al parecer fueron convalidadas por el creciente interés del público por sus obras, otorgaron a estos escritores una nueva *visibilidad*, que produjo lo que podríamos denominar "extensión de la obra literaria sobre el autor". La vida del escritor fue inescindible de su obra, literatura ella misma, en cuanto se brindaba también a la lectura de los mismos lectores que hojeaban sus libros y consumían sus opiniones e imágenes en los reportajes, que se convirtieron en un género altamente cultivado por las publicaciones culturales.

En un primer estado del campo, estas publicaciones se limitaban a difundir las obras de los escritores. En el paso siguiente, la entrevista reemplazó esa difusión textual y constru-

yó otro tipo de texto que ponía la figura del autor en el primer plano. Recordando ese momento, en "El *boom* en perspectiva", Ángel Rama señala:

La visibilidad pública del escritor se vio favorecida en el caso de los escritores intelectuales; (...) un género literario que adquirió repentina boga, la entrevista literaria (...) los escritores de todo tipo fueron reclamados por una curiosidad pública que puso el acento en lo personal y no vaciló en abalanzarse sobre la privacidad. Fue la atención de la nueva prensa la que desarrolló vorazmente la entrevista literaria, fotografió al escritor en su casa, le reclamó dictámenes sobre los sucesos de actualidad (1984:105).

El reverso de esa extrema exposición pública era que el escritor podía ser enjuiciado desde los ámbitos más diferentes:

El escritor latinoamericano sabe ahora que si sus ensayos o ficciones o sus poemas sirven para que la gente abra los ojos, esos ojos abiertos lo mirarán a él en primer término (...) La anhelada repercusión se ha producido; el tan buscado eco al fin resuena. Pero no había sido totalmente previsto que repercusión y eco trajeran aparejada una exigencia, una vigilancia, una presión. Frente a cada hecho importante que ocurre en el país o en el extranjero, por lo menos un sector del público quiere saber cuál es la actitud del escritor. Lo interroga, lo urge, lo presiona; la abundancia de reportajes es sólo un síntoma de esa atención (1967b:10).³⁴

La vigilancia a la que se refiere Benedetti en "Ideas y actitudes en circulación", ponencia que había presentado en el Congreso de Escritores de México cuyos incidentes tan mal cayeron a Liscano y Monegal, es también proyectiva.

La posibilidad del deslizamiento de la obra a la vida era inescindible de la noción de compromiso y, por lo tanto, la inclusión de la conducta y la *autovigilancia* como parte del pacto del intelectual con la sociedad era un curso posible; la *actitud* del escritor-intelectual fue el parámetro con el que se midió la legitimidad político-ideológica de su práctica poética. Los es-

critores debieron colocar en otra zona su relevancia social para poder continuar escribiendo y legitimando su literatura. Una transacción a la que se adhirió, por ejemplo, Julio Cortázar, quien se vio compelido a justificar —en un plano ideológico— el hermetismo de *62, modelo para armar*, y ofreció como moneda de cambio para escribir, en registro neovanguardista, su adhesión a la revolución³⁵.

El chileno Carlos Droguett fue taxativo en este sentido:

El escritor debe ofrecer su vida a la revolución, tal como los que no son escritores la ofrecen, porque es lo más valioso que tiene el hombre y también el hombre escritor, que lamentablemente en muchos casos está más cerca de la cobardía que de la inspiración (en *Casa de las Américas* N° 69, 1971b).

La obra o la vida: en aquellos peligrosos caminos, cualquier encrucijada enfrentaba al escritor con esta dura alternativa, como ya lo había intuido Cortázar.

2. El mito de la transición

Un nuevo mundo se está elaborando, un tipo nuevo de hombre ya se perfila. Por todas partes surgen los signos. El proceso se realiza en el centro de fuego, pero sabemos que hay flores que se abren en silencio después de la tormenta.

Nota de los editores, *El Corno Emplumado* N° 7, julio de 1963

A los guerrilleros./A sus héroes innominados./A sus mártires./A sus muertos./Al Hombre Nuevo que nace de ellos./Aunque éste sea, en definitiva, el más torpe

homenaje que se les pueda hacer

Cristina Peri Rossi, dedicatoria de *Los museos abandonados*

La problematicidad inherente a la noción de compromiso y a la tarea del intelectual revolucionario fue tan intensa que de ella surgió un mito: el de la transición. El mito de la transi-

ción puede considerarse una ficción a través de la cual se tramitó simbólicamente la brecha entre la realidad y las expectativas puestas en ella. Las vaguedades programáticas, la indefinición del verdadero lugar del intelectual en la revolución y en relación con la sociedad, la estética misma y su integración con las prácticas de la vida cotidiana de quienes no tenían acceso al mundo de la literatura: todo encontró explicación en el diagnóstico de la transición de la toma revolucionaria del poder a la construcción del socialismo.

Su mejor expresión, la más emblemática, es el poema de Roberto Fernández Retamar "Ud. tenía razón Tallet... somos hombres de transición"³⁶. El poema fue uno de los textos que más circuló en la época; prácticamente fue publicado por todas las revistas del continente desde 1965 en adelante. La palabra *transición* aparece en el título y cierra el último verso. Entre esos dos extremos, el poema despliega los significados de esa idea adoptando la forma de una respuesta a una conversación previa; una reflexión posible a un comentario sobre el presente que comparten los dos interlocutores, los dos poetas. Transición es sinónimo de una heterogeneidad radical que configura esferas antagónicas en las que se juega la oposición entre la cobardía y el heroísmo:

Entre los blancos a quienes, cuando son casi polares, se les ve circular la sangre
por los ojos, debajo del pelo rojizo,
Y los negros nocturnos, azules a veces, escogidos y purificados
a través de
pruebas horribles, de modo que sólo los mejores sobrevivieron
y son la única
raza realmente superior del planeta.

Entre las salpicadas flojeras, las negaciones de San Pedro, de casi todos los días
en casi todas las calles,
Y el heroísmo de quienes han esparcido sus nombres por escuelas,
granjas, comités de defensa, fábricas, etc.;

El poeta trabaja en la repetición las cuestiones fundamentales de la posibilidad, el deber y el futuro en relación con una identidad intelectual amenazada por sus deficiencias, tanto determinadas por el contexto como definidas subjetivamente, y la aspiración, el deseo de ser de otra manera en relación con la revolución:

Y la esperanza de que las cosas pueden ser diferentes, deben ser diferentes, serán diferentes;
Entre lo que no queremos ser más, y hubiéramos preferido no ser, y lo que todavía queríamos ser,

La yuxtaposición de los términos construye una totalidad "aparentemente" caótica. Cada par define un espacio grupal o individual, actitudes públicas o privadas, sentimientos cívicos o íntimos. En cada una de esas zonas, los elementos contrastados dan la impresión de sucederse azarosamente: las razas, las generaciones de las guerras y de la revolución, los trabajos humillantes o dignos, las virtudes y los vicios públicos, los sentimientos más profundos, las creencias religiosas, los proyectos personales, los héroes barriales o nacionales. En este elenco de dualidades, una sola categoría introduce el tres: la clase. El tercero excluido, el que no encaja en ninguno de los dos términos, es precisamente el poeta o el intelectual:

Entre una clase a la que no pertenecemos, porque no podíamos ir a sus colegios
ni llegamos a creer en sus dioses,
ni mandamos en sus oficinas ni vivimos en sus casas ni bailamos en sus salones
ni nos bañamos en sus playas ni hicimos juntos el amor ni nos saludamos.
Y otra clase en la cual pedimos un lugar, pero no tenemos del todo sus memorias
ni tenemos del todo las mismas humillaciones.
Y que señala con sus manos encallecidas, hinchadas, para siempre deformes,
a nuestras manos que alisó el papel o trastearon los números;

Cualesquiera que sean sus términos, las dicotomías definen un antes y un después de la revolución. En ese interregno temporal híbrido que se distingue a la vez del pasado y del futuro, se ubican no sólo el sujeto poético y su interlocutor Tallet sino un nosotros, un pronombre en que está contenida la representación popular. El *entre* indica una circunstancia espacial que significa pasaje, traslación y movimiento. En consecuencia, los hombres del *entre* tienen un tipo de pensamiento doble, a un tiempo arraigado en lo que fue y también profético de lo que vendrá; incómodo con lo familiar y deseante de lo desconocido; desembarazado de lo viejo y celebratorio de lo nuevo. El *entre* es movimiento centrífugo, orientación hacia un otro que se integre al nosotros, o, mejor, un irse transformando en otro.

En los últimos versos, en el punto exacto donde los términos de la dicotomía temporal se nombran por primera vez, enfrentando el pasado con el porvenir, la lógica poética cambia. En este momento el *nosotros* se asume como protagonista y hacedor de lo que fue y lo que vendrá, de los fracasos pero también de las esperanzas ("Aunque nosotros fuéramos el pasado y el porvenir, que sin nosotros no existirían"). Entra aquí el juicio, la absolución posible de la historia así como la responsabilidad de construirla. Como si hubiera que dar una explicación coherente a las largas descripciones de ese lugar ambiguo que es el *entre*—lugar que ha diseñado el espacio propio de los hombres de la revolución—, como si hubiera que cederle el campo a la historia, el poema desgrana una serie de causas que redime a los hombres de la transición en la medida en que funden la acción con la verdad y la vida. Dotado así de legitimidad, el presente traza un *continuum* hacia el futuro; los hombres del presente son el punto de unión de todos los tiempos: con orgullo revolucionario, el sujeto poético sostiene que la transición es el nombre de la historia:

Y porque también nosotros hemos sido la historia, y también hemos construido

alegría, hermosura y verdad, y hemos asistido a la luz, alguna vez
a lo mejor
hemos sido la luz, como hoy formamos parte del presente.
Y porque después de todo, compañeros, quién sabe
Si sólo los muertos no son hombres de transición.

Lo que ocurre es que el pasado de la formación del intelectual, aquella que lo ha llevado a acceder al mundo de la cultura, limitado a los pocos, gravita sobre el presente de su deliberada posición revolucionaria. Es que no se puede borrar lo que se ha sido:

Sobre mi poética priva aún la actitud del burgués que fui más que la del comunista que soy. (...) es positivo que los escritores revolucionarios iniciemos el camino del futuro arte (...) desde las entrañas mismas de la cultura burguesa, acelerando su propio hundimiento y descomposición (Dalton, 1963:13).

El mito de la transición resultó avalado por la autoridad de Ernesto Guevara. En su poema, en el que da la razón a Tallet, un poeta de la anterior generación, Retamar vela la autoridad de donde proviene, en realidad, la fórmula de la transición para definir no solamente el progreso hacia el socialismo, sino el carácter transicional de la existencia del intelectual, que convive entre el mundo burgués y el mundo nuevo. En su célebre texto "El socialismo y el hombre en Cuba", al que Retamar tributa implícitamente su poema, el Che Guevara había planteado que la apuesta al futuro en la que la sociedad se embarcaba implicaba una metamorfosis que llevaba a un objetivo definido; pero también había reconocido la opacidad de los procesos y resultados intermedios de esas sucesivas transformaciones. Como ya se dijo, el artículo había sido enviado a Carlos Quijano, quien lo publicó en *Marcha* el 12 de marzo de 1965³⁷. En su trabajo, Guevara se refiere al proceso de transición cubano como una fase no prevista por Marx en el primer período de transición del comunismo o de la construcción del socialismo. La revolución conduciría a una sociedad ideal y ésta era la promesa

del futuro. Para casi todos los hombres, exceptuando a los más ejemplares, el problema residía en el difícil entretanto.

Los intelectuales y artistas desmenuzaron y citaron ampliamente este mensaje desde que fue publicado en 1965. El texto de Guevara se usó para zanjar dos cuestiones de muy distinto orden. En primer lugar, ofreció sustento a la lucha contra el realismo socialista y la sumisión a los criterios de los funcionarios. Guevara rechazaba la simplificación propulsada por los funcionarios bajo el argumento de que se estimula aquello que "entiende todo el mundo", respondiéndoles que lo que entiende todo el mundo no es sino lo que entienden los funcionarios, anulando "la auténtica investigación artística" y reduciendo "el problema de la cultura general a una apropiación del presente socialista y del pasado muerto" (1987:13 (1963)). En ese sentido, Guevara se mostraba en sintonía con el rechazo casi masivo, por parte de los intelectuales, del único modelo existente de cultura socialista, proporcionado por la URSS y los restantes países de su órbita, tal como se observa en las polémicas que enfrentaron las débiles posiciones de los defensores del realismo socialista en América Latina con los impulsos renovadores que caracterizaron, estéticamente también, al campo intelectual de la izquierda latinoamericana. Como se dijo anteriormente, los artistas cubanos, en su mayoría y muy especialmente, renegaron de la estética oficial soviética, cuyo conservatismo denunciaron abiertamente. El Che había escrito:

No se pretenda condenar a todas las formas de arte posteriores a la primera mitad del siglo XIX desde el trono pontificio del realismo a ultranza, pues se caería en un error proudhoniano de retorno al pasado, poniéndole camisa de fuerza a la expresión artística del hombre que nace y se construye hoy (13).

Ni qué decir que estas palabras fueron música para los oídos de los escritores, aunque el ensayo contuviera una acusación que posteriormente sería usada contra ellos. En segundo lugar (y más tardíamente) se lo recordó por su reproche contra "el pecado

original” de los intelectuales: no ser auténticamente revolucionarios. Es curioso que uno y otro énfasis del mismo texto resultaron funcionales a dos constelaciones diferentes de problemas.

En cuanto al mito de la transición, auguraba la posibilidad de dejar atrás ideas y hábitos adquiridos de carácter burgués en el proceso que llevaría a la emergencia del hombre nuevo:

En este período de construcción del socialismo podemos ver el hombre nuevo que va naciendo. Su imagen no está todavía acabada; no podría estarlo nunca ya que el proceso marcha paralelo al desarrollo de formas económicas nuevas (...) El premio es la nueva sociedad donde los hombres tendrán características distintas (18).

Como escribía Guevara, la imagen de ese hombre nuevo no estaba todavía acabada: el compás de espera abierto por ese inacabamiento permitió procesar la autoimagen de los intelectuales con todas sus contradicciones presentes, en espera de su desaparición futura. El nuevo arte y el nuevo intelectual revolucionarios revelaban su carácter inimaginable y utópico, el de aquello que sobrevendría sin que pudiera preverse su perfil definitivo. La posibilidad de elaborar un programa que diera cuenta de las exigencias de la politización artística cultural se encontraba entonces amenazada desde el inicio por un futuro políticamente bien definido pero experiencialmente incierto. Debe decirse que la idea de la transición urgía más las cuestiones relativas a la identidad intelectual que a los programas estéticos, ya que establecía cierta causalidad en la cual experiencia y biografía se situaban en primer grado, y los productos estéticos como resultados de ambas.

Para los intelectuales, más que para cualquier otra categoría de actores, la fórmula de la transición abrió un espacio de comodidad para lidiar consigo mismos mientras la realidad los ayudara a *cambiar de piel*. Fue así como circuló ampliamente en los ámbitos intelectuales la fórmula “hombres de transición” aplicada a los escritores del aquí y ahora.

Para Frank Kermode, el mito de la transición supone la creencia según la cual la propia época es de transición entre dos períodos principales y se transforma en la creencia de que la transición misma se convierte en época, en *saeculum*, y postula que la ficción de la transición es nuestra manera de registrar el convencimiento de que el final, más que inminente, es inmanente. Viene a decir que nuestra propia época no ofrece nada de positivo y es sólo “de transición” (1983:101-102).

Y, sin embargo, considerado retrospectivamente, el período constituyó realmente una época, que fue *además* una época de transición. El cambio más radical respecto de las expectativas fue el resultado final de los procesos entonces desatados. Pero ese resultado no afirma ninguna falsedad en el orden de las expectativas sino que expresa, crudamente, el estado de las relaciones de fuerza que inclinaron los acontecimientos en un sentido distinto del esperado.

Las obras de arte y las intervenciones estético-intelectuales producidas a lo largo del período pueden estudiarse como diversos momentos de ese terreno considerado transicional. La alta conciencia de las fallas e imperfecciones determinadas por la situación de la escritura y los escritores en un continente donde la separación entre los productores y consumidores culturales y las masas sin acceso a los bienes culturales acompañó cada paso de la producción artística. La convicción de que un nuevo modelo de sociedad produciría hombres diferentes y mejores y nuevas sensibilidades reforzó el carácter precario (pero claramente orientado respecto de las aspiraciones colectivas) tanto de las fórmulas estéticas como de las conductas intelectuales.

El mito de la transición, que enfatizaba también los defectos y perspectivas de clase que los intelectuales deberían arrancarse en una suerte de cambio de piel, derivó en la conciencia de una necesidad de autovigilancia permanente: cada cual a sí mismo pero también a los otros. La transición como fórmula de negociación entre prácticas y estéticas temporarias (surgidas de la buena fe y el progresismo estético e ideológico de los escri-

tores) sirvió durante un tiempo limitado para legitimar el proceso de conversión de *escritor* en *intelectual*. El fin de su eficacia ocurrirá cuando ciertas formas del progresismo se asocien con modos reformistas e incluso burgueses de ser intelectual, especialmente la idea del intelectual como crítico de la sociedad que fundaba, tácitamente, la noción de compromiso. Se abrió paso, en este momento, un debate sobre la función del intelectual que podía o merecía ser considerado revolucionario.

3. En busca de una nueva definición

Iba aun más lejos que Henri. Condenaba incluso a la literatura. Henri siguió leyendo.
Dubreuilh iba todavía más lejos: condenaba su propia existencia.
Simone de Beauvoir (1954: tomo II, 308)

Sencillamente nos ha sucedido que en el trance de elegir entre revolución y literatura, hemos optado por la primera.
Mario Benedetti (1971a:45)

Como aclaró con puntos y comas el cubano Lisandro Otero al opinar sobre la función del intelectual en las luchas por la liberación, en la encuesta realizada por el periodista uruguayo Carlos Núñez, el primer deber era “la dejación del examen crítico *excesivo*”. ¿Cómo mensurar ese exceso? ¿Quién lo mediría? Otero parece sugerir que el examen crítico excesivo equivale prácticamente a examen crítico a secas. Y no es casual que a partir de 1966 en adelante aparezca una masa de artículos, proclamas, intervenciones, en los cuales la familia intelectual comenzó a discutir su propia función; lugar e identidad; bajo la etiqueta “el problema de los intelectuales”. A partir de entonces se inició una suerte de disciplina que aborda al intelectual como animal político, una especie de fervor por la *intelectualogía*, disciplina que acaparó la reflexión de los intelectuales mismos³⁸. La señal más eminente de la problemática en curso

es esa encuesta sobre el papel de los intelectuales en las luchas de liberación realizada por Núñez en Cuba, a los escritores que participaron de la reunión tricontinental, en el año 1966. Recordemos que en 1966 el mismísimo senador norteamericano Robert Kennedy afirmó en un discurso televisado que la revolución en América Latina era inevitable: ¿qué estaban haciendo los intelectuales para colaborar en ese proceso?

Un poema del líder vietnamita Ho Chi Ming, que empezó a circular como expresión del problema, formulaba con una metáfora la tensión entre palabra y acción que está en la base de la consideración “revolucionaria” del intelectual:

Los antiguos se complacían en cantar a la naturaleza, ríos y montes, humo, nieve y flores, lunas y vientos. Es preciso armar de acero los versos de este tiempo. Los poetas también deben saber combatir.

Para la literatura se trató entonces de explorar, si acaso la tenía, sus propias formas de combate: el comprometido no debía ser el arte sino el hombre, los escritores eran revolucionarios de tinta. Todas las variedades y matices de esta idea pueden recogerse, sin ninguna dificultad, en los correos de lectores de varias publicaciones culturales, en las declaraciones de conspicuos integrantes de la familia intelectual latinoamericana³⁹, en los cuestionamientos de las generaciones más jóvenes a sus mayores y en los discursos de los líderes políticos revolucionarios.

El vituperio o la autocrítica se asoció con frecuencia a los diversos homenajes que periodistas, lectores y escritores consagraban a los guerrilleros caídos en la lucha. Revelaban un amplio espectro de experiencias: desde el agudo desencanto hasta la impotencia respecto de la función de los intelectuales que desde esas mismas publicaciones y otras tribunas habían proclamado su fe revolucionaria. De la crítica a la autocrítica había sólo un paso, que el antiintelectualismo dio. Tal vez la causa fuera, como afirma Roque Dalton en “Literatura e intelectualidad: dos concepciones”, que habían dado durante “demasiado tiem-

po vacaciones en el desván” a “proposiciones elementales de las concepciones revolucionarias”.

En el proceso de la politización del intelectual, un fenómeno paradójico terminó por enfrentarlo con la eficacia del hombre de acción, cuya posición es antes pragmática que sustentada sobre una ética del decirlo todo. Dicho de otro modo, la palabra y el acto pueden entrar en sistemas de antagonismo cuando se deteriora la certidumbre de que la palabra constituye alguna forma de acción que pueda vincularse con las exigencias de la política.

La inminencia de la revolución latinoamericana fue acotando los contenidos de lo que se entendía por “política”. De la idea que planteaba que *todo era política*, se pasó a la de que sólo la revolución, “el hecho cultural por excelencia”, como lo determinó la resolución general del Congreso Cultural de La Habana, era política. El único horizonte de la política fue, a partir de entonces, sólo la revolución. Eso implicaba la aceptación de los postulados de la OLAS en el sentido de que la única vía hacia la revolución era la lucha armada, que, por otra parte, se difundía en el continente.

El paso que va del intelectual comprometido al intelectual revolucionario puede traducirse en términos políticos como la diferencia entre reformismo y revolución. Las exigencias crecientes de participación revolucionaria devaluaron la noción de compromiso, bajo la cual una gran parte de los intelectuales encontraron sombra y protección durante algún tiempo. Fue manifiesto el intento de redefinición del rol y la función social del intelectual, que, al poner el acento en los requerimientos “revolucionarios” (y no simplemente críticos, estéticos o científicos) de la práctica intelectual, afectó sus criterios de legitimidad y validez. La creciente oposición entre palabra y acción desnudó entonces los límites de la idea del compromiso.

No basta adherir verbalmente a la revolución para ser un intelectual revolucionario, ni siquiera basta con realizar las acciones de un revolucionario, desde el trabajo agrícola hasta la defensa

del país, aunque éstas sean condiciones *sine qua non*. Ese intelectual está obligado también a asumir una posición *intelectual revolucionaria* (Fernández Retamar, 1967b:11).

Lo que empezó a aparecer como novedad entre 1966 y 1968, intensificándose como problema con el paso del tiempo, fue el intento de definir al intelectual revolucionario; período que, según Lisandro Otero, fue en Cuba el de la polémica ideológica sobre el papel social del intelectual revolucionario, y la cristalización de la conciencia del intelectual revolucionario como contribuyente a la obra común y no como conciencia crítica frente a ella (1971). La balanza que regulaba los polos arte y vida en la relación de los escritores con la política fue inclinándose hacia el segundo de los términos como parámetro de legitimidad de la acción intelectual. Por eso mismo, muchos intelectuales se preguntaron si no había llegado la hora de abandonar la máquina de escribir y empuñar el fusil o, al menos, abandonar el goce estético para un futuro en el que la revolución triunfante socializara el privilegio de la cultura.

Considerados caso por caso, los intelectuales terminaron casi por admitir que ninguno de los conocidos, en la medida en que provenían del campo de la literatura, podía considerarse merecedor de la nueva notación. Es así como la pregunta acerca de cuál es la relación del intelectual “revolucionario” y la política constituye un tema que, como afirmó muy gráficamente Cortázar en “Viaje alrededor de una mesa”, “tiene la virtud de hacernos sentar a todos sobre un felpudo de tachuelas”. La incomodidad experimentada por los escritores para entrar en el nuevo traje, que no parecía estar hecho a su medida, consistía en que los requisitos para pasar a la categoría de intelectuales revolucionarios estaban asociados a la pérdida de confianza en las mediaciones inherentes a las prácticas simbólicas y, por tanto, en todas las formas del compromiso basadas en las competencias profesionales específicas.

Uno de los aspectos de la nueva autointerpretación era de origen terminológico: en la rápida y continua producción de teo-

rías e interpretaciones sobre el proceso revolucionario en América Latina, la palabra *vanguardia* fue cooptada en forma exclusiva para referirse a la dirección político-militar de los grupos en armas. Numerosos desacuerdos (manifestados notablemente en ocasión de la Primera Conferencia de la OLAS) sobre a quién correspondía, en un plano estrictamente político, denominarse vanguardia de la revolución, vinieron a resolverse, al menos en los dictámenes triunfantes de la comisión correspondiente, de modo apodíctico cuando se afirmó que en la Conferencia había quedado bien claro que la vanguardia de los pueblos eran los que luchaban con la expresión más alta de lucha, la lucha armada. La legitimidad excluyente del sentido político del término *vanguardia* quitó un elemento identificador a la noción de intelectual. Por otro lado, el reconocimiento y título otorgados a Cuba como “vanguardia del movimiento antiimperialista latinoamericano” dejó en manos de su dirigencia el poder de autorizar o rechazar otras propuestas, tanto políticas como culturales, enunciadas en nombre de una posición revolucionaria.

A partir de este nuevo momento en que la noción del intelectual como problema abrió paso a la devaluación del intelectual comprometido —cuyo perfil se había constituido durante los primeros años de la década del sesenta—, empezó a circular, entre los propios escritores, un estado generalizado de sospecha. Un novelista presente en el encuentro de escritores de Chile, en 1969, agobiado por los largos debates sobre el compromiso y la eficacia política de la literatura, terminó por admitir, con agobio: “No somos nadie”. Leopoldo Marechal matizó apenas el malestar de su colega con un módico “no somos casi nadie”. Este penoso diálogo fue consignado por la revista *Ercilla* (“Los escritores frente al compromiso”) en su cobertura del encuentro. El causante de esa súbita confesión de baja autoestima enunciada en plural fue un estudiante que asistía a las deliberaciones y que, frente a un auditorio de celebridades literarias, arrojó una provocación que no sería ni la primera ni la última: “Me parece que la literatura, hoy día, no juega nin-

gún papel en América Latina”. Según el cronista, la acusación del estudiante contra los escritores presentes perturbó el clima general de serenidad en el que hasta entonces debatían los escritores y el público en un auditorio de Santiago de Chile. Carlos Martínez Moreno, uno de los asistentes, declaró: “Lo más grave de esto es que el escritor está en todo esto en una condición de sospechado, de sospechado de corrupción, de sospechado de molicie, de sospechado de venalidad”.

Ese estado de sospecha invadió la familia intelectual latinoamericana: interpelada por las vanguardias guerrilleras, por los jóvenes y por una fracción del campo ya constituida a comienzos del período, la comunidad intelectual comenzó a constatar que algo se había crispado. Las indeterminaciones que contenía la noción de compromiso se tornaron contradicciones difíciles de asimilar para la anhelada identidad de intelectual revolucionario. Una de las respuestas elaboradas por la intelectualidad fue la permanente circulación de discursos que cuestionaban las pretensiones de esos mismos intelectuales de incluirse en la rúbrica de revolucionarios. La asociación de la noción de intelectual con la de revolucionario (el “intelectual revolucionario”) en procura de una legitimidad ideológica y política inmaculada dio como resultado una paradoja: en la determinación de la cualidad revolucionaria del intelectual, la historia del problema en la América Latina de los años setenta encontrará, antes que un conjunto de estrategias de acción positivas, una creciente tendencia al borramiento de la identidad o especificidad del carácter intelectual en el terreno de la acción política.

En otras palabras, la figura del intelectual revolucionario pudo ser reclamada por los letrados que pasaron directamente a la militancia política (que no fueron todos), o quienes formaban parte del campo antiintelectualista y atacaban los agudamente revelados defectos burgueses de los intelectuales. La pregunta “¿para qué sirven los intelectuales?” tiene innumerables sentidos y puede estar acompañada de diversas entonaciones valorativas. Es una pregunta, además, que suele estar en estado de

disponibilidad en la agenda intelectual misma, especialmente en ciertas coyunturas. La disponibilidad de esa pregunta es correlativa a la de una de sus respuestas: los intelectuales no sirven para nada o, más bien, no sirven para lo que creen servir. O, aun: los servicios que requiere la sociedad no son de la índole de los servicios que los intelectuales están dispuestos a prestar. Este conjunto de valoraciones negativas sobre la identidad intelectual puede denominarse *antiintelectualismo*. El antiintelectualismo es una de las predisposiciones de los intelectuales en momentos particularmente agitados de la historia, cuando la apuesta por la acción adquiere más valor que la confianza en la palabra y cualquier otro tipo de práctica simbólica.

Los límites del compromiso fueron percibidos tanto en términos de su incapacidad de conciliar la subjetividad con la objetividad, es decir, el compromiso concreto ante el mundo, como por el hecho de que pasara por alto la cualidad intrínsecamente política de la práctica simbólica. La conciencia de estos límites así enunciados puede verse en los reparos expresados por Alberto Vanasco a la noción de compromiso, en particular la idea de que nada o poco sugería sobre cómo identificar en ella una prescripción de relación concreta con el mundo. Vanasco puso por escrito estas objeciones al presentar un texto/carta enviado por Noé Jitrik (1969:108-111) desde Francia para explicar qué entendía por "sartrianismo". En esa aclaración, Jitrik decía:

La idea de compromiso, cuya utilidad en su momento era innegable, aparece ahora como una imposición intelectual, como una estructura ética que se sobrepone a la estructura literaria, sin confiar en ella, sin residir en ella (...) eso termina por desvirtuar el instrumento de cuya intimidad tiene que salir la energía transformadora que *modifique la existencia del lector* (bastardilla mía).

Jitrik proponía reivindicar el poder de la creación del escritor y sostenía (como lo hacían Cortázar, Vargas Llosa o Fuentes) que el acto de escribir era ya una amenaza, algo que ponía en peligro lo establecido.

Desde la perspectiva de la historia intelectual latinoamericana, un eje significativo de periodización interna de la época es la emergencia y crecimiento del discurso antiintelectualista entre las filas de los propios intelectuales. Emergencia y crecimiento correlativos al acentuamiento de la radicalización política de una fracción del campo intelectual. El desarrollo de los sentimientos e ideas antiintelectualistas caracteriza una de las posiciones dominantes del campo intelectual en la segunda mitad de la época, período que suele notarse como "década del setenta".

El desprestigio y la depreciación que corroyeron la noción de intelectual fueron, sin embargo, el resultado de la crispación del proceso de politización iniciado con anterioridad. Como conjunto de tópicos (nada novedosos, por otra parte, puesto que reactualizan conceptos que ya se encontraban en el repertorio de la tradición que vincula a los intelectuales con la política), el antiintelectualismo tiende a destacar el carácter de *posesión* que implica toda competencia cultural y a disminuir la importancia política de la práctica simbólica.

¿Por qué se encuentra con tal fuerza esta declaración de la depreciación de los intelectuales? Indudablemente, para muchos intelectuales, la desaparición del sueño del "no alineamiento partidario", de la independencia de pensamiento, supuso la adscripción disciplinada a nuevas tesis de partido, que requerían cierta homogeneidad de espíritu y la domesticación de las ansias de disidencia. También la urgencia de una participación en una lucha general, de efectividad inmediata, deshacía la esperanza en las mediaciones de mediano o largo plazo, además inciertas. El universo de la denuncia estaba, ya, efectivamente saturado por el consenso general. A la propaganda realizada, sin duda, le faltaba la acción.

Quiero subrayar que el objeto de este trabajo no está constituido por aquellos escritores que abandonaron realmente la práctica simbólica o la redujeron al tiempo estricto que les dejaba la lucha política. Me interesa más bien analizar los discursos

sos de quienes continuaron produciendo literatura sin abandonar su autoproclamada condición intelectual. Tanto el antiintelectualismo como el "pasaje a la acción" son inseparables de la estructura de sentimientos disponibles en esas coyunturas en que los intelectuales se enfrentan a demandas de eficacia práctica inmediata⁴⁰. Lo prueban las tempranas declaraciones de Salazar Bondy en el Congreso de Chile de 1960. Sin embargo, crecientemente, a partir de 1966, el antiintelectualismo encuentra una generalización y aceptación casi sin precedentes en la cultura latinoamericana.

El antiintelectualismo es una vituperación que traduce en términos de superioridad la serie política sobre la actividad intelectual, cultural, literaria; es un discurso, no necesariamente "sincero", que surge dentro del mismo campo intelectual para abjurar de sí mismo enfrentando a sus miembros con otros paradigmas de valor, encarnados por el hombre de acción y el hombre de pueblo. Implica la problematización de la relación de la labor intelectual (en un campo específicamente cultural) y la acción, entendida en términos de una intervención eficaz en el terreno político. Es curioso que el parámetro de eficacia o utilidad con que se midió la acción intelectual fue aun más severo que el que medía la utilidad revolucionaria del guerrillero, cuya valoración aumentaba con el fracaso y la muerte. Como si, en el proceso por el cual se politizaba la discusión sobre los intelectuales, se estetizara la práctica política, resultando ésta más valiosa cuanto más gratuita.

Aunque la reflexión se aplicó al dilema de los científicos sociales, la descripción de Halperin Donghi puede extenderse fácilmente también a los literatos: formula el ingrato dilema intelectual como la contradicción entre la eficacia práctica vislumbrada y la disolución de esta práctica en la lucha política y aun en la militar. Hay que reconocer que Halperin Donghi establece precisamente una distinción entre el literato y el cientista social en relación con el carácter dilemático de la tensión entre práctica disciplinaria y práctica política. Mientras para el

cientista social el desgarramiento de conciencia se produciría en el interior de sí mismo, para el escritor-intelectual, la obra literaria funcionaría como una manera de solucionar ese dilema (1984).

Sin embargo, tampoco los escritores lograron resolver el ingrato dilema de la eficacia práctica de su tarea específica. La obra literaria no alcanzó a resolver ese problema, como tampoco lo hizo la noción de compromiso. Como sostuvo Oscar Terán, quien reconoce haber padecido él mismo esa tensión:

Si la lógica de la historia se identificaba con la de la economía, la cultura adquiriría la imagen sin residuos de lo superestructural y las palabras hallaban negada toda eficacia. Entre el modelo conceptual y la oscura realidad se abría entonces una brecha que los intelectuales jamás lograrían colmar, salvo que se lanzaran en las aguas purificadoras de la práctica.

La lucha contra los intentos norteamericanos por establecer instituciones culturales y fomentar programas de estudio convocando a intelectuales latinoamericanos tuvo como resultado inaugurar un nuevo objeto de la crítica: el intelectual mismo y sus debilidades para ser cooptado, mediante las seducciones tanto a su vanidad como a su bolsillo. Un sistema de vigilancia recíproca, que también era autovigilancia, explica el estado de sospecha a que aludía Carlos Martínez Moreno. Como resultado de la disponibilidad del intelectual para la crítica, era posible suponer que su propia figura podía tornarse objeto de ésta. De ese modo es posible entender un resultado de esa crítica que se convertía en autocrítica: la autovigilancia y la posibilidad de constituir el objeto de control de los propios pares. Las descualificaciones personales ganaron terreno a la discusión conceptual. Hasta que finalmente, y a través de un sistema codificado de exclusiones construido en nombre de un intelectual idealizado y teóricamente revolucionario, cuya concreción terrenal escapaba a los letrados existentes (al menos los vivos), fue el conjunto de los intelectuales el que se encontró puesto en cuestión.

La visibilidad e importancia concitadas por las conductas intelectuales, en el marco del intento realizado por parte de instituciones norteamericanas por garantizarse la colaboración de éstos, abrieron la posibilidad de poner en juicio las actitudes de los escritores y sus relaciones con los Estados Unidos, tal como se reveló en los duros cuestionamientos de los intelectuales cubanos contra Pablo Neruda o en la cancelación de la invitación a Nicanor Parra para integrar el jurado de Casa de las Américas, a raíz de su viaje a los Estados Unidos y su presencia en la Casa Blanca. La lucha contra la penetración imperialista dejó sus huellas en la familia latinoamericana y preparó el camino para los juicios *ad hominem*. Uno de los crispamientos de la nueva situación atacó directamente la pretensión intelectual de adherirse al ideal crítico y a su voluntad de autonomía respecto de los poderes. Lo que se pedía era ya de orden asertivo, constructivo, revolucionario.

En cuanto a la importancia atribuida, en el período inmediatamente anterior a este zócalo de difusión de los discursos antiintelectualistas, a las posibilidades científicas de reflexión sobre la vía armada (teorizadas inicialmente por Debray), ésta se desdibujó, en la medida en que estas definiciones ya habían sido establecidas por la vanguardia armada y la lucha misma que ya estaba en curso. Resulta interesante destacar cómo el propio Debray desestimó sus posiciones previas sobre la importancia de la teoría, con claros acentos antiintelectualistas, en "El rol del intelectual", de 1966.

¿Qué privilegio otorgado por derecho divino puede reclamar el trabajador intelectual por sobre el trabajador manual para mantenerse apartado de la lucha de todos los trabajadores contra la explotación? ¿Para el intelectual la eternidad celeste? ¿Y para el militante comunista el sudor estéril y la fragilidad terrestre? (...) Despreciar desde lo alto de no se sabe qué alturas el compromiso político es "intelectualismo burgués" en lenguaje político, "filisteísmo" en lenguaje moral, a fin de cuentas, traición (1967b).

En *¿Revolución en la revolución?*, apenas un año más tarde, subrayaba la inclinación natural al error de los intelectuales, debido a sus esquemas mentales, al tiempo que recordaba que Fidel Castro atribuyó a una relación puramente intelectual con la guerra la responsabilidad de algunos fracasos de la guerrilla. Concluía de ello que existía una tendencia natural de los intelectuales a aprehender el presente por medio de una ideología preformada y a vivirlo a través de los libros. Terminaba sosteniendo, lapidariamente, que la más decisiva de las definiciones políticas, la definitiva y única, era la pertenencia a la guerrilla.

Entre otros defectos atribuidos al intelectual, el discurso antiintelectualista veía en la problemática del "desgarramiento" intelectual una señal del egoísmo característico de los intelectuales, quienes sólo a través de un esfuerzo poderoso de conciencia pueden llegar a la comprensión de su responsabilidad social. La dificultad de tal comprensión provocaba en algunos intelectuales "una atonía política que puede ir del escepticismo a la deserción", como denunciaban los autores de la Segunda Declaración del Comité de Colaboración de *Casa de las Américas* (1969:3-6). El ejemplo de la actitud combativa y revolucionaria lo proporcionarían entonces los estudiantes, que padecían no sólo cárcel, sino verdaderas matanzas que los gobiernos solían reservar a los campesinos y a las masas obreras.

Sorprende nuevamente hasta qué punto la historia de la compleja y ambigua relación entre intelectuales y política vuelve a rescatar el valor de la noción —aquí no explícita— de "proletariado intelectual" (1993). Una segmentación del campo intelectual que se percibía como novedosa y abarcaba a los estudiantes, los artistas aun sin fama y el amplio grupo de jóvenes que se radicalizaba cada vez más hacia una izquierda revolucionaria que suponía una militancia política activa y, de preferencia, armada.

El "faro" Sartre reformulaba por entonces su noción del compromiso, declarando públicamente que había estado equivocado durante largo tiempo. En un reportaje concedido a John

Gerassi después de los acontecimientos franceses de mayo de 1968 sostuvo que el tan discutido compromiso era un *acto* y no una *palabra*. ¿Qué ilusiones hacerse sobre la agenda cultural? Acto y palabra, literatura y acción: estas nuevas oposiciones dibujaron un antagonismo que era contradicción lógica y oposición real. La intensa politización que se extendió sobre el campo intelectual fue el patrón o la lente con la que éstos revisaron sus prácticas, en cuanto intelectuales. La lente político-revolucionaria afectó necesariamente la autoimagen de quienes se miraban en ella, erosionó la complementariedad de las figuras de intelectual socialmente legítimas y separó —esto es lo principal—, con cirugía fina y precisa, a intelectuales de hombres de acción.

El acercamiento estético a la vía armada no había prescrito inicialmente la participación concreta de los intelectuales en la lucha, aunque los casos de Javier Heraud y Jorge Masetti mostraban que la posibilidad estaba siempre latente. En líneas generales, la literatura y el periodismo habían contribuido ampliamente a estetizar el fenómeno de la guerrilla, sin la obligación de que sus autores se sumaran a la lucha. Se puede recordar "Reunión", de Cortázar, *Los fundadores del alba*, de Prada Oropeza, las decenas de reportajes a líderes guerrilleros, *País portátil*, de Adriano González León, *La guerrilla tupamara*, de María Ester Gilio.

Ese vértigo estetizador de la lucha revolucionaria, como contrapartida, contribuyó a dejar en situación de orfandad las pretensiones de eficacia política de las prácticas estéticas en sí mismas. Lo que para la literatura y el periodismo constituía un tema particularmente relevante alumbraba la zona más confortable del trabajo de la escritura: mientras la imaginación del escritor ponía a combatir a sus personajes, exaltando su espíritu de sacrificio y su valentía, hombres de carne y hueso se exponían al canancio, el hambre y la muerte en aras de la revolución, deseada por todos. El fenómeno de la vía armada se tornó el hecho principal ante el cual los intelectuales debían medirse, su ordalía.

La muerte del Che fue acompañada de severo llanto y alusiones poéticas. El primer aniversario de su caída en combate produjo un estallido poético, llevado a cabo por profesionales y aficionados. Lo más destacable es, sin embargo, la aparición, en contigüidad con el homenaje al guerrillero caído, de un nuevo modelo de *poiesis*. Un poema de Híber Conteris, dedicado al guerrillero fusilado en octubre de 1967, terminaba así:

Pero él sigue y ésta es su guerra/ y hay que continuar ya sin más excusas./ Abrir la selva que cerró sus pasos/ poner de nuevo en pie los campamentos/ sembrar donde el napalm ha calcinado/ reconquistar la tierra donde dicen/ que entregaste la vida y sigues vivo/ definitivamente/ Che, hermano (1968).

Buscando acompañar una opinión pública radicalizada, que se expresaba con frecuencia en los correos de lectores de diarios y revistas, el discurso antiintelectualista tuvo su oportunidad de aglutinación y solidez casi definitivos a partir de la caída de Guevara, una figura cuya luz ensombreció de descrédito a otros modelos y cuya muerte puso en jaque a los intelectuales del continente. En todas las publicaciones, a partir de octubre de 1967, era habitual encontrar una proliferación de textos y artículos ensayísticos y poéticos que bordean la autojustificación de quienes firman, expresando su vergüenza por no empuñar las armas. Los escritores acusaron muy fuertemente el golpe y muchos se sintieron los destinatarios primordiales del sacrificio, leído como llamado e interpelación, pues sólo lograría valor cabal produciendo sucesores. Los correos de lectores de varias revistas político-culturales se saturaron de frases cuyo mensaje era que la vergüenza sólo se redimiría empuñando el arma que él dejó.

Quienes tenían acceso a la palabra, ya fuera como lectores o colaboradores de las publicaciones periódicas, expresaban su voluntad de caer o haber caído como Guevara, cuya tumba, decían, les inspiraba al mismo tiempo valor y miedo. Es cierto que muchos lectores encontraron insuficientes las palabras de los

poetas. Uno de ellos escribió al correo de lectores de *Marcha*: "Srta. Vilariño, Sr. Conteris, Sr. Onetti, Sr. Gutiérrez: la muerte del Che no es tema para los floreos de estilo ni las loas eruditas". A la descalificación de los colaboradores respondía, con los mismos argumentos, la nota de la redacción: "El lector incurre en una falsa oposición (...) escribe él también cómodamente sentado en su escritorio" ("Correo de lectores", 1968).

Acontecimiento pensado como un hito, sirvió para repensar el pasado y reescribir la historia reciente: "La muerte del Che Guevara marca un nuevo momento en la revolución", declaraba el Comité de Colaboración de *Casa de las Américas* en un intento por dar cuenta en forma cronológica del estado de la revolución latinoamericana y la posición de los intelectuales, un año y medio después de los sucesos de Bolivia, que dictaminaron un repliegue notable de las guerras de guerrillas en el continente. El efecto que el fracaso del intento guerrillero en Bolivia supuso en el ámbito específico de los distintos movimientos de la lucha armada excede las posibilidades de este trabajo, pero debe anotarse que la desaparición del Che coincidió con un retroceso generalizado de la guerra de guerrillas en América Latina (que más tarde conocerá un renacer con las formas de la guerrilla urbana, sobre todo en Argentina y Uruguay). Antes que Guevara, habían caído Luis de la Puente y Lobatón en Perú, Fabricio Ojeda en Venezuela, Turcios Lima en Guatemala, Camilo Torres en Colombia. El fortalecimiento de los ejércitos nacionales, adiestrados en academias norteamericanas para encarar nuevas y contundentes formas de represión con ayuda norteamericana, los convirtió prácticamente en fuerzas de ocupación en sus propios países. Los gobiernos desarrollaron unidades antsubversivas de gran equipamiento y las fuerzas armadas se dispusieron a asegurar el orden interno, generalizando el uso de la tortura de manera inédita hasta el momento.

Curiosamente, el retroceso real de los movimientos guerrilleros (que tuvieron que asimilar las muertes de sus líderes más importantes) no fue reconocido por los discursos político-pe-

riodísticos. Por el contrario, en ellos se hizo más y más necesario continuar las predicciones exitosas y confirmar el camino de la vía armada —obstaculizado por la maquinaria represiva de los ejércitos, puesta a punto por los gobernantes, en la mancomunada defensa de los intereses políticos y económicos que se oponían al cambio del *statu quo*— como el único posible. La figura de los mártires culpabilizó a quienes todavía no habían combatido con las armas y los obligó a promulgar un nuevo diccionario revolucionario, del que se eliminó definitivamente el término "derrota" y se lo reemplazó por el más neutro "contraste", recordando de paso que la Revolución Cubana había nacido del desastre del Moncada, símbolo auténtico del sacrificio revolucionario:

A veinte años del asalto al Moncada, cuando aún los ecos de esas jornadas de lucha resuenan a través de lo largo y lo ancho de América Latina, cuando los pueblos oprimidos de nuestro continente siguen empeñados en el duro combate por la liberación, sentimos necesario recordar ese hecho, vigente, como punto de partida de lo que será una América liberada, una América socialista. Moncada es hoy un ejemplo que debe ser tenido muy en cuenta para valorar debidamente las acciones revolucionarias en América. Sin dejar de lado la experiencia maravillosa que nos brindó, debemos tenerlo presente para interpretar correctamente los flujos y reflujos revolucionarios, que han hecho que muchos ideólogos quedaran desfasados por su apresuramiento al juzgar las luchas de nuestros pueblos que a veces se iniciaron perdiendo una batalla. ("XX aniversario del asalto al Moncada", 1973:50-51).

Altamente sintomática de las posiciones dominantes dentro de la izquierda latinoamericana fue la polémica en que se vio cuestionado Francisco Julião, dirigente brasileño del nordeste, creador de las ligas campesinas. Julião describe aquel momento histórico como el triunfo de la contrarrevolución, a contrapelo de las visiones más optimistas, que auguraban exactamente lo contrario. A partir de su diagnóstico, el dirigente brasileño plan-

teó la conveniencia de la consolidación democrática del sistema y, por lo tanto, propuso que la izquierda debía confiar en las elecciones como método para acercarse al Estado, en una especie de espera táctica de nuevas condiciones apropiadas de lucha (1970:16-17). Señal de que la política como valor positivo se hallaba restringida al alto ideal de la revolución, la propuesta fue atacada por varios intelectuales como una defección o traición imperdonable. Paulo Schilling, otro dirigente, le respondió que sus posiciones significaban una renuncia al título de agitador y que apenas podría reivindicar el de "bombero" (1970:22).

Algo similar le pasó a Carlos Quijano, quien publicaba recuadros en *Marcha*, en los que se manifestaba en contra de muchos actos tupamaros, especialmente de los secuestros. En el número 1466, con el título "Rehenes y atentados", se reproducía una carta que Kropotkin envió a Lenin en 1920, en la que se pronunciaba en contra de la utilización de rehenes. Estos famosos recuadros le valieron una acalorada carta de lector escrita por un colaborador del semanario. Híber Conteris le reprochaba a Quijano, "en nombre de lo que *Marcha* fue y sigue siendo para los hombres de mi generación", que no se solidarizara con quienes "decidieron comenzar una forma de lucha que, más tarde o más pronto, tendrá que librarse no sólo aquí sino en el resto de América Latina".

Como matriz explicativa y afectiva la revolución trascendía en realidad los límites de la política y de la estética. La revolución, tanto para el pueblo como para el escritor que le es fiel, era el fin de todos los exilios, el retorno magmático al país natal, al hogar, a lo suyo, a la salud plena; el retorno —tanto para un pueblo como para un hombre— a la continuidad consiguió mismo, al sol de la historia (Depestre, 1967:38-41).

El espacio revolucionario así vislumbrado admitía un único protagonista privilegiado en esa coyuntura: el dirigente revolucionario, el guerrillero. Al intelectual le quedaba, sin embargo, un rol de exégeta y a menudo de censor, que los sectores antiintelectualistas practicaron para descalificar a otros intelec-

tuales. Es precisamente esto lo que expresaba la declaración del Congreso Cultural de La Habana (1968) al postular que la revolución *acosaba* más severamente al intelectual, por la simple presencia y contigüidad del ejemplo guerrillero. Si la existencia de las guerrillas rurales culpabilizó a los intelectuales, el fenómeno del surgimiento de la guerrilla urbana, que acentuó esa contigüidad, aceleró la problematización de la relevancia intelectual medida en términos de eficacia política.

La expresión *intelectual revolucionario* escondía además pretensiones de emulación —los letrados no podían equipararse a los héroes—, y se volvía un oxímoron: sus dos componentes eran vehículo de dos valores que entraban en contradicción, de manera que uno debía ser eliminado o, en todo caso, subordinado al otro. En pocas palabras, así como es el consenso social lo que sanciona la identidad intelectual, la identidad revolucionaria se funda también en un reconocimiento externo, el de los revolucionarios ya consagrados como tales, los revolucionarios puros, como Fidel o el Che. Los cultores del antiintelectualismo latinoamericano transitaron rápidamente un recorrido que iba consumiendo toda valoración positiva de la cultura. Del rechazo de ciertas formas culturales "elitistas" pasaron a una impugnación de la cultura en sí misma. Por supuesto, esto supuso rechazar el lugar concedido en ciertos círculos intelectuales (modernizantes y atentos a las modas teóricas del mundo) a las "especulaciones lingüísticas" que consideraban que la característica más relevante del siglo era la "ideología estructuralista", en lugar de destacar la aparición del socialismo. En esos términos polemizó Fernández Retamar desde *Casa de las Américas*, estableciendo una relación causal entre estructuralismo y posición burguesa de clase en el universo intelectual. De este modo Retamar atacaba en "Calibán" (1971:121-151), por un lado, teoría e ideología, fusionándolos en un bloque y, por otro, a sus antagonistas Carlos Fuentes, Severo Sarduy y Emir Rodríguez Monegal. En la misma línea, José Antonio Portuondo afirmaba que el estructuralismo era la más reciente fetichización del simbolismo idealista bur-

gués, y Oscar Collazos consagraba su artículo "Escritores, revolución y cultura en América Latina" a justificar su desconfianza respecto de la cultura, acusando a los nuevos paradigmas teóricos difundidos por algunos intelectuales de promover "la delirante fiesta de un formalismo que vuelve a tentarnos en nombre de la ciencia" (1971:110-119). Las alturas culturales se convierten en el equivalente del tópico de las *manos limpias*, y la cultura en sí, un síntoma del terror a la acción. Cualquier comparación, en cualquier época, entre la miseria del mundo y una obra de arte obliga al mismo reconocimiento. La solución es, quizás, preguntarse si la comparación es válida. Para Collazos sí:

Qué significa el Marqués de Sade para el obrero, estudiante o sargento brasileño torturado (...) ¿Que quiere decir estructuralismo para el muchacho masacrado en Caracas? ¿Qué es el monólogo interior para el condenado a 20 años de prisión, acusado de subversión y complot contra las instituciones? ¿Qué querían decir Bataille, Lévi-Strauss, *Tel Quel* o la *New York Review of Books* para los 15 estudiantes asesinados recientemente en la ciudad de Cali? (1969).

La depreciación antiintelectualista reunió un repertorio de nuevos rechazos: el cosmopolitismo, la erudición, la cultura extranjera y los escritores adeptos a "lujos exquisitos": "¿Qué nos importa Joyce, tan seguido e imitado? Él es un producto de la cultura británica, irlandesa, dublinesa, y por supuesto europea". El exabrupto de Guillén (1971:8) entra por fuerza en relación con las palabras que Carpentier dedicó a Joyce en 1967. En una conferencia pronunciada en Ginebra y reproducida en *Casa de las Américas* como "Papel social del novelista" (Carpentier, 1969:8-18), analizaba el magisterio de Joyce por su dominio del lenguaje y elogiaba al *Ulises* como un libro "que no deja de obsesionarnos desde hace más de treinta años". Las diferencias personales son, lógicamente, posibles, pero también se percibe la relectura de la tradición cultural y, junto con ella, la de la figura del escritor en relación con la sociedad.

Sólo la política en sentido estricto permitiría en realidad el pasaje de clase, es decir, dejar de ser un pequeño burgués, condición que identifica "irremediablemente" al intelectual según éstos declaraban incesante y culpablemente. El campo del arte y la literatura, restringido como práctica y objeto de consumo a una minoría del cuerpo social, fue así percibido como esfera intrínsecamente autónoma, es decir, no socializada e incapaz de serlo. Si la sociedad como *público* había sido una aspiración ferviente a comienzos de la época, lo que se produjo entonces fue la radicalización de la exigencia para la cual *cultura* es un espacio social si y sólo si el conjunto de la sociedad fuera capaz de *producirla*.

Aun si puede identificarse estructuralmente una diferencia entre variantes del arte por el arte y variantes de un arte social (las exhortaciones a abandonar el cultivo del arte, con su componente retórico e ideológico, no hicieron sino devaluar el arte, sin impedir su existencia), la forma en que se encaró el estatuto social del arte sólo vio su zona autónoma y escindida del resto de las prácticas sociales. En otras palabras, el antiintelectualismo afirmaba la impotencia de la cultura para llevar a cabo esas acciones o, como sostuvo Ismael Viñas, no existían las recetas que enseñaran "cómo militar en la propia obra". Desde la cárcel, el dirigente campesino peruano Hugo Blanco escribió una carta que dirigió a "los poetas revolucionarios y a los revolucionarios poetas" en la que interpelaba a los "camaradas, camaradas poetas", pidiéndoles que resucitaran a Vallejo y a Heraud "porque los necesitamos con urgencia". Y añadía: "Necesitamos poetas que escriban a pedido" (Blanco, 1969). Definitivamente, la escritura "a pedido" estaba lejos del ideal estético de la gran mayoría de los escritores-intelectuales, tan lejos como la elaboración de poemas que pudieran ser "cantados por los milicianos en el combate", como había propuesto el poeta turco Nazim Hikmet en una entrevista concedida a *Lunes de Revolución* (Hikmet, 1961).

Asturias, Carpentier y Vargas Llosa reconocían esa deficiencia de la cultura en una mesa redonda realizada en París, en

mayo de 1967, para discutir el tema del escritor latinoamericano. Por un lado, confesaban la impotencia del arte para realizar transformaciones sociales, subrayada por el hecho de que las grandes mayorías que interesan al escritor están relegadas del mercado cultural. Aunque verificaban la separación entre el escritor-intelectual y su medio, continuaban exponiendo las antiguas convicciones vinculadas con el ideal crítico: que la labor del escritor constituía una vocación de renuncia y combate, que la función del novelista latinoamericano era elaborar una literatura de protesta contra una realidad disgustante (protesta, claro está, no asimilable a la denuncia panfletaria) y que la literatura contribuía a la toma de conciencia de las masas. Sin embargo, la brecha entre escritor y sociedad volvía imprescindible referirse al *problema* del escritor, cuya resolución solamente puede darse en su inserción en un proceso revolucionario; tal como lo habría demostrado la experiencia cubana. De hecho, la solución que Vargas Llosa propuso para el Perú en un encuentro realizado en París en 1967, "el fusil y la montaña", no tenía nada de literaria (Híber Conteris, "El escritor latinoamericano").

"¿No habrá llegado el momento de decidir que pensar-escribir no basta?" La pregunta de Carlos Núñez en sus *Crónicas de este mundo* estaba determinada. Aquí sí podría plantearse una clara escisión entre comportamientos culturales y comportamientos políticos. El fusil y la montaña de Vargas Llosa eran la solución para el Perú pero no eran, como el propio escritor reconoció entonces, "la solución para la literatura latinoamericana". Revolución y literatura transitan andariveles separados: parece no ser ya necesaria la elaboración de un programa estético en sintonía con la política. La nueva situación supone la posibilidad de que los escritores escriban "como sientan y se les ocurra" siempre que, llegado el "momento de la lucha concreta y efectiva, provocada y producida por los políticos y los hombres de acción, tirar los papeles a la mierda y pelear", como dijo el dramaturgo Ricardo Talesnik (en Morandi, 1970).

La apelación al deber de producir obras fuertes y bellas, que respondieran "con fuerza épica a la necesidad, cada día más exigente, del arte en el hombre", que había reclamado Hugo Blanco, no debe impedir constatar que el llamado estaba entonces, como siempre, acompañado de una cláusula adversativa. Aun cuando los escritores escribieran a pedido, sus obras servirían para que los *revolucionarios* marcharan cantando:

Todos los factores que definen y fundamentan mejor nuestra responsabilidad y nuestra legitimidad de escritor quedarían en nada, en nosotros y en nuestros libros, si no hiciésemos los esfuerzos necesarios para ser auténticamente revolucionarios. Una nueva visión del intelectual, pensador y hombre de acción, hombre de verdad y hombre de profunda ternura, nos es ofrecida ya en las figuras de Fidel Castro y Ernesto Guevara, de Fabricio Ojeda y Douglas Bravo, de Régis Debray y Amílcar Cabral, de Frantz Fanon y Camilo Torres. Estos ejemplos muestran que el servicio de la revolución es hoy el más alto de los deberes y la fuente misma del honor latinoamericano (Dépestre, 1967:38-41).

En rigor, es la ausencia misma de función de la literatura lo que el antiintelectualismo postula, puesto que entiende como función exclusiva la función revolucionaria. La ausencia de esa función no sólo no negativiza al arte; equivale al cumplimiento de una función opuesta. Se desprende de ello una concepción del arte como esfera integradora, vehículo de clases dominantes a través de sus componentes ideológicos. El antiintelectualismo asignaba a este estado de cosas un carácter provisorio: formaba parte, por así decir, de una evaluación de la coyuntura. No propuso, en abstracto, la abolición definitiva de toda esperanza en relación con la creación artística. La historia (la larga, casi eterna duración del denominado "período de transición" que se extendía entre el burgués y el hombre nuevo), y no la teoría, anulaba las posibilidades de un arte que fuera también revolucionario. Y sin embargo, este salvataje del arte a largo plazo proporcionó al antiintelectualismo nuevos argumentos. De nuevo, no era el arte sino los artistas los culpables del presente.

El antiintelectualismo afectó sólo parcialmente la palabra "intelectual", resguardándola cuando se aplicaba a "verdaderos intelectuales", como Fidel o el Che Guevara. En gran parte, el antiintelectualismo fue una respuesta funcional del campo intelectual frente a la dirigencia partidaria y de la dirigencia partidaria frente al campo intelectual, en un momento de desequilibrio en favor de los líderes políticos. La positivización del término se fundó en la exclusión de quienes lo ocupaban tradicionalmente en calidad de una autodenominación que implicaba un legado social, por el cual los intelectuales eran objeto de una delegación *de hecho*, global y tácita (Bourdieu, 1984:61-64). Como estructura de tópicos y sentimientos totalmente extendida en la cultura de izquierda hacia finales de la época, el antiintelectualismo fue también la respuesta histórica a un conjunto determinado de expectativas y situaciones concretas.

Debe distinguirse en él, sin embargo, una variante fuerte de una variante débil. No se puede decir que al antiintelectualismo se opusiera una defensa tajante del intelectual, sino, más bien, una crítica menos virulenta, también empapada de connotaciones negativas y culpabilización. En realidad, el antiintelectualismo obligó a todos los intelectuales progresistas al procedimiento jurídico de *inversión de la prueba*. Puesto que la historia demostraba que el riesgo de todo intelectual era devenir contrarrevolucionario, para defenderse, cada intelectual debía demostrar no *lo que era*, sino *lo que no era*, y estar eternamente disponible para dar fe de su fidelidad a las posiciones revolucionarias.

El antiintelectualismo supuso al mismo tiempo una asunción y un diagnóstico de las transformaciones en la esfera pública: el hecho de que los intelectuales estaban dirigiéndose en círculo a una minoría de pares y que la mayoría ya no podía ganarse a través de la crítica cultural o el arte. Así, la sospecha de que sus pretensiones de representatividad estaban viciadas desde el origen afectó íntegramente la identidad social de los intelectuales y los impulsó hacia posiciones antiintelectualistas.

Colocados como estaban en un espacio público desde el cual pretendían no dirigirse solamente a sus pares, estos intelectuales se vieron compelidos a medir la validez de su mensaje en términos de su capacidad para influir sobre la sociedad. De la constatación de que su eficacia no podía compararse con la de los verdaderos revolucionarios y descontando de la fila de los pares a aquellos que por su consagración en el mercado editorial se habían *profesionalizado*, el antiintelectualismo postuló la ilegitimidad de arrogarse el derecho de hablar para los otros o por delegación de los otros: en lugar de interpelar a sus interlocutores y ganarlos para su causa, fueron los mismos intelectuales quienes se autointerpelaron para cumplir con el imperativo ético de justicia e igualdad que habían proclamado como moral específica de su tarea, pero no a través de la palabra. Un estado de autoobservación culpable los hizo asumir su condición como producto de un privilegio, y la "deconstruyeron", mostrando que toda defensa de especificidad para su trabajo encubría intereses sectoriales.

El clima del antiintelectualismo estigmatizó como burgueses, contrarrevolucionarios o mercantilistas a todos aquellos que postularon la especificidad de su tarea y reclamaron la libertad de creación y crítica dentro del socialismo, sin sujetarse a la dirección del poder político. Para el antiintelectualismo, la literatura era un lujo al que se debía renunciar, porque, al fin y al cabo, para hacer la revolución sólo se necesitaban revolucionarios. El antiintelectualismo fue también producto de la dificultad de encontrar una fórmula que equilibrara el antagonismo entre literatura y acción, puesto en cuestión por el agotamiento del modelo del compromiso. En este sentido, resulta reveladora una anécdota, consignada en *Marcha* por el periodista Carlos Núñez desde La Habana: un intelectual se lamentaba ante Ernesto Guevara por no encontrar la manera de promover la revolución desde su trabajo específico. El Che le preguntó: "¿Qué hace usted?". El interlocutor respondió: "Soy escritor". "Ah —replicó Guevara—; yo *era* médico."

“Hay un momento en que los gestos de ruptura de los artistas que no logran convertirse en actos (intervenciones eficaces en procesos sociales) se vuelven ritos” (García Canclini). Esta observación, destinada a caracterizar la trayectoria de las vanguardias, es perfectamente aplicable a los discursos “revolucionarios”. El antiintelectualismo lo entiende así, partiendo de la base de una verdad ritual de las proclamas de los intelectuales, pero incurriendo en otros gestos de ruptura que no logran convertirse en actos. Frente al ritual devaluado del discurso, sólo parece quedar el pasaje al acto. Pero éste implica también un cambio de terreno. El antiintelectualismo tuvo un componente de autoflagelación, cuyo carácter retórico puede llegar a opacar la sinceridad de los discursos. ¿Tributo de subordinado? ¿Cánticos de la mala conciencia? ¿Masoquismo? ¿Prolegómeno necesario para iniciar un combate no figurado contra la burguesía y sus ejércitos? Si bien llegó a plantearse el abandono de la literatura para politizar la función del intelectual letrado, es preciso recordar que la mayor parte de los discursos aquí recogidos pertenecen a escritores que en muy pocos casos dejaron de escribir, aunque se entregaron con fervor al ritual antiintelectualista.

La revolución ponía a los intelectuales cara a cara con el espejo de la realidad y no había que asustarse si no lucían de lo mejor (Dalton, 1969). ¿Qué hacer? Su respuesta era:

Para un escritor latinoamericano, desenajarse no significa en estos momentos encontrarse en el espejo como un Baudelaire marxista, sino verse como el hijo de un pueblo de analfabetos y descalzos, tuberculosos y humillados, que, comenzando por reconocerse feo de todas partes, sabe que ha entrado, a través de la transformación histórica revolucionaria, en la vía que le permitirá obtener, por medio del trabajo liberado (y hombre con hombre con todos los miembros de la sociedad), la realización de su integralidad humana en el más alto nivel de su tiempo (Íd.: 99).

De modo que fueron dos los conjuntos de prácticas y saberes idealizados entre los cuales se ubicó el intelectual antiintelectualista: los revolucionarios puros y las masas. Entre la acción

de unos y el sufrimiento y opresión de los otros, la condición del intelectual se revelaba ineficaz respecto de unos y privilegiada respecto de los otros, y, por lo tanto, tornaba su palabra *ilegítima*.

4. Alcances mundiales del antiintelectualismo

El intelectual teórico ha dejado de ser un sujeto, una conciencia representante o representativa.
Michel Foucault (1981:7-9)

Aun cuando en América Latina el antiintelectualismo manifiesta características propias, la corriente tiene un alcance mundial. En el campo teórico europeo, la declinación del marxismo humanista y el auge estructuralista tendían a impugnar la colocación del intelectual que se derivaba de la teoría del compromiso. En este caso, una sociedad “integrada”, con poco espacio para el cambio, también culpabilizaba al intelectual recordándole su falta de eficacia para concretar el declamado izquierdismo. El número que la revista francesa *L'Arc* consagra a la declinación del sartrismo ilustra claramente los nuevos rumbos:

El lenguaje de la reflexión ha cambiado. La filosofía que triunfaba hace quince años se desvanece hoy ante las ciencias humanas, y ese desvanecimiento es acompañado por la aparición de un nuevo vocabulario. No se habla más de “conciencia” o de “sujeto” sino de “reglas”, “códigos”, “sistemas”; ya no se dice que el hombre “construye el sentido” sino que el sentido “adviene” al hombre; ya no se es existencialista sino estructuralista (Pignaud, 1966).

Para este diagnóstico que declara que se ha producido una enorme mutación, cuyas consecuencias teóricas no se muestran por el momento demasiado claras, Sartre se convierte, en 1966, en un personaje solo, desplazado y en definitiva incómodo. Lo cierto es que la incomodidad es una señal de los tiempos, que

afecta también la colocación del filósofo. El peso que adquiere la llamada entonces "crisis de la historia" y "crisis del sujeto", efecto de nuevos paradigmas teóricos, determina, en parte, un cambio de rumbo en las posiciones de Sartre, quien en su respuesta a los diversos artículos publicados en *L'Arc* matiza su confianza en las posibilidades del compromiso de la literatura, adjudicando a ésta un rol secundario y afirmando sobre todo la importancia de los cambios concretos en el sistema político y económico. Sartre interviene en un contexto particular, el suyo propio y el de su campo intelectual, denunciando una nueva *traición de los intelectuales*. Al volver secundario el rol de la literatura responde a sus detractores que, según denuncia, abjuran de su responsabilidad ante la historia en el movimiento teórico de su negación en nombre de la estructura. En la concepción de la contestación o combate en el plano del lenguaje o, en términos de Sartre, el "positivismo literario", ve el síntoma de una demisión en el plano de la política. A partir de la afirmación "lo real es lo que prima", el arte y la literatura pierden peso y realidad al mismo tiempo. El nuevo punto de vista y valor fundante de la práctica intelectual es la revolución y, como dice Sartre en la entrevista concedida a *Libre*, desde el punto de vista del revolucionario, el éxito de la revolución cuenta por encima de cualquier cosa ("Entrevista con Jean Paul Sartre", 1972:8).

Es imposible no mencionar en este bosquejo de coyuntura el clima de la revolución cultural china, también cargado de fuertes dosis de antiintelectualismo. Las tradicionales luchas por la legitimidad en el campo cultural se tradujeron en esos años en términos político-ideológicos, tal vez con mayor intensidad que nunca. Sin duda, en cada caso, se trataba de confrontaciones entre el poder político y una intelectualidad concreta que no por fuerza debían elevarse a máximas universales. En breve, la cultura política de aquellos años contribuyó sin duda a pensar el mundo social como un sistema de contradicciones irreconciliables. Por eso, si sorprendentemente la revolución cultural china logró el apoyo de intelectuales que defendían

también políticas específicamente literarias, como en el caso del grupo de *Tel Quel*, no es menos cierto que la alentaba un conjunto de certidumbres de corte netamente antiintelectualista que oponía la idea de los privilegios intelectuales a la auténtica colocación revolucionaria.

Como parte de las exigencias de la revolución cultural, se obligó a los trabajadores intelectuales (pero también a los dirigentes políticos) a descender periódicamente de sus altos puestos e ir a trabajar, un mes por año, en fábricas y granjas. Se promovió para estos grupos de privilegiados el desempeño de trabajos manuales para no perder contacto con obreros y campesinos. Una de las fórmulas —altamente retórica— que Mao Tsé-Tung utilizó para justificar la proletarización de la cultura ("¿coser flores en su brocado o mandar carbón para combatir el frío?") planteaba, para muchos, un problema verdadero y serio. Partiendo de una oposición tajante entre política y cultura, resultaba lógico que el maoísmo (y buena parte de la intelectualidad latinoamericana) postulara que eran burguesas todas las tesis que, en el terreno del arte, daban primacía al criterio estético antes que al político.

Como resultado del tipo de lógica intransigentemente binarista, el parentesco entre el antiintelectualismo latinoamericano (en su versión menos anticulturalista) y el maoísmo de la revolución cultural de 1966, los intelectuales debían por fuerza quedar atrapados en una de las tensiones características de la modernización: innovación por un lado, democratización o popularización por el otro, favoreciendo al segundo término:

La base económica de la sociedad ha cambiado, pero el arte, como integrante de la superestructura al servicio de dicha base, sigue siendo un problema grave. Debemos ocuparnos seriamente de esto, comenzando por la investigación y el estudio. ¿No resulta absurdo que muchos comunistas se apasionen por promover el arte feudal y capitalista, pero no muestren entusiasmo en fomentar el arte socialista?

La retórica china, acusando al mundo soviético de revisionista, burocrático y burgués, ayudó a evacuar los contenidos clasistas del debate político. Hubo un inevitable deslizamiento terminológico: la nueva oposición binaria al término burgués no sería ya proletario sino "revolucionario". El uruguayo Sarandy Cabrera, a su regreso de China, unos meses antes del inicio de la revolución cultural, difundió en América Latina algunos elementos de lo que en breve pondría en cuestión la eficacia de los intelectuales. Propuso en su artículo "Yo que vuelvo" debatir la importancia de la literatura y su valor *real*, advirtiendo que era "peligroso sobreestimar el papel del escritor en las transformaciones" dado que "los intelectuales no son nada ante el pueblo" (1965). Sarandy Cabrera, fiel a los preceptos maoístas, insistió, unos años más tarde (en "Revolución y literatura, por su orden"), en un escenario donde estas premisas constituían convicciones más extendidas: "El arte transforma o no sirve para nada". Razón por la cual es preciso rechazar la idea de que "literatura y revolución puedan hablarse de igual a igual" (1968; 1970:29).

El progresismo de los años sesenta elevó la consideración del trabajo manual, propio de las masas obreras y campesinas, resguardando también el trabajo intelectual en su dimensión crítica y modernizadora. El impacto que significó el desarrollo creciente de una cultura de masas condujo a muchos intelectuales progresistas a defender los valores amenazados de la "alta" cultura y a plantearse como tarea militante su difusión y democratización, no su cuestionamiento.

El carácter minoritario de las competencias de lectura y escritura fue, en cambio, considerado solamente en sus aspectos elitistas por la intelectualidad "revolucionaria". Mientras el trabajo del pueblo continuaba exaltándose, el trabajo intelectual quedaba rezagado. Se llegó entonces a una *asimetría valorativa* en la cual, si se apreciaba la eficacia del trabajo no intelectual en la construcción de la nueva sociedad, se devaluaban los méritos de la práctica intelectual.

Dicho de otro modo: se trataba al principio, para la izquierda, no de poner en cuestión el valor de la práctica intelectual, sino de elevar el valor del trabajo manual. Ese movimiento de glorificación de los trabajos y saberes populares supuso un momento de equilibrio entre ambos polos. El antiintelectualismo se encargó de afectar uno de los extremos, hasta depreciar el trabajo intelectual. Los guerrilleros y el pueblo fueron los dos polos de referencia sobre los cuales se recortó, en negativo, la problemática figura del intelectual.

Cuba, patria del antiintelectual latinoamericano

Una revolución no es un paseo por un jardín: es un cataclismo, con desgarramientos hasta el fondo. Pero es sobre todo la deslumbrante posibilidad de cambiar la vida.

Roberto Fernández Retamar (en Benedetti, 1967d)

Para un escritor es más difícil consentir que rechazar.
Lisandro Otero (1966)

1. El trauma de los debates

La Revolución Cubana de 1959 fue un proceso considerado absolutamente original y nuevo; de hecho, fue la primera revolución socialista llevada a cabo sin la participación del Partido Comunista. El proceso revolucionario cubano nunca fue estático ni se movió linealmente en una misma dirección, sino que tuvo, por el contrario, un carácter más bien errático y sometido a numerosos cambios políticos e ideológicos, motivados, entre otras razones, por la lucha económica, política e ideológica entre los Estados Unidos y la URSS.

El Partido Socialista Popular (comunista) de Cuba fue fundado en 1925, en la época en que Stalin comenzaba a dominar tanto el partido como el Komintern, y estuvo unido a la Internacional Comunista hasta su disolución en 1943, momento en que concentró su fidelidad en la URSS. Sin dudas, fue uno de los par-

tidos comunistas más importantes de América Latina. Si bien no consideró con grandes simpatías la lucha de Fidel Castro en la Sierra Maestra, una vez que triunfó la revolución, comenzó a adquirir una influencia creciente dentro del gobierno revolucionario y, con la visita del vicepremier soviético Anastas Mikoyan a Cuba, el 31 de enero de 1960, empezó la era de los acuerdos cubano-soviéticos. El 15 de agosto, en la sesión de la Organización de Estados Americanos (OEA) celebrada en San José de Costa Rica, los Estados Unidos lograron hacer aprobar una resolución que condenaba la política cubana, declarando que los Estados "totalitarios" eran incompatibles con el sistema continental. Conocida como "Declaración de San José de Costa Rica", la declaración de la OEA decepcionó, sin embargo, a los Estados Unidos, ya que el Departamento de Estado de ese país había esperado una condena más explícita de Castro y de Cuba (Thomas: 1656). A modo de respuesta, el 2 de septiembre de 1960, Castro convocó a una Asamblea General nacional del pueblo cubano y frente a un millón de personas leyó el documento que se conocería como Primera Declaración de La Habana, en la que Cuba, "territorio libre de América", rechazaba el documento dictado por el imperialismo norteamericano, defendía la autodeterminación nacional, la soberanía y la dignidad de los pueblos del continente y repudiaba las intervenciones e invasiones norteamericanas, al tiempo que declaraba que la ayuda ofrecida por la Unión Soviética en caso de que Cuba fuera atacada por fuerzas militares proimperialistas constituía un acto de solidaridad evidente. La solidaridad soviética tuvo la oportunidad de manifestarse en abril de 1961, en ocasión de la invasión en bahía de los Cochinos, preparada con apoyo de la CIA y el gobierno norteamericano y ejecutada por cubanos disidentes que habían sido entrenados por los Estados Unidos en Guatemala. El 16 de abril, con motivo del entierro de las víctimas del bombardeo del aeropuerto de La Habana que había precedido la invasión en Playa Girón, Fidel afirmó que los norteamericanos atacaban a Cuba porque se negaban a aceptar la revolución socialista.

En este marco, y a pesar de las reticencias recíprocas entre los seguidores de Castro y los comunistas, un acercamiento al partido era inevitable. En un país sin organización política y sin instituciones, Castro debió de sentir muy fuerte la tentación de acudir al Partido Comunista, prescindiendo de su coincidencia general con los comunistas en materia de nacionalismo y en lo referente a los Estados Unidos (Thomas: 1565). Ese acercamiento era necesario y hasta vital. El socialismo a la pachanga no podía durar eternamente. La economía del país se enfrentaba con dificultades que provenían en parte del vacío administrativo y de la falta de organización. Era preciso remediarlo rápidamente. Se discutía la formación de un partido de la revolución para movilizar todas las energías e introducir una disciplina en todos los sectores de la vida productiva (Karol: 65).

La constitución de un *partido de la revolución* fue compleja y estuvo caracterizada por viejos rencores y diversas posiciones: hubo un momento en que los viejos seguidores de Castro fueron reemplazados por jefes comunistas y una ola de dirigentes dejaba paso a otra. El gobierno revolucionario puso a antiguos comunistas en cargos culturales: por ejemplo, Edith García Buchaca fue nombrada directora de la Junta Nacional de Cultura, y Juan Marinello, rector de la Universidad. Edith García Buchaca, directora del Consejo Nacional de Cultura por ese entonces (hasta el proceso al sectarismo), proporcionaba las siguientes instrucciones para la crítica literaria: la crítica a la obra intelectual, cuando se realiza contra el enemigo, contra el escritor o artista al servicio de las fuerzas imperialistas, contrarrevolucionarias, tiene que ser una crítica demoledora, no sólo por los argumentos, por su contenido, sino también por el lenguaje que se utilice, por su forma. Por el contrario, cuando la crítica se ejerce sobre la obra de un escritor o artista amigo, ésta debe estar hecha en tono amistoso y no agresivo o despectivo (citado en Rama, 1971a).

Para muchos de los artistas cubanos, allí empezaron los problemas, dado que los cuadros comunistas cubanos seguían al

pie de la letra las directivas de Moscú y sus programas estéticos. En ese momento se generó cierta preocupación entre los artistas: Cuba se convertía en un país socialista, ¿eso significaba perder la libertad de los primeros dos años anteriores?

El detonante más conocido de la primera discusión importante entre los artistas cubanos y los dirigentes fue la prohibición del cortometraje *PM* (o *Pasado Meridiano*), de Orlando Jiménez y Sabá Cabrera. Se trataba de un ejercicio de *cinéma vérité*, rodado cámara en mano, mezcla de documental y experimento, que retrataba la noche habanera, en un registro similar al de *Tres tristes tigres*, la novela de Guillermo Cabrera Infante (hermano de Sabá). *PM* era un breve ensayo de *free cinema*, siguiendo, más que la escuela inglesa, los films de los hermanos Maisles en general y, en particular, *Primary*. Duraba aproximadamente 25 minutos y era una suerte de documental político, sin aparente línea argumental, que recogía las maneras de divertirse de un grupo de habaneros un día de fines de 1960. En la película se ven cubanos bailando, bebiendo, y en un momento de la peregrinación por bares y cabarets de mala muerte, una pelea. Hecha con los medios más primitivos (una vieja grabadora de alambre a la que se le añadió un cable largo para desplazarla, una cámara de 16 mm de mano, maltratada por el uso diario de un noticiero, recortes de película virgen) y con apenas 500 dólares, *PM* tuvo un éxito apreciable en Cuba y en el extranjero. *PM* fue la primera obra de arte sometida en Cuba a acusaciones de índole política, llevada a juicio histórico y condenada por contrarrevolucionaria (Cabrera Infante, 1992b:61-62). El Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) prohibió su proyección aduciendo que la película expresaba tendencias ajenas y aun contrarias a la revolución. Aparentemente, la película no gustó porque daba una impresión libre y fácil de la vida en La Habana en momentos en los que se suponía a la ciudad en estado de alerta, esperando una invasión (Thomas: 1713). A raíz de los debates suscitados por la prohibición y de la generalizada incertidumbre so-

bre las directivas revolucionarias para el arte y la cultura, tuvo lugar un encuentro entre miembros del gobierno (incluido el propio Fidel Castro) y un grupo de intelectuales; la reunión se realizó en el Salón de Actos de la Biblioteca Nacional los días 23, 26 y 30 de junio de 1961 y, en esa oportunidad, Castro pronunció su famoso discurso "Palabras a los intelectuales". Además de Castro estaban presentes el presidente, Osvaldo Dorticós, el ministro de Cultura, Armando Hart, y su esposa, Haydeé Santamaría, presidenta de la Casa de las Américas, Carlos Rafael Rodríguez, Edith García Buchaca (cabeza del aparato cultural del partido) y Alfredo Guevara, director del ICAIC.

El episodio de *PM* fue el más resonante aunque, en realidad, hubo variadas discusiones sobre problemas estéticos. Sus extremos, simplificando mucho las posiciones, eran la postulación de un arte más o menos pariente del realismo socialista y, por otro lado, "el de la gran mayoría de los artistas, la defensa de un arte que no renunciara a las conquistas de la vanguardia" (Fernández Retamar, 1967b:13). Sin embargo, una revisión de las obras de ficción premiadas por Casa de las Américas entre 1960 y 1962 explicaba los temores respecto del dirigismo artístico manifestados por la gran mayoría de los escritores y artistas cubanos. En 1960, José Soler Puig —"cronista de la ciudad heroica que le vio nacer" (Santiago de Cuba), como dice Rodríguez Feo en su prólogo a la reedición de *El caserón*, 1977:9)— fue premiado por *Bertillón 166*, novela de dimensión épica, histórica y testimonial que tomaba como tema la lucha clandestina contra Batista. En 1961, el premio lo obtuvo la novela *Tierra inerte*, de Dora Alonso, en la que se recordaba el pasado cubano prerrevolucionario, en especial la miseria campesina. La autora había sido corresponsal de guerra durante la invasión en Playa Girón. En 1962 ganó el premio Casa de las Américas la novela *Máestra voluntaria*, de Daura Olema, que narra la conversión de una muchacha burguesa en revolucionaria, conversión que surgía de la conciencia adquirida en el papel de alfabetizadora. Estos textos, con sus héroes positivos,

satisfacían las demandas de salud ideológica pero no eran, sin duda, lo que la mayoría de los artistas esperaba que se alentara como programa artístico.

Es lo que puede leerse, en junio de 1961, apenas días antes del encuentro con Fidel, en la larguísima conversación que un grupo de escritores de *Lunes de Revolución* mantuvo con Nazim Hikmet. Calvert Casey, José Baragaño, Edmundo Desnoes, José Hernández, César Leante, Heberto Padilla, Walterio Carbonell, Virgilio Piñera, Ambrosio Fornet y Jaime Sarusky aparecen allí planteando preocupaciones y dudas ante Hikmet, quien aporta soluciones a los dilemas formulados. En primer lugar, se plantea la pregunta acerca de qué significa servir a la revolución como hombres de letras. Educar, propagandizar, contar la realidad, escribir buena literatura figuran como elementos igualmente valiosos de la tarea. El tiempo predominante es el futuro: Edmundo Desnoes apostaba a que

la intensidad en que uno comprenda la revolución y lo que está pasando lo *reflejará* en la literatura, más o menos intensamente, de acuerdo con la vida, la experiencia que uno tenga, se *reflejará* en la obra ("Conversatorio con el poeta turco Nazim Hikmet").

Hikmet, por su parte, afirmaba que se podía escribir una canción para los milicianos, para que la cantaran marchando, y que esa canción fuera una obra de arte muy alta en su género.

De modo que ya entonces es posible documentar también la emergencia de los elementos que servirían a construir el mito de la transición, por ejemplo cuando José Hernández afirma en aquel reportaje colectivo que la revolución impacta sobre hombres formados "por la sociedad antigua", con una serie de ideas y de hábitos difíciles de desterrar, provocando "una lucha terrible entre su pasado, su presente y lo que él piensa que ha de ser el futuro". Virgilio Piñera habla abiertamente del "miedo del escritor ante la revolución" y propone que se la dome como se doma un caballo. En líneas generales, la incertidumbre sobre el presente se manifiesta reiteradamente en la

esperanza a futuro que caracterizaba las discusiones. Heberto Padilla lo manifiesta con una declaración de optimismo en sintonía con la de Desnoes y sus colegas: "Los lectores vendrán después. De eso estoy seguro. Ya escribiremos para ellos con claridad, con objetividad, con amor". Suena extraño en boca de Padilla, pero esas fueron sus palabras.

Luego de la reunión en la Biblioteca Nacional, los escritores y artistas que temían que se les impusiera por decreto el realismo socialista, quedaron aparentemente tranquilos ante la promesa de que la revolución dejaría librada a su criterio la producción artística. "Palabras a los intelectuales", del que suele recordarse habitualmente la frase "*Dentro* de la revolución, todo, *contra* la Revolución, nada", era en realidad un discurso completamente ambiguo, que tanto podía plantear el mayor dirigismo estético como conferir absoluta libertad para hacer el arte que se quisiera. El programa resumido en aquel apotegma resultaba amplio e indefinido, salvo que se anteponeía el criterio de la revolución a cualquier otro y, naturalmente, todo dependía de saber qué o quién abogaría por esa revolución cuyos derechos eran considerados los máximos. Sin duda, el lugar del escritor y el artista se tornó incómodo e infinitamente interpretable, así como también las posibilidades del arte.

Según Rama, "Palabras a los intelectuales" fue un texto transaccional, que permitió el funcionamiento de la vida cultural cubana durante una década (1971a:49). Fernández Retamar lo interpretó como la afirmación de que la revolución no implantaría norma alguna en cuestiones de arte "no existiendo más limitaciones para éste que la propaganda contrarrevolucionaria" (1967b:12). Para Carpentier el mensaje de Castro decía: "Green como les parezca, son completamente libres. No les pidó sino una cosa, que no sean contrarrevolucionarios" (1970:55).

Sin embargo, las preocupaciones de los artistas no se desvanecieron instantáneamente, y todo revela que las discusiones prosiguieron, como lo demuestran, entre otras cosas, los discursos de quienes abogaban por un tipo de arte dirigido por el

aparato cultural ligado al poder y favorable a la receta del realismo socialista. Véanse, por ejemplo, las siguientes opiniones: "El realismo socialista, que no menosprecia en el arte la belleza, lo entiende como vehículo de la veracidad, como camino del conocimiento y como arma para la transformación del mundo. El contenido ideológico es importante en todas las artes, pero más que en cualquiera de ellas lo es en literatura. Los deslices pecaminosos son en ésta incomparablemente más serios" (Aguirre, 1963). O la polémica sobre *La dolce vita*, de Fellini, criticada por el dirigente comunista Blas Roca, director del periódico *Hoy*, quien publicó un ataque contra la película (que no había visto personalmente) en el que sostenía que un cine de esa naturaleza no debía proyectarse en un país socialista como Cuba. Alfredo Guevara, director del ICAIC, le respondió duramente, obligando a Roca a retractarse. El interés que despertaron estas discusiones se reflejó en diversos artículos publicados fuera de Cuba (Rama, 1964d).

Se puede registrar el intento, por parte de varias instituciones (uno de cuyos ejemplos es Casa de las Américas) por aprovechar todos los espacios abiertos, más por el apartamiento de los dirigentes comunistas puros y duros que por las "Palabras a los intelectuales" mismas, para explorar ilimitadamente todos los horizontes estéticos.

Si bien es cierto que en el balance cultural del año 1961, el artículo que *Casa de las Américas* dedicaba al cine no hacía ninguna referencia a *PM* ni a los incidentes provocados por la película (Manet), Desnoes se enfrascó en una defensa sólidamente argumentada (prueba de que era necesaria esa argumentación) de la pintura no figurativa. Reconoció allí que para el "espectador medio" podía resultar desesperante no encontrar una figura reconocible en un cuadro o una escultura, pese a lo cual, argumentaba, el arte no figurativo no sólo nos deleitaba en sí mismo y nos liberaba de nombrar las cosas, sino que también ayudaba a disfrutar más a fondo las obras figurativas e infinidad de situaciones de la vida cotidiana, por lo que quien no en-

tendiera el arte no figurativo tampoco disfrutaría cabalmente de la pintura tradicional (1961a:132).

Y del mismo modo en que Desnoes justificaba el arte abstracto, López Valdizón demolía la novela *Maestra voluntaria* (que había recibido el premio Casa de las Américas en 1962), describiéndola como un "reportaje de escasa calidad literaria" en el que el lector no encontraría "ni ficción ni belleza" (55-56). En los artículos comentados se percibe claramente la intención de acompañar la revolución sin renunciar a la disponibilidad absoluta de técnicas, procedimientos y orientaciones estéticas. La reseña dedicada a *El vizconde demediado*, de Italo Calvino, podía ser útil para destacar "la eficacia total a que puede llegar un narrador marxista válido de medios expresivos que en nada se parecen a los preconizados por el realismo socialista" (Llopis: 75). Las aperturas de nuevos horizontes estéticos no eran ni obvias ni pacíficas; seguramente el señalamiento de que *El sendero de los nidos de araña*, primera novela de Calvino, trataba sobre la resistencia y la guerrilla contra los nazifascistas operaba como principio de autoridad para revelar que un autor podía combinar el realismo de un texto con la estética fantástica de otro, sin necesidad de escribir siguiendo "los cánones del realismo u otros cánones" (Íd:76).

En ese mismo número de *Casa de las Américas* (Nº 17-18) Antón Arrufat repudiaba los ataques contra los escritores que no escribían para la mayoría. El argumento de Arrufat era que la intención de hacer un "arte para el pueblo", casi siempre, ocultaba un sentimiento de desprecio por el pueblo. Con todo cuidado, el autor se amparaba en Engels, citando su carta a Mina Kautsky en la cual éste aconsejaba que cuanto más se mantuvieran ocultas las opiniones políticas del autor, tanto mejor sería la obra de arte (78-80).

La llegada a Cuba de visitantes ilustres, empeñados en dar curso a la modernización de las letras latinoamericanas, sirvió para neutralizar el dirigismo político en materia artística. Además de la creciente latinoamericanización de su elenco de au-

tores y problemáticas, *Casa de las Américas* (y también *Unión*) proponían actualizar la discusión sobre estética marxista a partir de nuevas lecturas, como las de Adolfo Sánchez Vázquez, quien basándose en los *Manuscritos económico-filosóficos* estipulaba la necesidad de la libre creación del artista, arguyendo que sólo al crear libremente, respondiendo a una necesidad interior, el artista podía lograr el verdadero objetivo del arte, definido como la afirmación de la esencia humana en un objeto-concreto sensible. Sánchez Vázquez no sólo criticaba el dogmatismo de la estética soviética sino que postulaba que el *valor* del arte debía medirse por su *potencia de ruptura* (1962:3-24 y 1964:8-23).

La conferencia que dio en La Habana Julio Cortázar apuntó a esos mismos senderos: escribir para una revolución, escribir dentro de una revolución, escribir revolucionariamente, afirmaba el argentino, no significaba, como "creen muchos, escribir obligadamente acerca de la revolución misma. Si el escritor, responsable y lúcido, decide escribir literatura fantástica o psicológica, o vuelta hacia el pasado, su acto es un acto de libertad dentro de la revolución, y por eso es también un acto revolucionario". Cortázar finalizaba con una advertencia dirigida a la línea dura de los comunistas: "Cuidado con la fácil demagogia de exigir una literatura accesible a todo el mundo" (1962-1963:12-13).

La familia intelectual latinoamericana, en la cual Cortázar ocupó un sitio de privilegio, contribuyó enormemente al establecimiento y difusión de nuevas perspectivas, basadas sobre aportes hasta entonces desconocidos, subestimados o recientes, de la estética marxista. Un caso claro de estos aportes es la insistencia de Cortázar a Retamar (en correspondencia privada que recién se dio a conocer en el número homenaje al escritor realizado por la revista después de su muerte) para que *Casa de las Américas* publicara un determinado artículo. En carta fechada en París el 3 de julio de 1965, Cortázar le escribió a Retamar:

Ahora me interesa hacerte llegar algo que creo muy bueno: el ensayo de Fernández Santos. Verás que es largo, quizá demasia-

do para un solo número (es decir, si decides publicarlo); quizás se podría dar en dos números, aunque sería una lástima porque el ensayo está articulado de una manera que todos los antecedentes de la primera parte aclaran luminosamente la segunda (...). Lo que me ha interesado en este ensayo es que las críticas al marxismo "barato" o tendencioso están estupendamente sostenidas por las referencias bibliográficas. En el fondo la tesis no es nueva, lo verás; pero como decía Gide, aunque todo ya se ha dicho, nadie escucha y hay que empezar de nuevo. Creo que para muchos escritores y artistas cubanos, que puedan estar un poco confundidos en el plano teórico de su oficio, este ensayo les aclarará una cantidad de cosas (1984:20).

El 24 de diciembre, en otra carta a Retamar, Cortázar elogiaba la revista y comentaba: "Para Fernández Santos será una buena noticia la de que su ensayo aparecerá muy pronto; el hombre andaba un poco inquieto y me lo dijo varias veces" (Íd.:25). El 7 de mayo de 1966 Cortázar insistía:

Al salir de París me telefoneó Fernández Santos. Quiere saber qué pasa con aquel ensayo que te envié hace bastante tiempo. El hombre está un poco receloso y se pregunta si algún fanatismo de esos que tú sabes no lo habrá tildado de "revisionista" o cosa parecida; ya sabes que yo no entiendo nada de política, pero en mi recuerdo el trabajo de F.S. era inobjetable como crítica constructiva y como defensa de esos valores en que creemos tú y yo (Íd.:39).

El artículo en cuestión apareció finalmente en el número de septiembre-octubre de 1966 y es quizás el más significativo y representativo de las aspiraciones de los escritores-intelectuales latinoamericanos. Para empezar, porque ese artículo erudito (salpicado de citas de autores prestigiosos y recientes) comienza sin prolegómenos planteando la invalidez de la pregunta "¿para qué sirve la literatura?", interrogación antimarxista por definición, síntoma de un prejuicio instrumentalista y utilitarista o derivación del marxismo vulgar y positivista o del marxismo degenerado de la época staliniana. Su guía teórica princi-

pal era el pensamiento de Adorno en sus *Notas de literatura* y, por lo tanto, no era sorprendente su insistencia en definir a la literatura como una estructura significativa y autónoma, dentro de la totalidad histórica y social, cuya verdad artística no tenía relación alguna con su contenido ideológico, conceptual o político. La conclusión a la que arribaba era que la racionalidad del arte era la racionalidad de la negación y que su voz más íntima y auténtica era la del "Gran Rechazo".

Luego de su paso por La Habana, Emmanuel Carballo envió a *Casa de las Américas* un artículo en el que señalaba las deficiencias de la vieja izquierda para considerar, con una perspectiva actual, la apertura de las posibilidades artísticas (1963). Dalton, miembro del Partido Comunista salvadoreño, iba mucho más lejos al proponer que una de las tareas del creador artístico era la formación cultural de los miembros del partido e, inclusive, infundir en el secretario de organización del comité central el amor por San Juan de la Cruz, Henri Michaux o Saint John Perse (1963:17). La línea modernizante y defensora del principio de la autonomía, entendido básicamente como el principio de autodeterminación de los artistas o, en otras palabras, del principio de no intervención de los dirigentes políticos por sobre el campo estético, logró establecer la validez de su *canon*, con la ayuda proporcionada por el Che en "El socialismo y el hombre en Cuba". Así que por un tiempo Cuba pareció ser la tierra prometida de los escritores-intelectuales, no sólo por los logros revolucionarios en materia de justicia social sino también porque proporcionaba un espacio repleto de instituciones abiertas al arte. (Recuérdese, por ejemplo, la exhibición del Salón de Mayo parisino en La Habana, en 1967.) En este punto, la mejor prueba de las inmejorables condiciones de que gozaban los artistas lo proporciona el explícito reconocimiento de una publicación anticubana como *Mundo Nuevo* cuando admitía que los intelectuales y artistas eran los más favorecidos por el nuevo régimen y reconocía las nuevas posibilidades que la revolución había abierto para el arte. No le que-

daba más remedio que reconocer: "Lo importante es que en estética se puede hacer lo que se quiere" (Fejto: 57).

Pero también es cierto que los debates crearon momentáneas incertidumbres y dejaron algunas huellas traumáticas. En palabras de Cortázar en otra carta a Retamar, "la mala costumbre del pasado de gravitar demasiado sobre el presente" (1984:72). El guatemalteco Mario Monteforte Toledo demostraba al regresar de Cuba cierta preocupación por las rémoras traumáticas de los debates sobre el arte y la función de los intelectuales. Si bien aclaraba que la Revolución Cubana se había desarrollado en una época en que "la brutalidad y el esquematismo ideológico stalinistas ya no son sino un recuerdo desagradable", también advertía:

Pecaría yo de demasiado optimista si afirmara que los intelectuales cubanos ya ganaron totalmente la batalla de la libertad. En las librerías de aquel país faltan muchísimos libros capitales que se han producido y se editan en el mundo occidental. No hay una sola venta de periódicos extranjeros (...)

Monteforte lamentaba que ninguno de los textos presentados al premio Casa de las Américas de ese año se refiriera a la situación actual, y manifestaba su deseo de que se produjesen obras que "planteasen en son de crítica alguno de los defectos del régimen y evaluar el efecto producido en el medio", a la vez que comentaba que varios líderes políticos le "expresaron su desagrado porque los pintores no pintan suficientes cuadros con temas proletarios y los poetas no escriben más sobre obreros y campesinos". En conclusión, el artículo de Monteforte transmitía la preocupación de algunos sectores intelectuales de Cuba, temerosos de que el dirigismo se institucionalizara en el futuro. De hecho, Monteforte había tenido ocasión de encontrarse con algunas medidas que tal vez sean los temas críticos que pedía a la literatura del presente cubano. En su artículo se refirió al "incidente" suscitado "no hace mucho a propósito del homosexualismo. Los homosexuales fueron perseguidos, en-

carcelados, vejados y sujetos a las más rudas labores manuales. Un falso machismo revolucionario reaccionó contra ellos como si fuesen el peor baldón para Cuba. Julio Cortázar y el gran crítico uruguayo Ángel Rama estaban a la sazón allá, y, en unión de otros escritores nacionales, *protestaron ante Fidel* por la monstruosidad que se estaba cometiendo contra unos seres que no tienen culpa alguna de su condición. Veinticuatro horas después cesaron las medidas represivas” (el subrayado es mío). Lo que se ve allí es cómo, en varias ocasiones como ésta, conspicuos miembros de la familia latinoamericana protestaron frente a Fidel. Esto da la pauta de la influencia que tenían o creían tener sobre algunos rumbos de la revolución castrista.

Respecto de los temores de los “modernizadores” en relación con el fantasma del stalinismo y sus potencialidades para asustar en Cuba, Carballo lo puso de este modo: en la Isla no existía la censura, pero sí la autocensura. A su juicio, los escritores se sentían cohibidos y perplejos:

No quieren rebajar la calidad del arte ni sobreestructurar las posibilidades actuales del público lector cubano (...) El costumbrismo, el realismo idealista y el realismo crítico son recetas de cocina a que se acude con demasiada frecuencia (...) se les pide [a los escritores] para un futuro no tan remoto que pongan en práctica el optimismo. Y el optimismo y la literatura son como una pareja mal avenida: tarde o temprano terminan por divorciarse (1966a:XIII).

El escritor y crítico cubano Lisandro Otero respondió con bastante enojo al panorama descrito por Carballo, aceptando que existían temores entre los artistas, al mismo tiempo que había ansiedad por ver surgir la verdadera literatura revolucionaria. También reconocía la huella traumática de los debates, la gravitación del pasado en el presente, que había tenido consecuencias negativas, ya que “los escritores vacilantes se dejaron ganar por el temor y se alejaron de las posiciones revolucionarias a las que se acercaban”, mientras que los escritores revolu-

cionarios adoptaron una actitud defensiva, de justificación (1966:205). Pero la respuesta de Otero incluía algunas cuestiones *nuevas* a las que es preciso prestar atención: encontraba, como contraparte *positiva* de los debates sobre la libertad de creación, que a partir de ellos se hubiera revisado la identidad y la función del escritor en la revolución, que la lucha ideológica los hubiera obligado a “revisar viejos textos y a sumergirse en nuevas fuentes”. Que, en definitiva, contribuyera a “la formación de una estética revolucionaria” (205). Otero criticaba, sin mencionar sus nombres, las posiciones conocidas de muchos escritores latinoamericanos de la “familia”. Calificando de escritores de la burguesía a quienes creen que “la literatura es una forma perenne de insurrección, de insumisión, de rebeldía”, convocaba los fantasmas de Carlos Fuentes, Vargas Llosa y Cortázar.

Al igual que Otero, Fernández Retamar sostenía que, si bien el dogmatismo era un mal que acechaba a la revolución y que se sustentaba en la comodidad y en la ignorancia, no dejaba de pronunciarse en contra de un antidogmatismo que bajo la pretensión de combatir el dogmatismo con una “máscara simpática” en realidad ocultaba su posición contra la revolución (1967b:13).

Las objeciones de Otero contra los célebres mandamases de la literatura latinoamericana se explican y fundamentan en el marco de la lucha contra las fachadas culturales y las fisuras que trajo aparejada la aparición de *Mundo Nuevo*, símbolo de la andanada de proyectos financiados por fundaciones norteamericanas para la realización de estudios sociológicos y la difusión de productos culturales. La exigencia de una conducta intelectual insobornable y coherente con los postulados antiimperialistas se tornó más severa y entrañó la relectura de anteriores comportamientos. Todo indica que se hizo necesaria una suerte de memento. Probablemente, la gran exposición pública de muchos escritores, que los llevó a verse o ser vistos como personajes o celebridades, los obligó a recordar el papel de furgón de cola que habían desempeñado en la Revolución Cubana. Ese memento advertía, a quienes creían tener derechos para erigir-

se en conciencias críticas u “hombres que dicen no”, que sus juicios e intervenciones estaban lejos de ser infalibles y que siempre era más fácil hablar que combatir.

2. Mil novecientos sesenta y ocho: un año partido en dos

Una disputa cada vez más evidente por el control de la cultura entre dirigentes revolucionarios e intelectuales, y también entre estos últimos entre sí, modificó en forma radical la idea de la colaboración entre el Estado cubano y sus intelectuales. También se estableció el principio de desconfianza respecto de la noción misma de artista e intelectual. El número de *Casa de las Américas* inmediatamente posterior a la muerte de Ernesto Guevara está enteramente consagrado a la “situación del intelectual latinoamericano”, como dando por sentado que homenajear al Che implica también revisar los propios laureles de los intelectuales ante esa medida. También incluye una serie de documentos, vinculados con la “Declaración General de la Primera Conferencia Latinoamericana de Solidaridad”. El punto catorce declara: “La Revolución Cubana como símbolo del triunfo del movimiento revolucionario armado constituye la vanguardia del movimiento antiimperialista latinoamericano”. Y termina afirmando o, mejor, ratificando la frase de Castro de la Segunda Declaración de La Habana, en la que sostiene que el deber de todo revolucionario es hacer la revolución, obviamente sin trazar distinciones profesionales. La pretensión del intelectual revolucionario quedaba así subsumida “oficialmente” en la del revolucionario en general.

La entrega de *Casa de las Américas* dedicada a los intelectuales muestra una convivencia de dos tipos de discurso que no logra ocultar el creciente antagonismo que separa posiciones contrapuestas. Por un lado, Vargas Llosa y Cortázar insisten en caracterizar el heroísmo inherente al escritor e intelectual (por

el solo hecho de serlo) y politizan sus propios exilios en un sentido progresista. Cortázar afirmará:

Todo intelectual, hoy en día, pertenece potencial o efectivamente al Tercer Mundo puesto que su sola vocación es un peligro, una amenaza, un escándalo para los que apoyan lenta pero seguramente el dedo en el gatillo de la bomba (1967:11-12).

Y Vargas Llosa, en su contribución a ese número, “Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en Perú”, dirá que “el escritor peruano que no deserta, el que osa serlo, se exila. Todos nuestros creadores fueron o son, de algún modo, en algún momento, exilados” (1967b:19).

Por otro lado, el editorial de la revista (representando la fuerza de la enunciación colectiva y oficial) afirma la ineluctable y radical transformación política, social y económica del continente latinoamericano al frente de la cual “veremos a nuevos intelectuales que, como Fidel Castro, el Che Guevara, Camilo Torres, Luis de la Puente o Fabricio Ojeda, se realizarán como conductores de pueblos”. Carlos Núñez sigue esa misma línea de redefinición del polo positivo de la noción de intelectual revolucionario al preguntarse si Fidel Castro y el Che Guevara no delinean, sin “ellos ni nosotros saberlo, la verdadera figura del intelectual, elevada a su más alta incandescencia” (1967).

René Depestre afirma los peligros del Occidente cristiano, que se apodera de los intelectuales del Tercer Mundo convirtiéndolos en “seudointelectuales”, “seudohombres”, “minirrevolucionarios”, “zombis de la cultura y de la revolución”, y Mario Benedetti, uno de los intelectuales de mayor prestigio político —si bien no literario— de la época, presenta en forma moderada pero insistente algunos lineamientos de las tesis antiintelectualistas (en particular la inseparabilidad de obra y vida para juzgar el compromiso militante de los artistas e intelectuales). Lo hace cuestionando los parámetros de legitimidad estética bajo los que otros se escudan y recordando que si bien la divisa de la libertad absoluta de creación permite superar la

“opaca e interminable historia del realismo socialista”, no hay que confiar “en un hipotético deslinde, en esa improbable línea divisoria que muchos intelectuales, *curándose en salud*, prefieren trazar entre la obra literaria y la responsabilidad humana del escritor” (1967e:19).

1968, “Año del Guerrillero Heroico”, fue un año partido en dos para la familia intelectual latinoamericana y también para Cuba. La primera mitad marcó el clímax de la eufórica alianza entre los intelectuales y la revolución. La segunda, el comienzo de la disolución de esos lazos. A fines del año anterior habían recrudecido las polémicas cubano-soviéticas. De hecho, en los festejos del 50º aniversario de la revolución soviética, asistió en representación de Cuba sólo el ministro de Salud Pública. Ni Castro ni Dorticós fueron de la partida y su ausencia se debió a la negativa cubana a aceptar los lineamientos del PCUS en relación con los debates sobre la vía armada.

El 2 de enero se introdujo el racionamiento de combustible y Fidel Castro declaró que la dignidad de la revolución le impedía solicitar un aumento de la provisión soviética de petróleo. Dos días más tarde comenzó a sesionar el Congreso Cultural de La Habana, que se había dotado de autoridades hacia septiembre de 1967 (“Hacia el Congreso Cultural de La Habana”: 167). Ese Congreso testimonia la convergencia de dos concepciones antagónicas sobre la labor intelectual que entrarán en conflicto: se superponen allí disputas más o menos explícitas, pero también dos ideales, uno que está en curso de convertirse en residual, otro emergente que se tornará hegemónico. No es casual que Carlos María Gutiérrez, quien cubrió el Congreso para *Marcha*, titulara su artículo “Mala conciencia para intelectuales”. La resolución general del Congreso Cultural de La Habana afirmaba: “Defender la revolución es defender la cultura”, y agregaba que el cambio sólo podía producirse a través de la lucha armada. Entre los insoslayables deberes del intelectual del Tercer Mundo, se postulaban los de la lucha “que comienzan con la incorporación al combate por la independencia nacional”, dado

que, si la derrota del imperialismo es el prerrequisito inevitable para el logro de una auténtica cultura, “el hecho cultural por excelencia para un país subdesarrollado es la revolución”. Lo más importante era la afirmación de que sólo podría llamarse *intelectual revolucionario*⁴¹ aquel que, guiado por las grandes ideas avanzadas de la época, estuviera dispuesto a encarar todos los riesgos y para quien la muerte no constituyera sino la posibilidad suprema de servir a su patria y a su pueblo. El ejercicio de la literatura, el arte y la ciencia era un arma de lucha en sí mismo, pero la “medida revolucionaria del escritor” estaba dada por su disposición para compartir las tareas combativas de estudiantes, obreros y campesinos. (Es revelador que, después de referirse a varias prácticas intelectuales, la mensura revolucionaria sea un parámetro aplicado especialmente al escritor.)

El Congreso Cultural de La Habana acabó sosteniendo: “Los antiguos conceptos de vanguardia cultural adquieren un sentido aun más definido. Convertirse en vanguardia cultural dentro del marco de la revolución supone la participación *miilitante* en la vida revolucionaria”.

Pese a los intentos en contrario, la mala conciencia se desparramaba como una mancha de aceite. La “ofensiva revolucionaria” que proclamó Fidel Castro el 13 de marzo de 1968 implicó la nacionalización de todos los comercios y servicios privados, la movilización general de la mano de obra para la agricultura, particularmente, de la producción azucarera, y se anunció como una rearticulación cultural según la cual una mayor disciplina, dedicación a la tarea y humildad, o sea: un encuadre más rígido de las fuerzas culturales, debía ponerse al servicio de un esfuerzo marcadamente voluntarista por la profundización del proceso revolucionario, a su vez reclamado por la difícil situación económica del país y el propósito de enfrentar el subdesarrollo (Rama, 1971a:57).

Muchas circunstancias hicieron que el país tomara decisiones dramáticas: militarización y priorización de la batalla económica. Un acontecimiento inesperado decidió un rumbo que

quizás se estaba anunciando en el proceso revolucionario: el acercamiento a la URSS expresado escandalosamente —para los muchos que defenderían el carácter independiente de esta revolución— en el apoyo de Cuba a la invasión a Checoslovaquia realizada por las tropas del Pacto de Varsovia la noche del 20 al 21 de agosto, con lo cual se interrumpía violentamente el proceso de construcción de un socialismo autónomo de la URSS. Ante la sorpresa de casi todo el mundo, incluidos los propios cubanos, que “hablaban como si su líder ya hubiera condenado la acción de la URSS” (Karol: 575). Sin embargo, el 23 de agosto Castro se pronunció a favor de la invasión: la actitud generalizada de la familia intelectual fue la de considerar que revivían las épocas del stalinismo y que la pluralidad de fórmulas socialistas no tenía validez cuando se trataba de países vinculados al sistema defensivo de la Unión Soviética (Rama, 1971a:56). Era fácilmente imaginable la sensación provocada por este giro si se recordaba que, precisamente ese año, había comenzado la escalada polémica del Congreso Cultural contra la iglesia pseudomarxista esclerosada. Además, ese brusco cambio se llevó a cabo inmediatamente después, y con ocasión de la invasión soviética a Checoslovaquia, en un momento en que la credibilidad revolucionaria de la URSS alcanzaba el punto más bajo de toda su historia (Karol: 551 y 534).

La situación política interna era complicada: Cuba padeció quince atentados importantes en 1968, veinticinco sabotajes a negocios y depósitos, treinta y seis incendios de escuelas. El 28 de septiembre, Fidel Castro anunció que ningún contrarrevolucionario conservaría la cabeza sobre sus espaldas. El 7 de octubre, por primera vez en siete meses, dos cubanos, acusados de espías de la CIA, fueron condenados a la pena de muerte. Diez días más tarde, quinientos jóvenes “vestidos con camisas floreadas y pantalones ajustados los varones, con minifaldas y botas altas las chicas, fueron arrestados por la policía en el centro de La Habana” (“*Pas de feuilles de vigne pour Fidel Castro*”: 90). Según el primer ministro, esos muchachos creían vivir en un

régimen liberal burgués y no en una revolución en armas. Para *L'Express*, luego de la invasión a Checoslovaquia, Castro empezó a convencerse del rol nefasto que podían desempeñar los intelectuales, demasiado proclives a apoyar cualquier tentativa de liberalización.

Un escándalo pequeño pero que derivaría en uno gigantesco se inició entre fines de 1967 y comienzos del 68. *El Caimán Barbudo* fue escenario de una aguda polémica entre Heberto Padilla, que había regresado de Europa en 1966, y Lisandro Otero, vicepresidente del Consejo Nacional de Cultura, y el equipo de jóvenes intelectuales que dirigía la publicación. Todo empezó con una encuesta sobre *Pasión de Urbino*, la novela de Otero recientemente publicada a la que Padilla atacó⁴², al tiempo que defendía *Tres tristes tigres*, de Cabrera Infante —“un personaje que en ese entonces aún no había emitido las ridículas y poco decentes opiniones que más tarde enviara a *Primera Plana*, pero que en sus proceder y afinidades ya aparecía como un gusano y no precisamente de seda” (Benedetti, 1968b). Padilla adujo que había querido comparar ambas novelas “para ilustrar, mediante un ejemplo indiscutible, las diferencias que existen entre el talento literario y la ramplonería”. La comparación no era sólo producto de la provocación del poeta y, de hecho, tenía antecedentes: *Tres tristes tigres* había ganado en 1965 el premio Biblioteca Breve y *Pasión de Urbino* había quedado en segundo lugar. Ambas se publicaron el mismo año, una en España y la otra en Cuba.

El problema de Padilla, además de atacar a un funcionario y colega, era traer a colación a Cabrera Infante, quien desde 1965 se encontraba como agregado cultural en Bruselas, bastante apartado de la revolución, como se difundiría pocos meses más tarde. Padilla admitía que algunos amigos le advertían que podía estar defendiendo a un “culpable”, pero exigía que tal culpabilidad fuera probada antes de expedirse por su cuenta. ¿Forzó la situación? ¿Imaginó lo que ocurriría?

Su posición quedó más que desairada cuando, el 30 de julio, Guillermo Cabrera Infante decidió no esperar a que nadie pro-

bara su culpabilidad. Con fanfarrias y estridencias, dio a conocer unas declaraciones explosivas contra la Revolución Cubana:

(...) en una increíble cabriola hegeliana, Cuba había dado un salto adelante pero había caído atrás (...). El socialismo teóricamente nacionaliza las riquezas. En Cuba, por una extraña perversión de la práctica, se había socializado la miseria. (...) Cuba no existe ya para mí más que en el recuerdo o en los sueños, y las pesadillas. La otra Cuba (aun la del futuro, cualquiera sea —aun si esta pandemia se mostrara un día como solamente una epidemia (...) no una endemia sino un brote controlable, el país quedaría después de este ataque continuado de Castro-enteritis tan extenuado moralmente, tan agotados sus recursos espirituales que regresar a él sería como pasarse el resto de la vida a la cabecera de un enfermo que quizás no salga nunca de su coma (1968:49).

La defección de Cabrera Infante fue muy publicitada y rápidamente difundida por todas las agencias de noticias internacionales. Sus diferencias políticas con la revolución, como se deduce de la cita anterior, habían sido expresadas en forma más que agresiva. El hecho de que en su artículo se refiriera a la situación de Severo Sarduy (que había partido tempranamente de Cuba, no como exiliado sino como becario, rumbo a Francia, y que según Cabrera había estado dos años sin documentos “hasta que no le quedó más remedio que nacionalizarse francés”) exacerbó el temor de que el gesto se repitiera. Para conjurarlo y a modo de advertencia, se generalizó el repudio de una parte importante —aunque nada homogénea— de la producción de muchos escritores cubanos de los últimos años. 1968 fue también, para decirlo en un registro típicamente cubano, el “Año de los Premios Conflictivos”. En el mes de octubre, la UNEAC convocó a los escritores cubanos a su concurso literario anual, en el que oficiaban como jurados tanto extranjeros como cubanos. En teatro, se adjudicó el premio a Antón Arrufat (escritor homosexual que había dirigido *Casa de las Américas* en sus comienzos) por la obra de teatro *Los siete con-*

tra Tebas, que recibió tres votos. En poesía, el ganador fue Heberto Padilla, por *Fuera del juego*. En ambos casos, se trataba de libros que “aun antes de aparecer ya habían sido objeto de violentas críticas”, según relató tiempo después *Casa de las Américas* en ocasión de la publicación de los volúmenes (“Unión de libros”).

En *Los siete contra Tebas*, Arrufat describía, sin más precauciones que el traslúcido velo de los personajes de la tragedia griega, “los conflictos sangrientos entre el poder revolucionario y las fuerzas contrarrevolucionarias en el exilio, justificando la acción de estos últimos por restaurar la legalidad” (Tuttino, 1968b: 7).

Heberto Padilla ganó por unanimidad según la decisión de un jurado compuesto por J. M. Cohen, César Calvo, José Lezama Lima, José Tallet y Manuel Díaz Martínez. Ese jurado afirmó incluso que ningún otro libro presentado había reunido méritos suficientes para emular al vencedor, de manera que acordó no efectuar menciones honoríficas a ningún otro candidato. Entre los méritos se mencionaban la intensa mirada sobre problemas fundamentales de la época y una actitud crítica ante la historia. Haciéndose cargo de los reparos de la UNEAC, el jurado subrayaba que algunos poemas objetados habían sido previamente publicados en diversas revistas (*Casa de las Américas*, *Unión*, entre otras) sin generar comentarios desfavorables (“Dictamen del jurado”). Pero según el comité de la UNEAC, los poemas de Padilla atacaban a la Revolución Cubana, valiéndose de una ambigüedad referencial que constituye una estrategia para aventar las sospechas sobre su verdadero blanco. Muchos de los poemas de Padilla eran juzgados como francamente provocativos e irritantes o, en el mejor de los casos, inoportunos. Puede objetarse la intervención de la UNEAC y muchos de sus términos, especialmente el ataque a Padilla basado en la lectura del poema “El abedul de hierro” (que por otro lado se había publicado en *Unión*, en septiembre de 1966), en el cual se criticaba el proceso revolucionario soviético; la UNEAC responde:

Resulta francamente chocante que a los revolucionarios bolcheviques, hombres de pureza intachable, verdaderos poetas de la transformación social, se les sitúe con falta de objetividad histórica, irrespetuosidad hacia sus actos y desconsideración de sus sacrificios ("Declaración de la UNEAC").

La conflictividad de los premios no terminó con los casos de Padilla y Arrufat. El premio Casa de las Américas 1968 en el rubro Cuento fue otorgado a *Condenados de condado*, de Norberto Fuentes, y mereció un elogioso comentario en la revista:

Más que en dos escritores, Norberto Fuentes parece saltar la trampa del panfleto apoyado en dos libros: *Caballería roja*, de Isaac Babel, y *El llano en llamas*, de Juan Rulfo. El mayor hallazgo del libro no hay que buscarlo en el tema en sí, en su carácter específico de épica nacional, sino justamente en la trascendencia de esas fronteras, en el salto a lo universal que late en lo inmediato y en lo cotidiano (Benítez Rojo: 159).

La literatura revolucionaria parecía otra vez estar al alcance de la mano, como había sucedido con la cuentística de Jesús Díaz dos años antes, sin que se la volviera a mencionar como ejemplo un tiempo más tarde. Y, como era de esperar, a la obra de Fuentes le llegaría su turno de entrar en el "Index". Esta vez los reparos alcanzaron también a la Casa de las Américas, que había premiado al libro. Norberto Fuentes no publicaría su siguiente libro en Cuba: *Cazabandido* se editó en Montevideo. Haydeé Santamaría defendió, ante las cámaras de la televisión cubana, el 6 de octubre de 1968, la política de premios de la institución al definir la calidad como el parámetro excluyente de las obras premiadas y el prestigio internacional alcanzado por los premios Casa de las Américas. En sus declaraciones, Santamaría comentó la sorpresa de los jurados al enterarse de que el interés fundamental de Cuba y de la institución que ella presidía consistía en premiar las mejores obras, sin privilegio de temas o géneros.

Como expresión de una nueva situación de cambios en la política cultural, Lisandro Otero, vicepresidente del Consejo Na-

cional de Cultura, en la reunión anual de escritores en Cienfuegos a principios de noviembre, anunció que no habría lugar, en Cuba, para quienes intentaran promover "salidas a la checoslovaca", en un comentario que también suponía una directa alusión a Padilla. Así lo entendió *Primera Plana*: "El dardo era sesgado, pero nadie tenía dudas sobre el destinatario" (presentación de Heberto Padilla, "Respuesta a Cabrera Infante", 1968). Pocos días más tarde comenzarían a aparecer los artículos de la revista *Verde Olivo*, que además de cuestionar a algunas instituciones culturales, estéticas y autores, reinterpretaban las "Palabras a los intelectuales" de Fidel Castro y subrayaban el pecado de los intelectuales (no ser auténticamente revolucionarios), tal como había sido diagnosticado por el Che Guevara, en "El socialismo y el hombre en Cuba". Firmados con el seudónimo de Leopoldo Ávila, los artículos de *Verde Olivo* (órgano de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Cuba) fueron consagrados a atacar a Padilla, a Arrufat y, en el último de la serie, "Algunas corrientes de la crítica y la literatura en Cuba", a denunciar el bajo nivel político de los medios artísticos cubanos, que habrían sustituido las posibilidades de un enfoque crítico "por la elegante palabrería que apenas cubre el vacío absoluto o enjuagues indignos"⁴³. *Verde Olivo* acusaba a Arrufat de haber puesto en un mismo plano al héroe y al traidor, de "celebrar la insolencia" y "aplaudir la infamia". En cierto modo, estas críticas serán similares a las que objetarán el libro de Norberto Fuentes. Ávila mencionaba que cuando era director de *Casa de las Américas*, Arrufat había publicado un poema de José Triana en el que la inversión sexual era descripta con "los detalles más vulgares". Precisamente Triana formó parte del jurado que premió la obra teatral cuestionada.

Según Rama, Leopoldo Ávila era el nombre de guerra de una "identidad que nunca resultó revelada y que por lo tanto quedó asociada a la personalidad del director del semanario, Luis Pavón", viceministro de Cultura en 1971 (1971a:60). En su autobiografía Heberto Padilla le atribuyó la misma identidad (1989:54). Para Lourdes Casal, el seudónimo correspondería a

José Antonio Portuondo (7). Sin embargo, la hipótesis de Rama parece más convincente ya que Pavón empleaba el mismo lenguaje que Ávila y atacaba los mismos blancos, como se ve en sus opiniones ("Literatura y revolución. Encuesta": 142-145).

Casa de las Américas, que había intentado resistirse al proceso de descalificación en que se había visto envuelta, trató de defenderse del movimiento impulsado en particular desde las Fuerzas Armadas Revolucionarias y que ponía en cuestión una década de política cultural, además de los premios de la institución. En 1967, por ejemplo, la UNEAC había otorgado el premio de poesía a José Yáñez (uno de los escritores que se verá obligado a autocriticarse en 1971, por "invitación" de Padilla) y el de novela a Reinaldo Arenas (*El mundo alucinante*), también en posición difícil con la revolución, y homosexual, para mayor complicación.

Sin dudas, en el momento en que se realizó el Congreso Cultural, los debates habían llegado a un punto culminante. Incluso Mario Benedetti, en su conferencia en el Congreso Cultural de La Habana, había manifestado la necesidad de "reconciliar" a los intelectuales y a los hombres de acción, hablando, naturalmente, en nombre de los primeros y dando a entender que no estaban precisamente en buenas relaciones. En una intervención bastante audaz sostuvo que "no todos los intelectuales revolucionarios terminan en soldados" y que uno de los deberes del intelectual revolucionario era "no inventarse una mala conciencia" (fraseando de manera peculiar la consigna que proclamaba que el deber de todo intelectual revolucionario era hacer la revolución). Y agregaba, incluso, como parte de ese deber, no "permitir que otros se la inventen". Benedetti se posicionaba en contra de lo que llamaba cualquier "amenaza sectaria" y reafirmaba el ideal crítico al postular que "la indocilidad del intelectual enriquece a la revolución" (1968c:116-120).

Es verdad que revisó muy poco más tarde sus argumentos, como elogió su compatriota Carlos María Gutiérrez:

Qué difícil nos resulta renunciar a lo que está incorporado a la sangre y a la mentalidad de un intelectual de transición desde su origen burgués; considerarse la conciencia de la sociedad (...) transformarse, como creía Mario Benedetti en el Congreso Cultural de La Habana, en 'conciencia vigilante, imaginativo intérprete, crítico proveedor'. No es casual que Benedetti, con su aguda sensibilidad para lo social y su aptitud para captar los parámetros de la conducta humana, después de un año de haber vivido entrañablemente inserto en este nuevo proceso, piense que ese concepto es relativo y requiere matices o revisión (en Dalton *et alii*: 107).

También la comunicación de Adolfo Sánchez Vázquez, como la de Benedetti, apuntaba directamente a las relaciones entre intelectuales y dirigentes, aunque en términos de "vanguardias estéticas" y "vanguardias políticas". Trató en su intervención de demostrar la necesidad de la convivencia armónica de ambas vanguardias y de mostrar que la burguesía (y no los dirigentes socialistas) es la principal interesada en entorpecerla (1968:112-115).

Según Rama, no sólo el Congreso Cultural no formuló ninguna doctrina estética sino que los debates versaron "preferentemente sobre actitudes revolucionarias de los intelectuales" (1971:53). Rama subdivide *artificialmente* en dos el problema, ya que *doctrinas estéticas y actitudes revolucionarias de los intelectuales* eran los términos mismos de las posiciones de la discusión: en un caso se insistía sobre la validez de la agenda cultural, mientras que en otro se aspiraba a eliminarla. Además, los organizadores cubanos manifestaron expresamente que no deseaban un debate académico sino que esperaban una respuesta concreta a la cuestión central, que estaba latente en todos los puntos del orden del día: ¿cómo puede servir un intelectual a la revolución? (Karol: 434).

De hecho, Carlos María Gutiérrez (cuyo artículo "Mala conciencia para intelectuales" no se publicó en la sección literaria de *Marcha* sino en el cuerpo central del semanario) subrayó que el Congreso invitaba a los intelectuales a discutir su respon-

sabilidad ante el Tercer Mundo y el papel que les cabía en el proceso de liberación de los países subdesarrollados, y sostuvo que el hecho concreto con el que el Congreso enfrentaba a los intelectuales tenía un solo nombre y ese nombre era *revolución*. Gutiérrez afirmaba además que el intelectual del subdesarrollo ya no dudaba de su derrotero: "Optar por la revolución y renunciar a la colonización cultural del Occidente capitalista".

El "Llamamiento de La Habana" fue presentado y redactado por Ralph Miliband y Marcel Liebman. Fue objeto de una larga discusión en la primera comisión y sometido a votación el día anterior a la clausura del Congreso. Al día siguiente, delante de la asamblea general que debía aprobar las resoluciones adoptadas, se leyó el "Llamamiento" en una versión tan distinta que sus propios autores tuvieron dificultades para identificarlo. Se había incluido un párrafo que evocaba el ejemplo del Che y llamaba a los intelectuales a formar parte de la guerra de guerrillas. Miliband protestó por los cambios realizados sin su consentimiento. Luego de unas horas de consultas se convocó una asamblea plenaria extraordinaria, en la cual Llanusa, presidente del Congreso y ministro de Educación, pidió disculpas por el incidente. Más tarde Carpentier dio lectura al primer "Llamamiento". Por lo que aparece citado en la nota de Carlos María Gutiérrez, entre los lectores latinoamericanos se difundió la versión corregida.

En el equilibrio de fuerzas se puede ver el margen de acción de *Casa de las Américas*, que no publicó las ponencias más antiintelectualistas presentadas al Congreso Cultural de La Habana y que se difundirían tiempo después. Entre ellas, la de Ambrosio Fonet, recogida en una antología oficial de textos sobre cultura y política, algo así como un canon de la crítica revolucionaria, encabezado por el discurso de Castro de 1961, "Palabras a los intelectuales". Allí Fonet rechazaba como insuficiente la pretensión intelectual de equiparar su responsabilidad política con su responsabilidad artística:

Cuando los intelectuales de un país en revolución exigimos de los demás responsabilidades concretas es porque hemos asumido las nuestras y estamos dispuestos a dar cuenta de nuestros actos. No hablo sólo de nuestras responsabilidades cívicas. Como intelectuales de un país subdesarrollado en revolución, alfabetizar, aprender el manejo de las armas, cortar caña ya forman parte de nuestros deberes elementales. (...) Aunque nuestros gustos estéticos sean casi los mismos, nuestra óptica se ha transformado totalmente. (...) Al descubrir nuestra realidad y con ella la ineficacia de los instrumentos teóricos que habíamos incorporado precipitadamente en el curso de lecturas y viajes, comprendemos lo que no somos (...) el intelectual está obligado a ser, ante todo, *crítico de sí mismo*⁴⁴ (1980:316-319).

De hecho, es en ese mismo libro donde se "oficializan" posiciones que en su momento fueron consideradas típicas del sectarismo, como "Apuntes sobre la literatura y el arte", de Mirta Aguirre, escrito en el cual se proclaman las virtudes del realismo socialista, "que no menosprecia en el arte la belleza", y se advierte que el contenido ideológico es importante en todas las artes pero más en la literatura, donde "los deslices ideológicos pecaminosos son más serios". También se recoge una charla ofrecida en 1974 por José Antonio Portuondo con el título "Itinerario estético de la Revolución", en la que descalifica sin medias tintas el Congreso Cultural de La Habana, que según el autor "sirvió para que muchas figuras sentaran plaza de revolucionarios y nos 'enseñaran' qué debíamos hacer nosotros. Consecuencias negativas fueron que algunos jóvenes, seducidos por los figurones, trataron de asumir una actividad hipercrítica, de enfrentarse a la revolución" (1980:180-181).

En su entrega de noviembre de 1968-febrero de 1969, *Casa de las Américas* respondió a los ataques de modo elusivo. La nota editorial revisaba varios años de actividad para destacar que su tarea había sido la difusión de la revolución a través de los intelectuales del continente y el mundo, invitando a Cuba a artistas renovadores y del mejor nivel, sin encasillarse en una temática particular. Sin embargo, coincidía en un aspecto con la

descalificación ideológica de algunos artistas que propugnan las Fuerzas Armadas Revolucionarias: "No tienen derecho a expresar a la revolución quienes se acercan al proceso revolucionario con una óptica confusa que no es sino nihilismo, escepticismo" ("Editorial", 1969-1969: 7-9).

Consagrada a conmemorar el décimo aniversario de la revolución, la entrega incluía una extensa encuesta ("Literatura y revolución") a escritores, artistas y críticos —no contestaron ni Heberto Padilla ni Norberto Fuentes—, en la que se pueden evaluar las diversas posiciones y también las autoridades de cada quien, medidas en cuanto a sus posibilidades de polemizar. Una parte importante de la respuesta de Luis Pavón tiene como objetivo la descalificación de algunos escritores cubanos: de Virgilio Piñera dice que "se repite hasta la monomanía"; de Arrufat, que "repite a Piñera con mayores oscuridades, reticencias y anfibologías". Pavón es muy pesimista respecto del estado de las letras cubanas:

Algunos novelistas han sido ganados por la tendencia hacia la adopción de nuevas técnicas, tan mal asimiladas que producen un resultado bastante ridículo, y en otros, la búsqueda del éxito a través de la pornografía y el sensacionalismo ha lastrado los mejores propósitos. Casos hay más lamentables aun: cazadores de premios como Norberto Fuentes y otros se disputan las páginas de nuestras revistas culturales y las ediciones de la revolución, con obras y juicios superficiales, torpes y, claro, no revolucionarios. (...) [Poetas como Retamar] hacen por suerte olvidar algunas muestras de facilismo en la poesía revolucionaria y las más tristes de facilismo hostil a la revolución del último o penúltimo Padilla ("Literatura y revolución. Encuesta": 143).

Pero Pavón destaca sus ideales estéticos, de cuño claramente ideológico: "Nuestra narrativa no conoce obra de mayor belleza, sinceridad y gracia que los *Pasajes de la guerra revolucionaria* del Comandante Guevara" (Íd.).

3. Formulación explícita del antiintelectualismo como subordinación a la directiva "revolucionaria"

La intelectualidad latinoamericana no ha cumplido del todo con las tareas ideológico-culturales que supone la aparición del socialismo en tierras americanas.
Roque Dalton (en Dalton *et alii*: 96)

¿Y yo qué soy? El jefe colérico le contestó: ¿Qué hacías mientras todos a mi alrededor acogían la distribución que yo hacía del trabajo y sus instrumentos? Y el hombre repuso: Yo contemplaba tu obra y me maravillaba de tu juicio y equidad. El jefe, conmovido, le respondió: Tú, siéntate a mi diestra pues eres el poeta.
Pablo Armando Fernández (1968:182)

El final de 1968 encontraba a Cuba más amenazada que nunca, en una posición defensiva, en estado de intranquilidad, a causa de los sabotajes contrarrevolucionarios, el bloqueo norteamericano y las restricciones económicas. Al decir de Benedetti: "La revolución asume conscientemente un estado de ánimo frente al cual la cultura humanística pasa a ser un rubro secundario". Y termina pronosticando con acierto el futuro: "De ese estado de ánimo no sería ilógico esperar un aumento de la presión social sobre los intelectuales en Cuba" (1968b:30).

La dirigencia cubana llamó a 1969 "Año del Esfuerzo Decisivo". El lema aludía al importante caudal de energías convocado para lograr el objetivo de la zafra de los diez millones. Hay que recordar además que, desde 1965, Cuba había hecho inversiones para alcanzar, en 1970, ese gigantesco objetivo que garantizaría su poder de compra internacional. Pero como le comentó a Ernesto Cardenal el poeta Cintio Vitier, en la zafra de los diez millones estaba en juego no sólo una meta económica sino que "todo el honor nacional estaba empeñado en ello" (en Cardenal: 10). Durante 1968 y 1969 los cubanos vivieron una auténtica obsesión azucarera. Se había movilizado y reclutado toda la mano de obra del país, que se militarizaba rápidamente en el intento de lograr el éxito del desafío de la zafra. Esta militariza-

ción se observa en *Casa de las Américas* (julio-agosto de 1969), cuya entrega está dedicada a elogiar a las fuerzas armadas, cada escritor y articulista es presentado según su grado militar y se publica una antología de textos producidos en la Escuela Militar, ilustrada con fotografías de los entrenamientos militares. La apelación al trabajo voluntario del pueblo no distinguía entre intelectuales y no intelectuales, de modo que, para el grupo de los primeros, el heroísmo revolucionario se medía aquí en términos de una acción planificada por un organismo centralizado y no mediante el juego autónomo o específico de la práctica cultural, gobernada por sus propios actores.

Armando Hart, ministro de Cultura, invitado por Fernández Retamar a escribir un artículo en conmemoración del centenario de Lenin, envió a la revista una carta de respuesta (fecha en Santa Cruz del Sur el 3 de enero de 1970, "Año de los Diez Millones") explicando que, pese a sentirse mortificado por no poder responder a las expectativas de Retamar, no podía escribir sobre ese ni sobre ningún otro tema. En particular, escribir sobre Lenin requeriría un esfuerzo y cuidado que no puede hacer, porque "estoy aquí, en medio de la batalla por la zafra y las molidas, y tratando de llegar a cada machetero, operador o técnico" (Hart, 1970:164).

En la entrega correspondiente a marzo-abril de 1969 el Comité de Colaboración de *Casa de las Américas* dio a conocer su segunda declaración, basada en la necesidad de releer y reinterpretar el pasado. Planteaba "un cambio de perspectivas" cuya causa era la convicción de asistir a una nueva coyuntura, hito principal: la desaparición del Che. Es curioso y sintomático que la muerte del Che adquiriera sentido y obligue a pensar otros nuevos casi dos años después de ocurrida. Al problematizar su declaración de 1967, el Comité afirmaba ahora la necesidad de que los intelectuales revolucionarios participaran en la acción directa ("Por una nueva vanguardia latinoamericana").

De todo esto, interesa más bien el giro que adoptó *Casa de las Américas*: de allí en más su tarea fue insistir sobre la natura-

leza del cambio de coyuntura y el intento de revitalizar la misión de los intelectuales revolucionarios; participar, elaborar y difundir un pensamiento capaz de incorporar a las grandes masas populares a las tareas de la revolución; crear obras que, como había dicho Régis Debray, arrancaran a la clase dominante el privilegio de la belleza. Particularmente significativo fue el malentendido que la declaración del Comité de Colaboración suscitó en el progresismo europeo y que la revista cubana se ocupó de aclarar. Los puntos sobre las íes no se comprenden sino a la luz de las discusiones posteriores. El semanario italiano *Rinascità* había publicado el 11 de abril de 1969 un comentario sobre la mencionada declaración del Comité de *Casa de las Américas*, entendiendo que de él se derivaba un intento de formar nuevas vanguardias intelectuales. En respuesta (en el N° 56), la revista cubana se sintió en la obligación de señalar su desacuerdo, puntualizando que en ningún momento la declaración de su Comité se refería a vanguardias intelectuales, sino a la formación de una nueva *vanguardia política*. De la lectura atenta del documento interpretado, la opinión que se formó *Rinascità* no parece errada. Efectivamente, se hablaba de intelectuales, no de políticos. El deslizamiento de la problemática, con validez retrospectiva, da cuenta del progreso del debate entre intelectuales y revolución. La amable llamada de atención a la publicación italiana no opaca el hecho de que en torno a lo "foráneo" se perfilaba un conjunto espeso de signos negativos ("La Casa por fuera").

Casa de las Américas parecía estar en una encrucijada, y en sus esfuerzos por mantener un cierto equilibrio emergen caóticamente expresiones reveladoras de la existencia de un nuevo contexto. En la misma entrega en la que difunde la segunda declaración de su Comité de Colaboración, *Casa de las Américas* anuncia la publicación de los dos libros premiados por la UNEAC, que habían provocado el primer caso Padilla y la reacción de Leopoldo Ávila, citando algunos fragmentos de su artículo. En una evidente disputa en torno a los criterios cultu-

rales y estéticos entre grupos enfrentados, *Casa de las Américas* lamentaba la publicación, por parte de la UNEAC, del “infortunado poema ‘Reseña deportiva’”, incluido en el cuaderno *Poesía inmediata*, de Roberto Branly (“Unión de libros”: 165). Es curiosa, cuando menos, la afinidad del poema con el tono del discurso de Fidel Castro de clausura del Congreso de Educación y Cultura de 1971 y también con el poema “Viajeros”, de Heberto Padilla.

El poema atacaba a los jurados del premio Casa de las Américas y se posicionaba en el debate sobre el privilegio de los intelectuales, expresando muy claramente un estado de espíritu que afirmaba algo así como el parasitismo casi innato de los intelectuales. También declamaba la tibieza del oficio literario, a la que se suma la complicidad de “los jurados”, que luego figurarán en mayúscula, *Jurados*, para oponerse más claramente a la única mayúscula legítima de *Revolución*.

Los jurados vienen de todas partes: del invierno y de la nieve/de los trópicos tan llenos de frutas y máquinas importadas;/vienen con sus libros, con sus revistas y numerosos datos,/siempre precedidos del correspondiente “curriculum vitae”;/los jurados, sonrientes, aterrizan, descienden por las escalerillas/con los oídos punzantes y sendos maletines de viaje en el aeropuerto;/los jurados llegan, les instalan en hoteles de primera,/comen por la libre, sostienen bellos y profundos diálogos,/con burócratas dedicados al tibio menester de hacer literatura;/los jurados, con asombro, presencian un bembé, los llevan y los traen/al “Chori” a Varadero cuando escampa y ya no hay aguamalas;/los hacen viajar por estudios y escuela de Arte./Y, entonces, los miembros del jurado conceden entrevistas a la prensa,/se retratan con un micrófono en la mano,/se llenan —si no son de izquierda totalmente— de frases marxistas,/y, sobre todo, en los conversatorios aluden a los planes “Camelot”;/a “Mundo Nuevo”, la enajenación, la CIA,/los jurados ingieren varias copas de “daiquiri”/en el restorán “La Torre”;/viajan de coctel en coctel, todo de color de rosa,/se admiran de que no haya “estalinismo” y de que impere el “pop art”;/conversan amigablemente, de tú por tú, con las jóvenes promesas,/y con las viejas promesas que ya no prometen absolutamente nada;/de vez en cuando, cuan-

do tienen tiempo,/se acuerdan, quizás, de que son jurados, actúan como tales/y se leen un original, subrayan éste o una de las cuatro copias,/con su lema, como se sabe, en un sobre cerrado con las señas/de los remitentes inéditos, ansiosos, en penumbra;/y, por último/los señores del Jurado, en un acto solemne,/tiran la charada, y surge del anonimato/un nuevo nombre clamoroso, cuando no uno gastado,/hacia el mundo de las letras./Luego, tras otro nuevo recorrido, tras diversos banquetes y agasajos,/tras funciones de ballet, tras audiciones de música concreta/—guerra a muerte, qué caray, al dogmatismo—;/tras distintos espectáculos de puro folklore criollo,/los señores miembros del Jurado,/cierran tan campantes sus maletas,/y retornan, húmedos de amor,/—sin poder genuinamente haber vivido,/lo que en definitiva es un pueblo en Revolución—/hacia el aluminio y el cemento de los aeropuertos.

Casa de las Américas le advierte que debería recordar “que las actitudes de esos hombres (con las excepciones de siempre) dieron al traste con la nada imaginaria aventura de *Mundo Nuevo*; que la CIA se encuentra infiltrada de veras en los medios intelectuales; y, sobre todo, que muchos de esos jurados, por el hecho de venir a Cuba, han perdido sus cargos, han sido despedidos, etc.”.

A causa de la debilidad creada por la avanzada cultural de otros sectores, representados por las opiniones de Luis Pavón, entre otros, *Casa de las Américas* hizo explícitas las modificaciones que le evitaban enfrentamientos con la dirigencia política. Ante la presencia de los jurados presentes para establecer los ganadores del concurso literario de 1969, Haydeé Santamaría confirmaba que ese año, “igual que todos, la Casa de las Américas se ha limitado a escoger al jurado, entre lo mejor” (entre ellos se encontraban Ángel Rama, Alejo Carpentier, Oscar Collazos, Jean Franco, Paco Urondo, Davis Viñas, Roberto Fernández Retamar y Noé Jitrik). Sin embargo, anunciaba una novedad en los criterios de selección de los jurados a partir de entonces: “El próximo año vamos a tratar de que cada jurado venga del país donde nació, es decir, de Latinoamérica” (“Últimas actividades de la Casa de las Américas”: 167).

No es un dato menor el que la UNEAC instituyera en 1969 un nuevo premio literario. Se trata del premio David, nombre de guerra del mártir revolucionario Frank País, que se otorgaría a poetas y artistas cubanos *inéditos*, es decir: nuevos, jóvenes, con poco capital cultural y con una producción literaria surgida luego del triunfo de la revolución. La declaración de principios antiintelectualistas quedó institucionalmente formulada en la mesa redonda, en Cuba, el 2 de mayo de 1969, a modo de reflexión sobre los diez primeros años de la revolución, en la que el tema convocante fue, precisamente, el de los intelectuales, prueba de que era ésa una de las principales cuestiones a dirimir dentro de la revolución. Participaron en ella los cubanos Roberto Fernández Retamar, Ambrosio Fornet, Edmundo Desnoes, el uruguayo Carlos María Gutiérrez, el salvadoreño Roque Dalton y el haitiano René Depestre. En ese encuentro puede decirse que el antiintelectualismo adquiere su filosofía y su clímax; uno de los principales postulados allí esbozados consiste en la aceptación de la superioridad de la dirigencia política y en la afirmación de que el intelectual revolucionario es quien acepta, precisamente, esa superioridad.

De modo que para neutralizar la fuerza del antiintelectualismo, estos intelectuales tuvieron que subordinarse a las instituciones del Estado y a la dirigencia política, que, de acuerdo con las palabras de Carlos María Gutiérrez, "sin saber mucho de literatura, de pintura o de música, llega en el instante histórico a plantear las soluciones culturales que corresponden realmente a las necesidades de una revolución socialista" (en Dalton *et alii*: 112-113): "Revolucionario", en este sentido, hace referencia solamente al intelectual que asumí como necesaria su colocación subordinada respecto del Estado y sus instituciones. Puesto que ya existía una vanguardia (el gobierno revolucionario) y que ésta se definía en términos excluyentes de liderazgo político (que incluía la difusión y creación de normas estéticas para los productos del arte), la promoción de nuevos grupos vanguardistas resultaba no solamente innecesaria sino

incómoda, ya que su sola existencia tendía a cuestionar las políticas estatales en práctica.

La franja antiintelectualista de los intelectuales elaboró la hipótesis de que de intelectuales lo único que conservaban era el *nombre*, mientras que la *función* de intelectual revolucionario la habían cumplido, en la práctica, los dirigentes y cuadros políticos. Los uruguayos Carlos Núñez y Carlos María Gutiérrez fueron parte del grupo no cubano que con mayor fuerza exacerbó el antiintelectualismo de la Isla, en una dinámica que también incluyó a otros intelectuales "externos", que desde sus más cómodas posiciones incitaron a sus pares cubanos a mostrarse, al menos públicamente, dispuestos a afirmar una y otra vez que "no eran nadie". La razón de guerra, razón de Estado, dio pie a una suerte de declaración de "estado de sitio" para la actividad de los intelectuales. Curiosamente, el antiintelectualismo más virulento fue difundido por intelectuales no cubanos, que se mostraron, si puede decirse, más papistas que el papa; probablemente como manera de enfatizar su adhesión a una revolución que ellos no habían contribuido a hacer triunfar.

En mayo de 1970, Castro anunció al país, en un discurso dramático, que no se había alcanzado el objetivo previsto a causa de errores y deficiencias técnicas que remitían a deficiencias políticas fundamentales. En su discurso criticó la excesiva verticalización de la conducción e hizo pública su responsabilidad ante el fracaso. Castro, que había cortado caña él mismo, asumía, ante una multitud que lloró con él, un discurso autocrítico ("Discurso sobre la zafra"). Luego del fracaso de la zafra, el campo intelectual cubano se encontraba unido por un antiintelectualismo aún más firme y, por supuesto, manifestaría una propensión mayor para ejercer la autocrítica.

Era lógico que se produjera, como se produjo, la abolición de una definición del intelectual como conciencia crítica de la sociedad. Una identidad sobre esas bases era posible en sociedades cuya naturaleza requería la crítica, no en una realidad inmersa en la revolución, donde cualquier producción, pensa-

miento, política o intervención se convertía, *por su mero lugar de enunciación*, en "revolucionaria". O, en su variante opuesta, "contrarrevolucionaria". En una suerte de positivismo que ligaba el contexto con las prácticas, pensamientos e intervenciones que en él se daban, si la revolución había llegado a Cuba, todo lo que desde entonces surgiera proveniente de allí era inmediatamente revolucionario: costumbres, vestimenta, arte, discursos, modas, estéticas, etc. La sociedad revolucionaria cubana era por definición *no criticable*; entonces también era lógico que las ansias críticas de su intelectualidad se volvieran contra ella misma.

No faltan elementos para suponer que lo político intervino también como disfraz, como sistema retórico y como modo paradigmático de la argumentación en esta lucha por la legitimidad cultural. Sin ninguna duda, el ingreso de nuevas generaciones de escritores y de nuevas tendencias estéticas tuvo por momentos un carácter similar al que la competencia dentro del campo intelectual adopta en cualquier lugar del mundo y en cualquier época. La diferencia fue que, en este caso, el triunfo requería, más que en cualquier otra circunstancia, del apoyo estatal, pues los intelectuales carecían de instancias de mediación que les fueran absolutamente propias o que controlaran absolutamente.

Prueba de que la discusión podía darse también en el terreno estético es el comentario al libro *Tute de reyes*, de Antonio Benítez Rojo, que recibió el premio Cuento de Casa de las Américas en 1967. Desde una perspectiva bastante opuesta a la de Leopoldo Ávila, el recensista celebra que, por una vez, se premiara una obra de calidad (Arenas: 145-152). El manifiesto de un grupo de poetas "nuevos", que eran adolescentes cuando el triunfo de la revolución, expresa el deseo de reconocimiento de nuevas voces literarias; las de quienes, por no haber participado activamente de la lucha revolucionaria, corrían el riesgo de no ser considerados en situación de alegar sus derechos a la existencia estética ("Nos pronunciamos",

1966). La competencia habitual entre consagrados y nuevos en el campo intelectual se recubrió, en parte, con disquisiciones políticas. Sin duda por eso, *los nuevos* argumentaron que la legitimidad se anclaba fuertemente, ella también, en la revolución, mucho más, incluso, que los *hombres de transición*: "Trece años de nuestra vida —sin duda los más importantes— han sido los años de la revolución combatiente y vencedora (...) sin ella no podríamos explicarnos" (Íd.). Uno de los firmantes reelaboraba la justificación en términos difícilmente rebatibles: "Esa circunstancia otorga un arma: estar situado *en* la revolución y escribir *desde* ella" (Víctor Casaus). Carentes de una infancia en la que los efluvios superestructurales les inculcaran la buena nueva revolucionaria, los intelectuales que hasta allí dominaban las instituciones culturales difícilmente podrían deshacer el perfecto razonamiento cuyos elementos ellos mismos habían ayudado a construir, tras haber profetizado la sanidad ideológica de sus herederos; un interesante relato —ficcionalizado—, que tiene por tema las dificultades de acceso de los más jóvenes al campo intelectual en ese período es la novela de Jesús Díaz *Las palabras perdidas*.

La alternativa entre revolucionario y burgués, lógica desde el punto de vista del contexto cubano, se expandió velozmente por fuera de la Isla. De esa particular coyuntura derivó un antiintelectualismo con pretensiones universalizantes (o, al menos, de validez tercermundista). Que la definición del intelectual revolucionario en el contexto de la Revolución Cubana había de derivar en el antiintelectualismo es algo que está en cierta forma implícito en la noción marxista de vanguardia, ya que exige, por un lado, la imprescindibilidad de la teoría para la emancipación del presente y, por el otro, condena al teórico, porque lo considera situado en la confortable burguesía o en las academias universitarias. Entra además en contradicción con la ideología característica de los intelectuales, que asigna un valor fundamental a la cultura del discurso crítico y la exaltación, por parte de esos mismos intelectuales, de la obediencia.

cia y la disciplina a la que obligan las exigencias y peligros militares de la vanguardia (Gouldner: 106-107).

Procesos de recolocación que venían dándose paralela y no antagónicamente (pese a la existencia de disputas, con todo lo agrias que fueran) vinieron a confluír en un antagonismo multiexplicativo de las posiciones en adelante adoptadas: "con Cuba o contra Cuba", lo que equivalía para todo un grupo de intelectuales, ya fuera explícita o implícitamente, a adoptar como propias las consecuencias de la nueva política cultural y la redefinición del intelectual, que establecía una separación neta y dicotómica entre dos tipos de intelectuales: los que apoyaban a la revolución y los que estaban contra ella. En definitiva, lo cierto es que toda aquella serie de discusiones sobre el papel del intelectual, en Cuba, terminó por dar la victoria a las posiciones de las Fuerzas Armadas Revolucionarias y sus instituciones culturales, como corolario del proceso de militarización de la cultura y de su control por parte del Estado. Es cierto que la pertenencia a la izquierda había conferido legitimidad casi excluyente a la práctica intelectual, pero ésta era vaga y se resumía en una simple adhesión. Para ser decretada por consenso general, requirió nuevos contenidos que no resultaron unánimes. Se liquidó entonces como hecho de conciencia y se transformó en un problema de juridicidad que debió ser definido grupalmente. Para un amplio sector de los intelectuales, uno de los contenidos fundamentales fue, a partir de 1968 y en particular luego de 1971, la adhesión sin cortapisas a las posiciones que, respecto de los intelectuales, se formularon en Cuba.

El desarrollo de las tendencias antiintelectualistas en la Isla resultó en una máquina infernal de fabricar exclusiones. Los autores y las obras que, a su turno, fueron saludados como (esta vez sí) "revolucionarios" derivaron casi ineluctablemente en traiciones porque, en definitiva, la lógica antiintelectualista era un arma con la que los intelectuales se apuntaron a sí mismos. Sorprende en qué medida la exclusión se travistió con el disfraz de la repetición. El acusador de ayer se convirtió en el acu-

sado de mañana, y los cambios de suerte y posición fueron, en muchos casos, imprevisibles. Nada más lejos de la imaginación del historiador del período que leer las amargas de Lisandro Otero hablando de su posición en la Cuba de hoy; el Catón de los setenta convertido en un nuevo raleado:

En Cuba, el trato a los artistas que tienen una opinión propia es muy sutil. No existe represión directa: exilio o censura. Mi libro *Árbol de vida* no fue publicado pero tampoco fue rechazado. (...) En cuanto a mí, soy "asesor ministerial", con un sueldo alto. Pero en los hechos, estoy aislado (en Fogel y Rosenthal: 417).

Parece que el recuerdo de esos *anni horribiles* pesa también en Cuba. François Maspero declaraba no hace tanto que todos los escritores cubanos con quienes había estado en Cuba opinaban que la creación literaria atravesaba en 1989 su mejor momento en diez años y que el debate sobre el rol del intelectual en la revolución ha sido relegado a la historia de los "terribles años setenta", "expresión que vuelve a surgir muy naturalmente en las discusiones" (Maspero: 213). En un balance similar, pero hecho por alguien "de adentro", se afirmaba que, después de un período más prolongado que lo deseable y aconsejable,

la mirada amplia, la reconsideración serena, el reconocimiento de una hermandad que parecía haberse borrado permiten retomar el camino que los intelectuales no habían siquiera intentado abandonar. Y transcurrieron bastantes años en esas condiciones, años durante los cuales si bien no faltaban ni el salario ni las condiciones mínimas para asegurar la vida cotidiana, el silencio editorial y la falta absoluta de participación en la vida cultural pusilánime del país hicieron un enorme daño a todos los intelectuales involucrados en una situación que hubiese podido evitarse. Pero, además, el prejuicio penetró en todos, incluso en aquellos que aparentemente podían beneficiarse de una situación más cómoda y adecuada. Hubo un empobrecimiento en la creación y en la divulgación de las obras y hechos culturales que llenó de tristeza la fiesta de la historia, el jubileo de la revolución (César López: 83-84).

Retrospectivamente, el análisis de esos factores que empobrecieron la actividad intelectual y provocaron la fractura de la familia intelectual latinoamericana, nucleada en torno a Cuba, provocó la denominación de éste como “quinquenio gris, por uno de sus protagonistas” (Fornet, 1987:148-153).

Las posiciones cubanas siguieron revelando su fuerza antes, durante y después de ese período. La legitimidad ideológica de las directivas emanadas de la Isla fue particularmente notable y, por otra parte, cada vez más definitiva. Un síntoma de la legitimidad incontestable de la revolución, encarnada en este caso en sus instituciones culturales, fue que Vargas Llosa —como lo había hecho en ocasión de serle otorgado el premio Rómulo Gallegos, cuando consultó con Haydeé Santamaría si debía o no aceptarlo— y Cortázar aprovecharan la reunión del Comité de Colaboración de *Casa de las Américas*, en enero de 1971, para sondear qué apoyo tendría, por parte de las instituciones culturales cubanas, el proyecto en gestación de la revista *Libre*, según Goytisolo, en la reunión anual del Comité de Colaboración, Vargas Llosa y Cortázar expusieron el proyecto de *Libre* con el propósito de obtener la participación y sin duda la aprobación de los escritores cubanos, pero éstos se “limitaron a escuchar sus argumentos sin comprometerse a intervenir” (Goytisolo, 1983:17). Cuba seguía siendo el foco de la autoridad ideológico-cultural tanto en 1971 como en 1966. Vargas Llosa y Cortázar no hacen sino repetir el gesto realizado, en su momento, por Emir Rodríguez Monegal, que también había intentado congraciarse con los intelectuales de Cuba, sabiendo que de su aprobación o desaprobación dependía el éxito o el fracaso de la empresa de *Mundo-Nuevo*, tal como finalmente ocurrió.

En su novela *El vientre del pez*, que es casi una reescritura de *Los niños se despiden*, Pablo Armando Fernández relata la historia de un intelectual que, finalmente “convertido”, termina participando activa y voluntariamente de la zafra de los diez millones. La imagen con que pinta el narrador al protagonista no es

particularmente benigna. Como muchos intelectuales cubanos, el intelectual de *El vientre del pez* también había regresado a Cuba cuando el triunfo de la revolución. En el texto, el narrador evoca el mundo intelectual con bastante desprecio, contrastándolo con el del trabajo esforzado en la zafra:

La tertulia en casa de Germán e Idia, aunque controversial en exceso, era inteligente y disfrutabas de esas noches en las que a menudo los sorprendía la madrugada, discutiendo incesantemente el mismo tópico, cada vez más corrosivo (...) No faltaba la excesiva erudición insustancial, la actitud snob, la ironía, el comentario venenoso que provocaba situaciones difíciles. (...) El desarraigo se planteaba en términos de creación: la preferencia por autores extranjeros —europeos o norteamericanos— y por una temática cosmopolita. París, Nueva York o Londres, Estocolmo, Berlín o Madrid eran asunto frecuente en poemas, cuentos y novelas. Los años de ausencia forzosamente abrían un abismo entre estos escritores y los de la generación anterior. El debate abierto en los primeros días del triunfo de la revolución parecía inagotable, aunque en la actualidad se hiciese en casa y entre amigos muy íntimos. La diatriba, el desafío y la polémica habían desaparecido de los periódicos y las revistas, pero la controversia se hacía cada vez más virulenta en la medida en que una nueva generación esgrimía sus armas negando a aquellos de inmediato preceder, para glorificar a escritores cuyas obras habían alcanzado reconocimiento en las décadas del treinta y del cuarenta, sobre todo a quienes se habían agrupado en torno a la revista *Génesis*⁴⁵ y su director (1989:143-144).

Los traumas vividos entonces, como se ve, no se disiparon inmediatamente con el transcurso de los años.

Alternativas frente al "caso Padilla"

Como si el tiempo transcurrido y las revelaciones acumuladas desde el XX Congreso del Partido Comunista soviético hubieran sido en vano y una máquina fatal encarnara nuevamente a los viejos fantasmas.

Ángel Rama (1983:231).

A partir del caso Padilla, en 1971, las relaciones personales que unían a la familia intelectual latinoamericana se agriaron. En dos versiones similares, la idea se repite. Juan Goytisolo (1983:12) escribió que desde entonces "la comunidad cultural hispánica se iba a transformar en un mundo de buenos y malos". Por su parte, Jorge Edwards (1989:35) declaró que la "intelectualidad latinoamericana se dividió en forma irremediable entre castristas y anticastristas" (*Vuelta* N° 154). Las coincidencias en cuanto a que se había fracturado lo que, pese a disidencias puntuales, había sido una suerte de bloque unitario son absolutas. Sin embargo, el caso Padilla fue sólo el momento visible y público de una grieta que los intelectuales latinoamericanos venían intentado reparar por su cuenta y sin hacer mucho ruido en torno a su existencia.

Habíamos dejado a Heberto Padilla desempeñando el papel de *enfant terrible* y provocador de la literatura cubana; sin

trabajo, ya que a causa de sus polémicas declaraciones de 1968 *Granma* prescindió de sus servicios. Pero Padilla se sosegó y, una vez conocidas las declaraciones de Guillermo Cabrera Infante en contra del gobierno cubano, se enfrentó incluso con su ex defendido. Entre diciembre de 1968 y enero de 1969 tuvo lugar la polémica Padilla versus Cabrera Infante. Padilla (1968:88-89) lo acusó de representar el papel de "todo contrarrevolucionario que intenta crearle una situación difícil al que no ha tomado su mismo camino". Sostuvo que Cabrera Infante, "que se decía tan seguro y enérgico, me ofrece ahora las tres opciones de la traición. Pero yo estoy aquí, participando con mi vida y con mi obra en la construcción de una sociedad más digna y más justa".

En su contestación, Cabrera (1969:64-65) declaraba: "Creí devolver a Padilla el favor literario y humano y he aquí que he cometido un crimen sin nombre (...) Yo elegí este libre albedrío, mientras Padilla escoge la Historia y la esclavitud".

Cabrera Infante sugería, haciendo referencia al poema de Padilla "Tiempos difíciles", que éste no sólo había entregado la lengua sino la dignidad y el pudor del poeta, negando tener algo que ver en sus pasados infortunios:

Las "dificultades de Padilla" no comenzaron con (*por culpa de*) mi entrevista (*Primera Plana*, 16 de agosto de 1968) ni mucho menos. (...) Tampoco empezaron estas dificultades por la polémica acerca del ingreso de mi novela *TTT* en el *Index* castrista, dirimida por Padilla un año atrás con Lisandro Otero (...) Ni siquiera comenzaron a perseguir a Padilla cuando publicó un poema, "En tiempos difíciles", en la misma antología de *Ruedo Ibérico* en que Retamar se declara "hombre de transición" (...) Esta temeridad la cometió Padilla en un número-homenaje a Darío de la revista *Casa* (...) Como con las críticas encargadas por el *Caimán* sobre la novela del comisario Otero, Padilla "no se ajustó a lo pedido" con su poema, y aunque Retamar intentó (pers(uad)/egu)irlo, él insistió en la publicación. (...) Pero los peligros de Padilla no se ini-

ciaron entonces. Como los males crónicos, solamente se agravaron (65).

Luego de un año de desempleo, Padilla le escribió una carta personal a Fidel Castro, un hecho que en muchos otros sitios parecería insólito. Más insólito es que recibió respuesta al día siguiente y se le dejó elegir el trabajo que quisiera en la Universidad de La Habana. Así de sencillo; "el trabajo que escogió, ése le dieron", dice Ernesto Cardenal (1972). Todo daba a entender que se había rehabilitado y había sido nuevamente acogido en el seno de la revolución. En 1969 había sido jurado de poesía del premio David, había publicado por lo menos un poema ("En la muerte de Ho-Chi-Minh") en la revista *Unión* N° 4-69 y, como afirmaba Maurice Nadeau (1970:38) —con escasas precisiones informativas sobre los hechos pasados—, aquellos episodios en que se había visto involucrado no habían impedido que Heberto Padilla "guardara su corona, viviera en Cuba y continuara escribiendo". Es más, Padilla había leído en la UNEAC su libro *Provocaciones*, título que aludía directamente al artículo de *Verde Olivo* en el que se lo había atacado ("Las provocaciones de Heberto Padilla"), y aparentemente la lectura había sido un éxito de público. De hecho, Enrique Lihn (1971:6), en una "Carta abierta", le decía: "Supe que ese recital, al que asistió, incluso, el agregado cultural de la República Popular China, fue un hito muy importante en tu trayectoria de poeta revolucionario".

Pero Cabrera Infante tenía razón al afirmar que los problemas de Padilla eran un mal crónico, que, como todo mal crónico, siempre podía agravarse. Y ciertamente los males de Padilla habrían de agravarse más todavía. Los hechos, por muy conocidos, pueden resumirse sucintamente: el 20 de marzo de 1971, Heberto Padilla fue detenido y acusado de estar involucrado en actividades contrarrevolucionarias. Después de treinta y ocho días en la cárcel, se presentó en la UNEAC para admitir públicamente sus errores y, de paso, los de sus amigos y colegas. El poeta fue presentado por José Antonio Portuondo, el entonces

vicepresidente de la UNEAC, ya que el presidente, Nicolás Guillén (tal como lo excusó Portuondo), se encontraba enfermo. En un largo discurso de casi dos horas, Padilla afirmó haber cometido muchísimos errores "realmente imperdonables, realmente censurables, realmente incalificables" y sentirse, luego de reconocer sus faltas, "verdaderamente ligero, verdaderamente feliz después de toda esta experiencia". En su alocución Padilla se acusaba de su amargura contrarrevolucionaria, del exceso de vanidad y oportunismo que lo había llevado a trabar vínculos con cualquier persona con tal de tener éxito en el extranjero, de haber calumniado a la Revolución Cubana ante quien quisiera escucharlo (especialmente los visitantes extranjeros), y concluía afirmando que su experiencia en la cárcel le había servido para convertirse en un defensor acérrimo de la revolución. A lo largo de su discurso fue mencionando a su círculo de amigos e invitándolos a reconocer sus errores (César López y Pablo Armando Fernández, entre otros, hicieron sus respectivas autocríticas en aquella sesión). En el caso de Norberto Fuentes, a quien interpeló para que se retractara de sus posiciones, éste declinó la invitación, afirmando que era y había sido un escritor revolucionario. La autocrítica de Padilla fue transcripta por *Casa de las Américas* N° 65-66, de marzo-junio de 1971, que proporcionó solamente la parte en la que hablaba el poeta, sin las intervenciones de los otros escritores convocados. *Libre* transcribió la versión completa, enviada a Prensa Latina. Allí puede leerse la convocatoria a Norberto Fuentes a autocriticarse y su respuesta, declarando no tener razones para hacerlo. Según Rama (1983:231-261), así como hubo o se habló de un caso Padilla, debió haberse hablado de un caso Fuentes. Si eso no ocurrió en su momento fue, según Rama, porque "no era utilizable por la guerra fría pues se declaraba revolucionario, no se ponía en contacto con corresponsales extranjeros, etcétera".

Más que resumir exhaustivamente las acusaciones y las hiperboles autodescalificantes de la autocrítica, me interesa destacar los temas centrales del discurso, que fundamentan el ex-

pansivo antiintelectualismo. Los tópicos pueden resumirse de este modo: el sector cultural ha estado a la zaga de la revolución, el escritor es vanidoso por naturaleza, los intelectuales cubanos no han sido generosos con la revolución. Las faltas que desgranaba monótonamente Padilla en su confesión, como se ve, excedían lo meramente personal:

Yo tengo que decirles que yo llegué a la conclusión, pensando en el sector de nuestra cultura, que si hay —salvo excepción— un sector políticamente a la zaga de la revolución, es el sector de la cultura y del arte. Nosotros no hemos estado a la altura de esta revolución (...) ¿A cuántas zafras, a cuántas han asistido un número significativo de escritores? (...) Sin embargo, para exigir, para chismear, para protestar, para criticar, los primeros somos la mayoría de los escritores (Padilla, 1971b:108-109).

Sin embargo, por el modo en que el asunto se discutió públicamente, no caben dudas de que la situación de Padilla (que encerraba un conjunto de significaciones que excedían la suerte del poeta) circulaba subterráneamente entre la familia intelectual latinoamericana. Como declaró *Casa de las Américas* (N° 65-66, de marzo-junio de 1971), había habido discusiones que habían llegado "incluso al seno mismo del que fuera Comité de Colaboración de nuestra revista".

Según escribió Angel Rama (1971:59), esta pugna de posiciones no tuvo sin embargo expositores más que para una de ellas, la que reclamaba el contenido político militante de la obra de arte. Declaraba no haber visto "ningún texto teórico que sostuviera la posición contraria". La posición contraria a la que se refería Rama sería sostenida, de allí en más, por una fracción de aquel frente único que ahora se desgajaba en esquirlas.

Lo que las consecuencias del caso Padilla revelan es el espesor y la complejidad de la circulación de los discursos en el interior del campo intelectual latinoamericano y hasta qué punto la época problematizó la brecha entre los discursos de circulación privada y los discursos de circulación pública.

Aquí se impone recordar un párrafo de la autocrítica de Padilla que es suficientemente ilustrativo:

(...) éste es el hombre que objetivamente trabajaba contra la revolución y no en beneficio de ella, éste es el hombre que cuando hacía una crítica no la hacía al organismo que debía criticarse sino que hacía la crítica al pasillo, que hacía la crítica al compañero, con mala intención. Se me dirán que eran críticas privadas, que eran críticas personales, que eran opiniones, pero para mí eso no tiene importancia. Yo pienso que si yo quería ser un escritor revolucionario y un escritor crítico, mis opiniones privadas y las opiniones que yo pudiera tener con mis amigos tenían que tener el peso moral de las opiniones que yo debía tener en público (97).

Del mismo modo, los guerrilleros de la Sierra Maestra entrevistados por Hans Magnus Enzensberger en La Habana, en 1969, criticaban la política del antiguo PC, pero sólo lo hacían en privado, pues, como escribió el escritor alemán, "el tema es tabú en la esfera pública".

También era tabú, o más bien antiestratégico, sostener discusiones abiertas y públicas sobre el nuevo rumbo cultural de la revolución. Tal como escribió José Mario (1973) en el prólogo a *Provocaciones*: "Los escritores de la autollamada izquierda temían hablar claro sobre Cuba: aparecer como traidores". La difusión del episodio de Padilla obligó a muchos a expedirse: a favor o en contra de la Revolución Cubana. Es probable que, de todas maneras, el curso de la política cultural cubana ofreciera otras ocasiones para provocar las mismas reacciones.

Una de las frases con que Benedetti (1971c) se refirió a la difusión pública de las políticas culturales de la Revolución Cubana (y no a los problemas de Padilla) es ilustrativa: "Por fin explotó la bomba". Muy parecida a la de Rama (1971a:50), quien declaró que el debate había abandonado "el cenáculo o el comité donde lo teníamos *resguardado*" (el subrayado es mío).

De hecho, en el epistolario recientemente publicado de Cortázar se revela en una carta dirigida a Vargas Llosa que el escri-

tor argentino formaba parte de un grupo que estaba haciendo circular entre colegas, en 1968, una suerte de petitorio para intentar la defensa de Padilla ante la situación suscitada por el dilemático y controvertido premio obtenido por *Fuera del juego*. Cortázar le pide a Vargas Llosa que se sume a la cruzada en defensa de Padilla al tiempo que le comenta acerca de la carta que

(...) hemos preparado Fuentes, Goytisolo y yo, basándonos en una serie de informaciones fidedignas que nos han llegado últimamente. No te la comento, porque entiendo que su lectura es suficientemente clara; hemos pensado que de ninguna manera debería ser una carta abierta, sino más bien un pedido de información. Y que sólo deberían firmarla unos pocos escritores amigos de Cuba y bien conocidos en cualquier parte. Creo que las cosas son bastante graves para que no podamos quedarnos callados. En enero me encontraré contigo en La Habana, para la reunión de la revista, y probablemente allí tendremos la respuesta a esta carta; en todo caso es lo que espero (...)

Todo indica, pues, que se trataba de una vieja discusión realizada a hurtadillas que tomaba estado público y respecto de la cual, desgraciadamente, hubo que expedirse.

La autocrítica de Padilla, vista a la luz de su posterior exilio, la decisión de publicar la novela *En mi jardín pastan los héroes* y tiempo después su autobiografía *La mala memoria*, aparece como una estrategia más que da cuenta de la brecha entre el contenido de los discursos según el grado de publicidad de su circulación. El caso Padilla, además, puso al descubierto, desmintiéndolas, las fantasías de parte de la familia intelectual. Cuando se supo de su detención y convencidos de que, una vez más, podían dirigirse a Fidel Castro y modificar el rumbo de los acontecimientos, varios miembros de la "familia", apoyados a su vez por un grupo importante de intelectuales extranjeros célebres, escribieron una carta a Fidel Castro, preocupados por la detención del poeta. Ideada y redactada por Goytisolo y Cortázar y refrendada en total por 54 firmantes, que temían que la detención del escritor supusiera la reaparición de un proceso

de sectarismo, la carta concluía con la ratificación de la solidaridad de los firmantes

con los principios que guiaron la lucha en la Sierra Maestra, y que el Gobierno Revolucionario de Cuba ha expresado tantas veces, a través de la palabra y la acción de su Primer Ministro, del comandante Che Guevara, y de tantos otros dirigentes cubanos (en: Padilla, 1971b:96).

A modo de respuesta, Cuba hizo circular a través de Prensa Latina la versión taquigráfica de la autocrítica de Padilla (1971a), lo que no fue bueno para nadie, ni para los cubanos, ni para la familia latinoamericana, ni para el propio Padilla. Ese “esperpéntico mea culpa”, (según Juan Goytisolo (1983), “*remake* paródica de los procesos stalinianos” y “un auténtico montaje ubuesco que hubiera colmado de arrobos al propio Jarry”) funcionó como señal de alarma ante la cual una parte de la familia se convenció de que debía intervenir más enérgicamente. En esa convicción se fraguó el texto de la segunda carta enviada a Fidel Castro. Cabildeos y reuniones congregaron a los miembros más conspicuos de la familia en Europa. El 4 de mayo de 1971, los atacados redactaron una nueva carta a la que se agregaban varias firmas (Resnais, Pasolini, Rulfo), sumando en total sesenta y dos —pero también algunas defecciones notorias (particularmente las de Julio Cortázar y Carlos Barral)— y la remitieron al periódico *Le Monde*.

La autocrítica de Padilla puede ser todo lo cínica que se quiera, considerada como parodia o reiteración de un estilo fácilmente reconocible de autocríticas de escritores en los períodos de las purgas soviéticas. Si el empleo de una adjetivación disonante y hasta ridícula en el *mea culpa* de Padilla remitía su discurso al género de la parodia, sin embargo tocaba, con mesura peculiar y notable, una cuestión que debe ser destacada. Se trata del punto en que Padilla (1971b:103) sostenía que su expectativa era que “me iban a respetar, que yo era un intelectual que tenía un gran rango, que yo era un espíritu de habili-

dad política, de gran perspicacia”. Eso era lo que había creído la familia latinoamericana que le había sido encomendado o que era su *deber hacer*. Sin embargo, eso no estaba en ese momento en los planes del gobierno cubano.

Esta vez, se trataba de una carta de ruptura. Comunicando su “vergüenza” y su “cólera”, los firmantes afirmaban, en la “Segunda carta al Comandante Fidel Castro”, que el “lastimoso” texto firmado por Padilla sólo podía haberse obtenido “mediante métodos que son la negación de la legalidad y la justicia revolucionaria”. La que denominaban “penosa mascarada de autocrítica” les recordaba “los momentos más sórdidos de la época del stalinismo”. Sólo una extremada cercanía respecto del destinatario explicaba el párrafo final: “Quisiéramos que la Revolución Cubana volviera a ser lo que en un momento nos hizo considerarla un modelo dentro del socialismo”.

¿Por qué los firmantes se solidarizaban de ese modo con Padilla? O, mejor, ¿se solidarizaban con Padilla? La carta fue fechada el 4 de mayo. Si José Revueltas, preso en México en la cárcel preventiva, en su carta del 3 de mayo hacía referencia al discurso pronunciado por Fidel Castro en la clausura del Primer Congreso Nacional de Cultura, los firmantes de la carta de los 62 no podían desconocerlo.

Entre el 23 y el 30 de abril de 1971 (período que cubre parte de los días de encarcelamiento de Padilla y su autocrítica pública) se realizó en La Habana el mencionado Congreso, en donde se postularon en forma oficial y programática los criterios ideológico-culturales que caracterizaban el nuevo contexto cubano de la relación entre los intelectuales. El tipo de antiintelectualismo propulsado por el Congreso suponía el descarte absoluto de cualquier posibilidad de que el “hombre del futuro” —al que se aludía en la declaración— pudiera provenir de las filas de los “intelectuales realmente existentes”. El Congreso proclamó la necesidad de mantener “la unidad monolítica ideológica de nuestro pueblo”, de combatir “cualquier forma de desviación entre los jóvenes” —“aberraciones extra-

vagantes”, “desviaciones homosexuales”— y, muy especialmente, criticó la actuación de las instituciones culturales, que apuntaban contra un blanco perfectamente reconocible: las “influencias culturales negativas que pugnan por penetrar en nuestro medio” (“Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, 1971).

En su discurso de clausura del Congreso, el 1 de mayo de 1971, Fidel Castro fue todavía más explícito. En sus palabras, Castro aludió a un rumor que circulaba entonces, según el cual en su discurso él se referiría a “eso”. “Eso” eran “esas basuras”, a las que efectivamente se refirió. Las basuras en cuestión eran los intelectuales latinoamericanos, unos descarados que en vez de estar en la trinchera de combate “vivían en los salones burgueses usufructuando la fama que ganaron cuando en una primera fase fueron capaces de expresar algo de los problemas latinoamericanos”. Esos intelectuales no eran sino “‘agentillos’ del colonialismo cultural”, que estaban en guerra contra Cuba. En un deslizamiento de sentidos válido para los dos campos en pugna, se ubicaba la relación entre jurado y juez. Habitados a juzgar la literatura como jurados de los premios otorgados por Cuba, muchos intelectuales de la familia se sintieron jueces capaces de opinar sobre temas más amplios y generales. Castro lo expresaba muy claramente cuando los interpelaba diciendo que no habría más “concurritos” en los que se arrogarían el papel de jueces. “¡Para hacer el papel de jueces hay que ser aquí revolucionarios de verdad, intelectuales de verdad, combatientes de verdad! (...) Y las revistas y concursos, no aptos para farsantes.”

Castro denunció que un pequeño grupo de impostores engréidos había monopolizado el título de intelectuales para excluir de él a quienes según ellos no entraban en la definición. Las palabras de Castro tocaban el centro de la problemática de definición de los intelectuales: que se trata de una autodefinición por excelencia.

De manera que el caso Padilla fue sólo el detonante ocasional, en el sentido de que existían muchas “grietas” mantenidas

en secreto, de una discusión de fondo, vinculada a la redefinición de nuevos modelos intelectuales. Una vez declarada la guerra contra el grupo que se atrevía a enviar cartas para criticar tal o cual aspecto de las decisiones del gobierno de Cuba, la familia intelectual debió poner en claro sus posiciones y lo hizo tomando como centro de referencia la Revolución Cubana. Como afirmó Skármeta (1971), no hubo intelectual latinoamericano “que no haya pasado las de Kiko y Kako durante el último mes”. Conocidos y menos conocidos, todos los intelectuales tuvieron que expedirse públicamente en una suerte de *latinoamericanización* del nuevo contexto cubano.

Lo curioso es que en muchos casos las posiciones se ciñeron a la cuestión de Padilla, omitiendo reflexionar sobre los asuntos más de fondo respecto de los cuales la suerte de Padilla no era el tema significativo. Es el caso de las opiniones de Rodolfo Walsh (1971), que cuestionaba a los 62 firmantes del extranjero, preguntándose cómo en tres semanas, océano por medio, sin evidencias, contrariando incluso la evidencia del corresponsal francés que revisó físicamente a Padilla, los 62 intelectuales concluyeron que su autocrítica sólo podía haberse obtenido mediante la tortura. Naturalmente, Walsh tenía razón; no podían saberlo, pero sí lo sospechaban desde tiempo atrás, lo que explicaba la rapidez de la reacción y tenía que ver con el asunto de fondo.

Los meses que siguieron a la detención y autocrítica de Padilla estuvieron repletos de declaraciones y posicionamientos públicos, ampliamente difundidos por las revistas y periódicos latinoamericanos. El 5 de mayo, Vargas Llosa (1971) escribió a Haydeé Santamaría renunciando al Comité de Colaboración de *Casa de las Américas*. En su respuesta, Santamaría (1971) le recordó que ya en enero de 1971, en una declaración que el propio Vargas Llosa había firmado, se había decidido sustituir dicho comité por una amplia lista de colaboradores de la revista y de la institución, a causa de la diversidad de criterios que dividía a dicho comité. Hay que destacar que esa tercera declara-

ción no fue publicada por *Casa de las Américas*. Puede que sus responsables estuvieran a la espera, hasta saber hasta dónde se inclinaría una balanza en cuyos vaivenes también ellos participaban. También es curioso que el número de la revista posterior al caso Padilla se retrasara unos meses; el ejemplar 64 correspondió a enero-febrero de 1971, mientras que el 65 no salió en la fecha correspondiente (abril) sino en una entrega doble que abarcó los meses de marzo a junio (el N° 65-66), como si acaso en ese corto período se hubiera podido cambiar la historia posterior. Tal vez hubo esperanzas de que tal cosa sucediera.

La entrega de *Casa de las Américas* anterior al estallido del caso Padilla recuerda el arte del equilibrista: dedicada a la literatura peruana, reúne textos de Luis Loaiza, Rodolfo Hinostroza, Antonio Cisneros, Alfredo Bryce, César Calvo y Vargas Llosa, entre otros; es el último en el que aparece el Comité de Colaboración; en la sección "Al pie de letra" se elogia a Enrique Lihn, Jorge Edwards y Rodolfo Hinostroza y se reproducen fragmentos de un reportaje a Vargas Llosa ("Con Vargas Llosa", 1971:193-194) aparecidos en la revista colombiana *Cromos*. Sin embargo, al comentarse los premios Casa de las Américas 1970, Ambrosio Fornet se refiere a la novela ganadora, *Sacchario*, de Miguel Cossío, criticando los derroteros de la novelística cubana hasta entonces. Según los argumentos principales, la "traidora fidelidad a la causa de la literatura" no sirvió a la literatura cubana y hasta ocurrió que otros escritores, los "compañeros del boom", empezaran a afirmar que eran ellos los que hacían la literatura revolucionaria. *Casa de las Américas* (en "El maquillaje del lenguaje") también inicia su polémica contra el surgimiento de una nueva perspectiva de la crítica literaria que pone como valor los aspectos lingüísticos de la obra, lo que para la revista no era más que un nuevo latiguillo crítico: "La boga actual de la lingüística lleva a muchos a confusiones que se ahorrarian con una mejor información".

Una vez conocidas las posiciones sobre el caso Padilla, el editorial de la entrega N° 67 de *Casa de las Américas* sostenía:

"La prensa capitalista desató una calumniosa campaña contra Cuba, con la cual colaboraron algunas decenas de intelectuales colonizadores con su secuela de colonizados, de destartalada ideología".

En ese momento comenzó el recuento de los propios y ajenos en el campo de batalla: *Casa de las Américas* (en "Suplemento. El caso Padilla") optó por reproducir sólo las declaraciones favorables a Cuba: "En cuanto a los textos hostiles, prescindimos de ellos; ya el imperio se encargó de difundirlos copiosamente".

Copiosa fue, en efecto, y obligada, la declaración respecto al caso. Se alinearon con la dirigencia cubana muchos intelectuales, entre los cuales se destacaron Mario Benedetti, Oscar Collazos, Rodolfo Walsh y Gonzalo Rojas, quien en declaraciones a Prensa Latina había sostenido: "Toca fondo el pecado original del intelectual y el carácter sospechoso de las cartas enviadas a Fidel", opinión publicada por *Casa de las Américas* y no por *Libre*.

También a favor y nuevamente en declaraciones a Prensa Latina (que se vio abrumada por cables y entrevistas), Carlos Droguett afirmaba: "No se puede ser escritor verdaderamente libre para juzgar una revolución desde lejos, desde las comodidades de París, Londres o Barcelona". En una contribución posterior Droguett refirmó sus posiciones: "Cuba es para nosotros, los escritores, nuestra verdadera arte poética".

Por su parte, en un telegrama enviado a Juan Goytisolo, Salvador Garmendia (1971:134-135) se expidió tajante y brevemente: "Manifiéstoles mi total adhesión proceso revolucionario cubano y reafirmo que acusaciones no demostradas sobre torturas y procedimientos contrarios dignidad humana alimentan campaña difamatoria contra revolución desatada imperalismo norteamericano".

Como en anteriores ocasiones en que un autor y sus textos se reiteraban en la red de revistas latinoamericanas, las opiniones citadas y por citar se reprodujeron casi infinitamente. Era el gran tema sobre el que todos opinaban, y ningún lector de ninguna publicación del continente leyó algunas de esas opi-

niones menos de dos veces, como mínimo, ya que fueron transcritas y retranscritas durante los meses inmediatamente posteriores al estallido del escándalo. El semanario *Siempre!* se ocupó de la cuestión, como era de esperar. En los varios números dedicados al tema candente de la hora, se consagró a inquirir la opinión de gran parte de la intelectualidad mexicana, que se encontraba dividida. En mayo de 1971, publicó opiniones de José Revueltas (de donde las transcribieron *Marcha y Libre*), de Octavio Paz, de Carlos Fuentes, de Eduardo Lizalde, e incluso organizó una encuesta, realizada por Federico Campbell, en la que respondieron Homero Aridjis, Juan Bañuelos, José Carreño Carlión, Edmundo Domínguez Aragonés, Miguel Donoso Pareja, Salvador Elizondo, Isabel Fraire, Juan García Ponce, Argelio Gasca, Jaime Labastida, María Luisa Mendoza, Marco Antonio Montes de Oca, José Emilio Pacheco y Umberto Valverde. Dos números más tarde, el tema seguía dando que hablar.

Juan Manuel Torres (1971:XXI), con Cuba, proclamó que "la Revolución Cubana ha dejado de ser un pancarnaval donde cualquiera podía ponerse la máscara de revolucionario (...) Quizás las protestas hubieran sido menos, o ninguna, si la persona involucrada no hubiese sido un intelectual. Nadie se hubiese preocupado por un oficinista o un campesino; pero tratándose de un intelectual las campanas no podían quedarse quietas. ¿Acaso se piensa seriamente que un intelectual no puede ser enemigo de la revolución? Es saludable todo lo sucedido. Es saludable que la Revolución Cubana desconfíe abiertamente de los intelectuales cubanos y de los intelectuales del exterior. Es saludable que la Revolución Cubana sitúe claramente a sus enemigos. (...) Consciente o inconscientemente nuestros intelectuales le están haciendo un gran daño a la revolución". Gerardo de la Torre escribía: "Ahora, las críticas más duras y malintencionadas enfilan contra el líder, el caudillo de la Revolución Cubana. (...) yo no sé qué esperaban de Fidel Castro nuestros intelectuales después de haberse lanzado contra él y contra la Revolución Cubana. ¿Que les diera las gracias por sus

valientes, desmesuradas y presurosas críticas? ¿Que los invitara a pasar unas vacaciones en la Isla para que a su sabor parcharan y enderezaran los proyectos del régimen revolucionario?". Por su parte, Germán List Azurbide (1971), transido por la misma sensación de injusticia cometida contra la revolución por parte de una intelectualidad que consideraba naturales sus privilegios de *casta*, sostenía: "Se levantó la gritería de todos los que, al igual que aquel Heberto Padilla, están seguros de que su valer intelectual es tan grande que los hace intocables, reclamando, con altanería y petulancia, el derecho a hacer de su propiedad particular, el talento, lo que les venga en gana. Igual o peor ya que lo hacen, con conocimiento de causa, que los latifundistas de todo el mundo, cuando alguien, osa tocar su propiedad sagrada."

Hubo declaraciones colectivas por nacionalidades: los chilenos, los peruanos, los uruguayos, los cubanos. En líneas generales, estas declaraciones coincidían con las opiniones vertidas por Fidel Castro en su discurso del 1 de mayo, con la declaración de *Casa de las Américas* y con la carta de los 41 escritores cubanos ("Declaración de escritores cubanos") contra las "calumniosas cartas dirigidas al Primer Ministro" de los "voceros del imperialismo" cuyas "petulantes reconvenciones y 'consejitos'" encuentran inadmisibles, y concluían afirmando que, en esa hora de precisiones ideológicas, quienes no se alineaban con la Revolución Cubana habían optado por el campo enemigo.

Por su parte, como lo había hecho en su momento con Cabrera Infante, Padilla volvió a dejar sin argumentos a sus defensores, en una carta de respuesta (fecha el 24 de mayo de 1971) a los firmantes de la carta de *Le Monde*, acusándolos de que "desde hace tiempo cada vez que se les presenta la oportunidad, lanzan sus dardos envenenados contra Cuba" y de estar "siempre en pose de jueces de nuestro proceso revolucionario".

Del otro lado, quedaban las posiciones que subrayaban el ideal crítico del intelectual y que por lo tanto, en diversos grados, rompían con la nueva política cultural de la Revolución Cubana. En ese grupo militaban Vargas Llosa, Carlos Fuentes,

Marta Traba, José Revueltas, Ángel Rama, Adriano González León, Octavio Paz, Eduardo Lizalde, Enrique Lihn y Juan García Ponce. Fue tarea compleja establecer una estrategia que no entrara en el régimen de oposición tajante. Lo intentaron, sin grandes éxitos, Haroldo Conti (1971), quien sostuvo en declaraciones ante Prensa Latina que el episodio Padilla le pareció "hinchado hasta la desmesura"; Isabel Fraire comentó que "la carta firmada por Heberto Padilla deshonra a quien la redactó, deshonra a quien la firmó, deshonra al destinatario, deshonra a quien la publicó, deshonra incluso a quien la lee. Lo único que confirma la confesión de Padilla, auténtica o no, es que diez años de revolución no bastan para cambiar la naturaleza humana. El gobernante agobiado por las desmesuradas responsabilidades y presiones a que está sometido un país que comienza a transformarse pierde el sentido de las proporciones".

David Viñas escribió en una carta abierta a Retamar: "Discrepo por igual con las dos interpretaciones fundamentales, polarizadas y antagónicas que se han dado hasta ahora del asunto Padilla. Discrepo con las apreciaciones de stalinismo que hacen los hombres que escribieron desde Europa a Fidel pero también con quienes desde la vertiente opuesta califican de europeizantes a aquéllos, para descalificar sus juicios. Insultar así (ratas contra torturas) es cambiar de conversación". Estas posiciones "intermedias" resultaron problemáticas y hubo largos silencios y desconexiones entre quienes las formularon y la intelectualidad cubana, que esperaba un apoyo más cerrado en torno a sus orientaciones.

De todos modos, no era tan sencillo para los "externos" sostener con coherencia una posición. Federico Campbell (1971) comentó que varios intelectuales mexicanos se negaron a responder a su encuesta, alegando diversas razones: que las preguntas sobre sus posiciones acerca del caso Padilla eran contrarrevolucionarias, que no se podía firmar nada contra Castro, que faltaban datos para opinar o que "los intelectuales no tenemos derecho a defender el derecho a la crítica mientras no

estemos dispuestos a matarnos o a dejarnos matar por ese derecho, de la misma manera en que los revolucionarios han expuesto su vida".

A simple vista, se puede detectar un corte entre declaraciones colectivas y declaraciones individuales. Excepto las cartas de los intelectuales europeos y latinoamericanos a Fidel Castro, las demás declaraciones colectivas adquieren fuerza por el número y no por el prestigio de los firmantes. En cambio, aquellos que realizan declaraciones individuales son, en su gran mayoría, poseedores de mayor capital cultural, prestigio o autoridad. Resulta interesante analizar algunas estrategias particulares: desde la retractación y autocrítica de Luigi Nono (quien se arrepiente de haber firmado la primera carta y explica su error como manifestación de las contradicciones intelectuales que sólo se superarán "con la práctica militante del intelectual marxista orgánico en el seno de la clase obrera") hasta las más difíciles y sofisticadas de los escritores latinoamericanos más prestigiosos, muchos de los cuales, tal vez, concedían razón a la opinión de José Mario (1973:10), para quien los escritores temían perder el público que se habían creado a través de su apoyo a la Isla. Las tácticas más interesantes desde el punto de vista de una pragmática del discurso fueron las de Julio Cortázar y Gabriel García Márquez.

Por otra parte, vale la pena analizar la estrategia de las revistas, que no coinciden necesariamente con sus referentes individuales: *Marcha*, por ejemplo, recoge un arco muy variado de opiniones, a favor y en contra, pero la autoridad de la revista misma, pese a lamentar el caso Padilla (por la importancia que se le asignó en Cuba y que derivó en la que se le adjudicó fuera de la Isla) y no halagar precisamente el discurso de Castro, define el episodio como un accidente en el camino en la Revolución Cubana, que "no le quita significación, ni amengua sus virtudes, ni empaña su heroísmo. Sigue siendo la vanguardia de nuestra revolución. Hasta en sus errores, porque a costa de ella misma, nos previene y enseña" ("Introducción", 1971:4).

El caso de *Siempre!* es más explícito (o más gráfico). Aprovechando la expresividad habitual de las ilustraciones de la cubierta del semanario, la de la entrega 936, del 2 de junio de 1971, muestra un promontorio que representa la isla de Cuba, con un cartel que indica: "Aquí se construye el socialismo", y una estatua gigante, cuyo escultor, parado sobre uno de los brazos, es el propio Fidel Castro. De pie sobre un pequeño bote, bautizado Calíope y flotando en el mar, Heberto Padilla rompe un dedo del pie del gigantesco coloso de metal que representa el socialismo cubano.

Por su parte, *Casa de las Américas* revela una adecuación absoluta entre las declaraciones colectivas o individuales publicadas y los criterios de la revista. La revista argentina *Panorama*, en "Intelectuales vs. Fidel: cartas de un joven poeta", sostuvo que, tras la autocrítica de Padilla, los anticastristas quedaron sin argumentos, recordando que los cenáculos intelectuales cubanos, aunque detestaban a Batista, tuvieron en general escasa participación tanto en la lucha contra la dictadura como en el triunfo de la revolución. Y concluía, irónicamente: "La suerte del joven poeta Heberto Padilla en Cuba parece menos dura que la del joven poeta Javier Heraud, muerto con la guerrilla en Perú, o la del joven poeta Otto René Castillo, muerto con la guerrilla en Guatemala".

Para *Nuevos Aires* se trataba de un episodio medianamente común, dentro de un país en revolución, la detención de un ciudadano sospechoso de actividades contrarrevolucionarias, y que quienes se alarmaron por Padilla están presos de la creencia "de que la deformación stalinista es ley de una etapa del desarrollo de todos los países socialistas", concluyendo que las evidencias en contrario no impiden esta creencia. Al recordar la mesa redonda sobre intelectuales y revolución, realizada en La Habana en 1969 y extensamente comentada en este trabajo, declaraba:

La seriedad de esta actitud libremente asumida, que lleva a la aceptación de una actitud *subordinada querida y admitida*, donde el acento está puesto sobre la responsabilidad social del escri-

tor, sugiere que este camino autocrítico, consciente, modesto, será altamente provechoso para el futuro de las relaciones entre los poderes revolucionarios y sus intelectuales.

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 latinoamericana quedaría partida 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 revolucionaria o admitía las directivas de los líderes políticos revolucionarios) y quienes retomaban, con ahínco y deliberación, la tradición intelectual sustentada por el ideal crítico. Cuando la calificación de intelectual revolucionario fue reclamada (en función del imperativo *orgánico*) por los "hombres de acción" o, en su defecto, por los hombres que aceptan las directivas de los hombres de acción, 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.

2. Minerva y el caballo volador: pragmática del discurso

El campo de lo decible es difícil de vulnerar públicamente pero puede ser *esquivado* por cierto tipo de palabra. Ese campo insta una pragmática del discurso que los individuos deben respetar, a menos que inventen sus propias maneras de transgredirla o eludirla. En 1971, Lezama Lima recurrió a un bizarro lenguaje para evitar concurrir a la sesión de autocrítica de Heberto Padilla, creando a través de la distancia verbal una verdadera distancia física que finalmente le permitió quebrar la

capacidad de insistencia de quienes lo "invitaron". Se puede decir que conocía el buen resultado de esa estrategia, puesto que la había probado anteriormente.

Cuando diez años antes, luego de las reuniones con Fidel Castro en la Biblioteca Nacional, se decidió realizar el Primer Congreso de Escritores y Artistas de Cuba (en junio de 1961), *Lunes de Revolución* transcribió en el artículo "Un congreso de escritores y artistas" las declaraciones de los escritores previas a dicho congreso. En general, unánimemente trabajadas por el mismo contenido y estilo, las opiniones sobre el futuro congreso esbozadas por diversos escritores en primera persona del singular coincidieron con el "Manifiesto de los intelectuales y artistas", que declaraba que defender la revolución era defender la cultura y alababa encendidamente las posibilidades que abrían para la cultura cubana tanto el congreso como la creación de la Unión Nacional de Escritores.

La respuesta de Lezama se recortaba singularmente de esa masa de opiniones:

Parece como si el Dante, después de inscribirse en el gremio de los farmacéuticos, no lo había de poetas, tuviese que otorgarse un ectoplasmático paseo secular para encontrar en la Alquimia del verbo, un lugar para su atolondramiento gremial. Los alquimistas buscando una esencia de oro, una gota extratemporal, se igualaban con los poetas en su afán de crear un cuerpo entre los fragmentos de la metáfora y la totalidad de la imagen. La nueva morada de los artistas se extiende en la voz organizada de una virtud congresional, donde la severidad del canon de las formas adquiere el andantino de una marcha que lo lleva a la alegre melodía de su eternidad. La esencia congresional es una rica diversidad que termina en el coro de la unidad total. En esa cita con la fascinación de un destino, se demostrará que cuando una revolución adquiere su figuración estatal, es decir, una convergencia de Estado y pueblo, el artista está en la obligación de elaborar la plenitud de su imagen. Casa para la imagen y congreso para las formas creadoras revolucionarias. Albricias, luz del mediodía, templo para las definiciones de la Minerva que esculpe el caballo volador.

De algún modo, era una fuerte afirmación de singularidad, que le fue permitida por ser Lezama Lima y afirmar "yo soy Lezama Lima". No hubo tantas estrategias individuales capaces de salirse de esa comunidad de voces, de decir algo distinto de lo que todos decían.

Una época o un problema pueden estudiarse, como propuse en el capítulo I, tomando en cuenta la pragmática del discurso, las estrategias complejas y heterogéneas en que se inscribe la palabra, siguiendo el proceso de la toma de la palabra del que hablaba Michel de Certeau. El caso Padilla mostró, por ejemplo, el valor que los intelectuales (productores de discurso por excelencia) confirieron al silencio o a la reclusión de sus opiniones en conciliábulos de pares.

Un excelente ejemplo de tematización de la pragmática discursiva que puede instaurar la vocación política de los escritores es la novela de Simone de Beauvoir *Los mandarines*. Ese texto se sitúa en una relación de sorprendente analogía con los problemas aquí tratados sobre intelectuales y revolución o intelectuales y política. Su lectura proporciona un dato sorprendente: la similitud de los dilemas de algunos de los intelectuales franceses de posguerra, tal como los ficcionaliza Simone de Beauvoir, y las obsesiones de los intelectuales latinoamericanos hacia fines de la época, en el momento en que las exigencias de politización se tornaron más radicales y el carácter revolucionario de los intelectuales se asoció a demandas de mayor instrumentalidad y eficacia de las prácticas simbólicas. *Los mandarines* proporciona una tipología exhaustiva de las pragmáticas discursivas dominantes después de la Segunda Guerra entre la intelectualidad francesa, en el contexto de la guerra fría y la expectativa de conducir el país al socialismo. Frasea todos los estadios de la palabra y el silencio, las estrategias ilocutorias, como la denuncia, el disimulo al hablar, callar, denunciar, ocultar, y también el gran dilema de la palabra para los escritores-intelectuales politizados (¿escribir o dejar de escribir?).

Estas consideraciones de orden pragmático se manifiestan en forma ejemplar en los personajes de Robert Dubreuilh (suerte de sombra de Sartre) y Henri (figura tras la cual se adivina a Albert Camus). Dubreuilh, por ejemplo, se enfrenta a la alternativa, como editor de un periódico, de denunciar los campos de trabajo forzado en la URSS, que como *objeto de discurso* pertenecían a la prensa "reaccionaria". Experimentando las tensiones de un debate ético que lo divide internamente y del que hace partícipe a su esposa y narradora, a Dubreuilh se le presenta el dilema de compatibilizar la problemática del hablar y callar o, planteado en los términos de su dilema general, compatibilizar su identidad de intelectual crítico e intelectual revolucionario o progresista, a partir de la existencia de la URSS y la posición de Dubreuilh como compañero de ruta de los soviéticos.

Planteado el problema, Anne, narradora y esposa, le recordará a su marido que *como intelectual* había asumido el compromiso de "decir la verdad". Allí se abre paso una elipsis significativa. "¿Y como revolucionario?" Lo omitido indica hasta qué punto la política, *para los intelectuales*, puede asociarse al disimulo, la propaganda o el secreto. La verdad como valor supremo que el intelectual defiende puede encontrarse con las limitaciones establecidas por la razón política o razón de Estado.

El texto de Simone de Beauvoir tematiza el modo en que la voluntad intelectual de intervención en la política afecta la identidad del intelectual como conciencia crítica, problematizando así la noción misma de intelectual, e ilustra significativamente los dilemas de la relación intelectual y política. El libro pasa revista, involuntariamente, al futuro, en tanto se refiere a las preocupaciones y debates que ocuparon a la intelectualidad latinoamericana durante quince años: el valor del arte y la estética, las determinaciones de clase de los intelectuales, la relación entre la tradición y la necesidad de inventar nuevas formas urgentes de expresión de alcance colectivo, la problemática relación entre los intelectuales no alineados en un partido o movimiento y los dirigentes políticos, la necesidad de recurrir a

nuevos saberes, el mérito o demérito de la identidad intelectual ("Soy un intelectual, me irrita que se convierta esa palabra en un insulto").

En América Latina sobran ejemplos de este tipo de debate en torno a hablar y callar. Uno es el de Carlos Quijano, a quien cuando se le cuestionaba que su semanario no criticara de igual forma la política norteamericana y la política soviética (a la que se oponía en muchos frentes y, debe decirse, también era criticada en *Marcha*), respondía que de las críticas al campo socialista se ocupaba abundantemente la prensa "proimperialista". Es también el caso de las críticas (de circulación privada, que más tarde se hicieron públicas) a muchas de las políticas de la Revolución Cubana: en numerosos casos, el silenciamiento de buena parte de las reticencias de los intelectuales latinoamericanos ante diversas posiciones de la dirigencia cubana supuso una estrategia de adhesión autoimpuesta, para no ofrecer flancos de debilidad frente a las posiciones anticubanas.

El artículo que Juan Goytisolo dedicó a recordar lo que había sido la experiencia de *Libre* revela que muchos de los traumas creados por ella subsistieron (y aun subsisten), como lo prueban las amargas críticas que dedicó a García Márquez y Cortázar por haber logrado abandonar, de mala manera, según él, el barco en que navegaban los "libres".

Antes que expedirse sobre la ética de esas estrategias de desvío, es interesante analizarlas. García Márquez, por ejemplo, construyó la suya eludiendo expedirse como intelectual. En realidad, de los escritores más visibles de esos años, el colombiano fue el único que no se colocó claramente en la posición intelectual. El reportaje que concedió a Ernesto Schoó desde México, en 1967, es un ejemplo de cómo, muy tempranamente, García Márquez estableció como suya la posición del escritor-estrella de la que habla Jean Franco (1984:122-129). La ropa que usaría para ir de paseo o lucir más fotogénico, los autógrafos que firmaría o dejaría de firmar en su inminente visita a Buenos Aires formaban parte de la imagen pública que

García Márquez construyó y que, en este caso, se avenía perfectamente con el estilo periodístico de *Primera Plana* (en: Schoó, 1967:52-54). De una u otra forma, el semanario argentino contribuyó a mostrarle al colombiano procedimientos de construcción de imagen adecuados, puesto que siguió utilizándolos.

El foco central de la crítica de Goytisolo contra García Márquez se refiere a la posición que adoptó éste en relación con el caso Padilla. El colombiano estaba ausente de París cuando fue enviada la primera carta a Fidel Castro, pero su amigo, compatriota y secretario de redacción de *Libre*, Plinio Apuleyo Mendoza, incluyó el nombre de García Márquez entre los firmantes, dando por sentado que apoyaría la carta. Sin embargo, García Márquez desmintió su adhesión e hizo retirar su firma de la "Carta de los 54". El encono de Goytisolo contra García Márquez surgía del hecho de que éste lograba evitar, por medio de una estrategia de "huida hacia delante", la penosa sensación descrita por Foucault en *La arqueología del saber*, consistente en darse golpes contra lo que no se quiere decir. En su evaluación de los errores cometidos, Goytisolo se arrepentía de haber insistido en el proyecto de *Libre*, puesto que la revista había nacido del "cabildeo" y del "compromiso", y reconocía que su apoyo a la Revolución Cubana carecía, desde años, de convicción y entusiasmo, opiniones y sentimientos, y juzgaba como insuficientes los términos de aquella carta enviada a Fidel Castro, que según el propio Goytisolo

no supo responder cabalmente al desafío: en vez de analizar punto por punto la acumulación de opciones regresivas que en los últimos años habían transformado la Revolución Cubana en un sistema represivo y totalitario, centraba la contestación en el espectáculo de la UNEAC, si bien a última hora subsanamos parcialmente el error y agregamos, por consejo de Enzensberger, un párrafo que debería haber sido en realidad el tema de nuestra reflexión.

El párrafo en cuestión es aquel en el cual se decía:

El desprecio a la dignidad humana que supone forzar a un hombre a acusarse ridículamente de las peores traiciones y vilezas no nos alarma por tratarse de un escritor, sino porque cualquier compañero cubano —campesino, obrero, técnico o intelectual— pueda también ser víctima de una violencia y una humillación parecidas.

El agregado era clave porque anticipaba las posibles y seguras objeciones que la revolución haría a un grupo de escritores e intelectuales que se embarcaba simplemente en una defensa gremial y que de todos modos hizo, pese al párrafo incluido a último momento.

García Márquez no se expidió directamente sobre el asunto Padilla. Su opinión pública quedó limitada a un reportaje concedido a *Diario del Caribe*, cuando estaba con un pie en el avión con destino a Nueva York, donde recibiría el grado *honoris causa* en Letras de la Universidad de Columbia. Su posición revelaba un manejo sutil de las tácticas de la enunciación, la inclusión y exclusión que gracias a los usos pronominales modifican la responsabilidad ante el propio discurso. Ante la pregunta de cómo quedaría frente a los escritores latinoamericanos que habían roto con Castro, García Márquez (1971) respondió: "El conflicto de *un grupo* de escritores latinoamericanos con Fidel Castro es un triunfo efímero de las agencias de prensa". La repregunta del reportero trataba de saber si su interlocutor se incluía o excluía de ese grupo ("¿Cuál es, entonces, *su* posición ante las cartas de protesta de los intelectuales al primer ministro cubano?"), a lo que García Márquez respondió: "Yo no firmé la carta de protesta porque no era partidario de que la mandaran. Sin embargo, en ningún momento pondré en duda la honradez intelectual y la vocación revolucionaria de quienes firmaron la carta" (los subrayados son míos).

El interés por saber cómo se situaba su reportado respecto de la cuestión se volvía cada vez más insistente. El periodista le preguntó: "¿Está usted con o contra Castro en relación con el caso del poeta Heberto Padilla?", y recibió la siguiente res-

puesta: que García Márquez no creía en la sinceridad de la autocrítica del poeta; que si de veras había un "germen de stalinismo" en Cuba, se sabría muy pronto por boca del mismo Fidel, y que ni él ni los "escritores que protestaron por el caso Padilla" habían roto con la Revolución Cubana.

Más tarde, García Márquez defendió la Revolución Cubana como amigo personal de Fidel Castro, pero también sirvió de intermediario para lograr que salieran de Cuba algunos escritores disidentes. Bastante más tarde tuvo que volver a demostrar sus cualidades de estratega en el caso Ochoa y los hermanos De la Guarda, amigos suyos que fueron juzgados y condenados por narcotráfico en 1989⁴⁶. Su relación con la Revolución Cubana fue de índole casi personal, fundada en la amistad con su líder máximo y desgajada de compromisos grupales, una posición que también se pudo sostener gracias a que, como escritor, García Márquez también se recortó de sus colegas latinoamericanos en prestigio y celebridad, rubricados por la obtención del Premio Nobel de Literatura.

Julio Cortázar fue, de todos, el que más golpes tuvo que darse contra lo que quería y lo que no quería decir. De hecho, fue quien sostuvo más polémicas: desde la defensa de Padilla cuando la objeción a *Fuera del juego*, hasta la discusión que entabló con Arguedas, la polémica a la que se vio obligado cuando él y otros escritores fueron cuestionados por Oscar Collazos (1969a, 1969b) y, más tarde, las objeciones de David Viñas (1969:734-739).

En sus argumentaciones contra los reparos de Collazos, Cortázar, en "Literatura en la revolución y revolución en la literatura", prácticamente omitió a su interlocutor explícito y fundó el grueso de sus perspectivas dando por sobreentendido que el Che Guevara y, por ende, Fidel Castro, las apoyarían:

Pocos dudarán de mi convicción de que Fidel Castro o Che Guevara han dado las pautas de nuestro auténtico destino latinoamericano; pero de ninguna manera estoy dispuesto a admitir que los *Poemas humanos* o *Cien años de soledad* sean respuestas inferiores, en el plano cultural, a esas respuestas políticas. (Dicho

sea de paso: ¿qué pensaría de esto Fidel Castro? No creo engañarme si doy por seguro que estaría de acuerdo, como lo hubiera estado el Che.)

Cortázar fue uno de los escritores que impulsó la revista *Libre* e impuso su veto a la participación de Cabrera Infante. No sólo firmó sino que además redactó la primera carta dirigida a Fidel Castro cuando se conoció la noticia de la detención de Padilla. Sin embargo, no firmó la segunda, que era la respuesta a la autocrítica del poeta y que había implicado prácticamente una declaración de guerra, desde la *rive gauche*, contra la política cultural de la Revolución Cubana. Según Goytisolo (1983:22), si la entrevista de Julio Roca a García Márquez había sido un prodigioso ejercicio de saltimbanqui, la palma de lo "deleznable y grotesco" correspondió a Cortázar por su texto "Policrítica a la hora de los chacales".

Cortázar proporciona una inestimable posibilidad de describir el campo de lo decible y la pragmática de discurso que le estaba asociada. Por una parte, Cortázar abandonó las estrategias grupales y desarrolló formas personales de comunicación sobre los asuntos de complejo trámite que afectaron a la familia intelectual. En segundo lugar, su estrategia incluyó la "literaturización" de su discurso. No por azar, su texto-manifiesto sobre el caso de Padilla fue un poema. Al mismo tiempo, lo acompañó de una carta (privada) a Haydeé Santamaría.

En "Policrítica a la hora de los chacales" Cortázar elaboró una fórmula de compromiso que combinaba lo que se iba a decir, lo que se pretendía decir, lo que se podía decir, lo que no se podía decir y el género mediante el cual podía ser dicho todo aquello. Cortázar comprendió la importancia de la retórica y descubrió que la negociación era finalmente posible, a condición de que se encontraran los medios apropiados. Si la palabra literaria estaba en crisis, la tematización de esa crisis era el modo en que la palabra podía ser momentáneamente defendida. Cortázar entendió que el campo de los oponentes y los amigos debía desreferencializarse y rebautizarse, que muchas de las pa-

labras cuestionadas (autocrítica, por ejemplo) podían restaurarse mediante alguna clase de hipérbole o demasia que sólo podía encontrarse en las aspiraciones "estéticas" de los discursos. Así, la "autocrítica" resuena multiplicada y al mismo tiempo escondida en "policrítica": se mantiene uno de los centros neurálgicos del componente intelectual (la crítica) pero como afectando a todo el universo de los polemistas. Algunos fragmentos del largo poema-declaración-manifiesto demuestran lo antedicho:

De qué sirve escribir la buena prosa./de qué vale que exponga razones y/argumentos/si los chacales velan, la manada se tira/ contra el verbo,/lo mutilan, le sacan lo que quieren dejan/de lado el resto (...)

los chacales son sabios en los télex, son las tijeras de la infamia y del/malentendido/

Entonces no, mejor ser lo que se es,/decir eso que quema la lengua y el estómago,/siempre habrá quien entienda este lenguaje que del fondo viene./como del fondo brotan el semen, la leche,/ las espigas.

Y que el que espere otra cosa, la defensa/o la fina explicación/la reincidencia o el escape, nada más fácil/que comprar el diario made in USA/y leer los comentarios a este texto/las versiones de Reuter o de la UPI/donde chacales sabihondos le darán/la versión satisfactoria (...)

No me excuso de nada y sobre todo/no excuso este lenguaje/(...) y digo lo que vivo y lo que siento/y lo que sufro y lo que espero. (...)

Me cuesta emplear esta primera persona/del singular y más me cuesta/decir; esto es así, o esto es mentira. (...)

Comprendo a Cuba como sólo se comprende/al ser amado,/los gestos, las distancias, y tantas diferencias/las cóleras, los gritos: por encima está el sol/la libertad. (...)

Y todo empieza por lo opuesto, por un poeta/encarcelado,/por la necesidad de comprender por qué/de preguntar y de esperar;/ qué sabemos aquí de lo que pasa,/tantos que somos Cuba. (...)

Tienes razón, Fidel: sólo en la brega;/hay el derecho al descontento. (...)

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. (...)

Como se ve, la coyuntura política proporcionaba el fundamento de la práctica cultural, incluso para quienes este giro de las cosas no era válido. El propio Juan Liscano (1967b:6), cuando escribió sobre el congreso de 1967 celebrado en México, terminaba su artículo disculpándose por haber tratado en él más las cuestiones políticas que las culturales. Ese gesto revela que los modos dominantes de legitimación e interés estaban más allá de la voluntad individual.

La gran curiosidad que queda es cómo saber qué es lo que se calla. A lo largo de un largo relevamiento de publicaciones periódicas di con dos posibilidades de constatar cómo ciertas intervenciones públicas debían ser verificadas en otros espacios. Las dos posibilidades tuvieron a Cortázar como protagonista. La primera verificación de la existencia de dos modos de circulación de discursos antagónicos para un mismo enunciador fue posible a partir de la clausura de la época (y por lo tanto la modificación del campo de lo decible): está vinculada con el protocolo de exhumación de documentos que durante un tiempo fueron de circulación restringida, práctica frecuente en los Estados, que hasta tienen leyes relativas al tiempo que los documentos pueden permanecer secretos. En 1984, *Casa de las Américas* publicó parte de la correspondencia que Cortázar envió a Cuba. Muchas de esas cartas iluminan los problemas de la autonomía intelectual en el período y la importancia del *nihil obstat* cubano para legitimar intervenciones. El mejor ejemplo en este caso es la correspondencia de Cortázar referida a la revista *Mundo Nuevo*. En su carta fechada el 24 de diciembre de 1965 (*Casa de las Américas* N° 145-146) Cortázar escribía:

Tomo muy buena nota de tu carta a Rodríguez Monegal (...) presumo que me hablará de la revista en cuestión (...) Aunque yo estaba al tanto de los orígenes de esa publicación, tu carta me aclara unas cuantas cosas. Será curioso ver qué hará Emir frente a nuestra actitud, porque, aunque casi no lo conozco, entiendo que es un hombre honrado y lúcido (25).

El 23 de enero de 1966 agregaba:

He seguido atento al problema de Emir Rodríguez Monegal. Comí con él y me entregó copia de la respuesta a tu carta. Conoces, pues, su punto de vista; ayer, por casualidad, me lo encontré en un restaurante (estaba, precisamente, con Mario Vargas, a quien debía estarle explicando el problema, pues Emir quiere que todos sus amigos estén bien enterados de la cosa, lo mismo que tú). Me repitió que quiere ir a Cuba a hablar contigo y con la gente de la Casa; ojalá lo haga, porque sería la única manera de que todo el mundo vea más claro en este asunto que parece viciado desde su nacimiento. Emir ha tenido la inteligencia de no pedirme colaboración, limitándose a darme sus puntos de vista. Yo espero ahora que vaya a Cuba, y el futuro dirá qué puede salir de este asunto (31).

Cortázar, quien se había negado a participar de *Mundo Nuevo*, preguntaba a Retamar, en una carta fechada el 21 de julio de 1966: “¿Qué ha pasado finalmente con *Mundo Nuevo*?”. Añadía que sus amigos de París le decían que los tres primeros números eran inobjetable “desde el punto de vista que te imaginas” (41) y contaba que sólo conocía el primero. En ese primer número de *Mundo Nuevo* que Cortázar decía conocer, se incluyó la nota de Fējto, que no disimulaba en nada su antipatía respecto de la Revolución Cubana —y que había sido duramente criticada en su momento por Fernet—, sin duda el “desde el punto de vista que te imaginas” al que se refería Cortázar. ¿A qué la pregunta? A que Cortázar proponía, ya que Monegal insistía en pedirle colaboraciones, que si la revista se mantenía “en un plano digno” publicaría allí su artículo sobre *Paradiso*, la novela de Lezama Lima que había sido sacada de las librerías cubanas y vuelta a reponer en los estantes gracias a la intermediación de Cortázar y sus amigos. La carta concluía afirmando que no daría respuesta definitiva a Monegal hasta no tener la opinión de Retamar. El 17 de febrero de 1967, Cortázar comentaba a Retamar que todo París hablaba de las últimas revelaciones referentes a los fondos de la CIA y *Mundo Nuevo*, “que no hacen

más que confirmar lo que todos sabíamos ya básicamente en los días de nuestro encuentro”, y afirmaba que vería a Monegal “para dejar bien aclarado mi punto de vista sobre *Mundo Nuevo*”, que hablaría con Carlos Fuentes para “aclararle el sentido de las críticas” (44) que se le habían hecho en *Casa de las Américas*, y prometía enviar próximamente una “oficial”.

Los límites del ideal cortazariano de promover los Che Guevara de la literatura, como había propuesto en su discusión con Collazos, se revelaron abruptamente cuando fue preciso acatar la disciplina de la autoridad política.

La segunda posibilidad de verificar los límites de lo decible fue mucho más azarosa. Qué más azaroso que el encuentro casual, en una biblioteca parisiense, del número 1 de *Mundo Nuevo* profusa, libre y privadamente anotado en los márgenes por el propio Cortázar, que evidentemente era veraz cuando afirmaba conocerlo. Sus notas manuscritas al reportaje a Carlos Fuentes poseen un registro totalmente alejado del rechazo militante, expresan una complicidad de amigo a amigo que agradece los elogios prodigados, incluyen a Marechal entre los escritores que inauguraron una línea humorística en la literatura latinoamericana, agregan el nombre de San Martín junto a Bolívar y no se privan de emplear la interjección, bien porteña, “che”, en este caso más familiar a Pepito Marrone, que al protagonista de “Reunión”. De manera que solamente en la intimidad de la lectura privada tuvo Cortázar el espacio para la risa que la gravedad de su tiempo lo obligó a sofocar en público.

La ruptura de los lazos de familia

1. El mercado y la vanidad del escritor

Dado que yo mismo me encuentro algo embarcado en ese navío que llamamos *boom*, no deseo sino una cosa: ¡que algún día olvidemos esa palabra!
Julio Cortázar, 1975:86

El fenómeno llamado "*boom*" (y hasta "bum") tuvo como variables históricas determinantes la subrayada autoconciencia del papel del escritor-intelectual como figura pública; el crecimiento de las asociaciones de intelectuales del continente y las relaciones de amistad que generaron fenómenos de consagración horizontal; el énfasis sobre lo latinoamericano como entidad superadora de las fronteras nacionales y la difusión por parte de la crítica de la producción latinoamericana a nivel continental. Pero no todos los escritores latinoamericanos tuvieron la misma suerte en el mercado y en la apreciación de la crítica. La fronte-

ra que separó a los escritores consagrados de los no consagrados marcó claras diferencias entre ellos. La historia podría haber sido distinta si las condiciones del mercado no se hubieran modificado, pero las fisuras en el bloque intelectual latinoamericano se llevaron parte de la energía que ese bloque podía usar para consagrar nuevos autores y, además, nuevas coyunturas económicas pusieron en crisis al mundo editorial latinoamericano. El extraordinario fenómeno de mercado ocurrido entre 1960 y 1967 fue intenso pero de muy breve duración; el hecho es que no pudo incorporar nuevos nombres a la grilla de los consagrados. Entre finales de los sesenta y comienzos de los setenta se produjo el fenómeno del reemplazo de las editoras nacionales por las grandes multinacionales del libro. En 1971, *Papillon* fue el libro más vendido en América Latina y muchas editoriales del continente estaban prácticamente quebradas. Lo cierto es que el mercado reorganizó el espacio de los autores con una dinámica propia, una de cuyas consecuencias fue el enfrentamiento.

Una revisión de los calificativos empleados por el grupo de quienes, a partir del caso Padilla, se alinearon con la Revolución Cubana para atacar a quienes osaron cuestionarla proporciona un denominador común de descalificaciones, relacionadas de modo muy particular con la profesión de escritor: "snobismo", "vanidad", "egolatría", "hipertrofia del yo", "individualismo", etc. La nueva constelación justificó la relectura, en clave acusadora, dentro del campo intelectual mismo, del llamado "boom" latinoamericano: ése es un marco imprescindible para situar las polémicas que enfrentaron a los intelectuales latinoamericanos, ruidosamente, en 1971.

Hasta ahora no se ha estudiado lo suficiente cómo influyó el mercado literario en la conformación de ideologías de escritor y en la configuración de los debates estético-ideológicos del campo intelectual latinoamericano. Mientras la agenda cultural resultó viable, la primera interpretación de la cascada de éxitos de los productos literarios latinoamericanos había sido celebratoria; al fin los autores encontraban un público y al fin

los críticos podían dar por existente a la literatura latinoamericana, pensada años antes sólo como horizonte, proyecto o voluntad histórica no realizada. América Latina pasaba de ser un dato geográfico o político para volverse también un dato cultural, que además, con su literatura, cautivaba a los públicos lectores del mundo entero. En los tiempos de vigencia de la agenda cultural, la gran mayoría de los escritores se manifestó en contra de toda clase de dirigismo en el arte, y muy especialmente lo hicieron los artistas cubanos, fundamentalmente porque sostenían que era el socialismo el mayor perjudicado por esa política. Huelga decir cómo cambió el panorama a partir del alineamiento cubano con la Unión Soviética y la propuesta de realizar un arte revolucionario con llegada a las masas, en el marco de las discusiones anteriormente evocadas.

Además, una vez que se consagró un conjunto de novelas y autores, quedó claro que el mercado no reservaba mejor suerte al escritor según su calidad revolucionaria. La manera en que las obras se aproximaban a los lectores estaba lejos de ser transparente, mero vehículo de una comunicación sin tercería entre autores y lectores, y más lejos aun de regirse por el mero voluntarismo de sus productores. Sociedad, pueblo y público no eran la misma cosa. La obra literaria era (es) también una mercancía y como tal estaba (y está) vinculada a la sociedad de consumo y a sus modos de manipulación mediáticos. Una portada de *Primera Plana* del año 1968 llevaba el título "Editores: la danza de los millones", y la nota dedicada al tema ponía en primer plano una figura más o menos oculta hasta entonces, pero sumamente influyente: el editor. El semanario resaltaba un hecho que se había tornado luminosamente evidente: "El Verbo tiene raras propiedades: una de las más constantes es hacer olvidar que los libros se compran y se venden, que son también una mercancía". Como mercancía, era difícil pensar cómo podría una obra literaria ejercer alguna función revolucionaria.

La consagración mercantil trazó una división entre los autores célebres y los otros. Podríamos decir que a partir del lla-

mado "boom" (palabra que circula profusamente a partir de 1967; Monegal la menciona en su ponencia "Los nuevos novelistas" en el XIII Congreso de Literatura de Caracas y en su artículo "Diario de Caracas") se había pasado, "en menos de diez años, de su más radical exaltación a una negativa igualmente rotunda" (Lafforgue). ¿Cómo fue ese proceso mediante el cual la familia latinoamericana separó con una línea particularmente curiosa una frontera entre consagrados y no consagrados? Desde *Mundo Nuevo* (una de las revistas más asociadas al boom) Monegal agradecía la difusión de la literatura latinoamericana que hacía *Visión*, una revista de asuntos latinoamericanos editada en Estados Unidos y que formaba parte del aparato ideológico de la Alianza para el Progreso, pero tomaba la precaución de desmentir cualquier sospecha de que el éxito de la literatura latinoamericana implicaba una fuente de ingresos económicos para los autores. Según el crítico uruguayo, el único afortunado había sido Pablo Neruda, "quien ha visto crecer millonariamente las ediciones de sus libros". La observación más importante de Monegal estaba contenida en la advertencia ("Las buenas intenciones", 1972) de que no convenía "fomentar la ilusión de que hay un club de escritores latinoamericanos que viven de sus derechos de autor".

Pese a todo, la idea de club y hasta de mafia comenzó a circular para caracterizar a los escritores que habían tenido mejor fortuna en el mercado, y sitio en la prensa. La palabra mafia se usó mucho en México a partir de la novela de Luis Guillermo Piazza (*La mafia*), de 1967. En ella Piazza se refería

a un supuesto confuso difuso misterioso grupo de regidores de la cultura al que todos atacan y al que todos ansiarían pertenecer (...) [y que se] repite de lugar a lugar: Buenos Aires, con el grupo de *Sur*, Bogotá con las huestes de Marta Traba y los Nadaístas; Caracas con el *Techo de la ballena*, Montevideo y *Marcha*, París y *Los mandarines*, Londres y el Bloomsbury Group o los jóvenes iracundos que ahora están maduros y mansísimos.

La nueva mafia a la que aludía entonces Piazza era la recientemente formada mafia del boom: a la pregunta "¿A qué atribuye usted que este grupo o su gran mayoría: Cortázar, Vargas Llosa, Fuentes, Donoso, Viñas, Cabrera Infante, Carpentier y ahora García Márquez, que se ha marchado a Barcelona, prefiera vivir en Europa en tanto sigue escribiendo sobre Hispanoamérica?", Piazza responde: "No son todos los que están ni están todos los que son... la inclusión de Donoso es un chiste de Fuentes, la de Viñas un chiste cruel, habanero" (en: Castro, R. 1967:VII).

1967, como bien lo había visto *Primera Plana*, fue un año decisivo en lo que concernía a las posibilidades de consagración de un texto latinoamericano y la constitución de escritores profesionales. En adelante García Márquez (y algunos otros escritores) hablarían un lenguaje en cuyo léxico relumbraban y reincidían palabras como "tiraje", "traducciones", "derechos de autor", "representantes" y hasta incluirían consejos de los consagrados a los autores más nuevos. Entre tanto, la industria editorial argentina exportaba en 1968 once millones y medio de dólares; la mexicana, once millones doscientos mil, *La muerte de Artemio Cruz* se exportaba a Dinamarca, en cuatro meses se agotaron 20.000 ejemplares de la edición italiana de *Cambio de piel*, la editorial Feltrinelli estaba a punto de publicar *La ciudad y los perros* y aprontando la traducción al italiano de *Cien años de soledad*, novela que en dos años iba a vender más de 200.000 ejemplares.

La existencia de un mercado de tal magnitud convirtió un fenómeno eminentemente cuantitativo en un dato de relevancia cualitativa y de efectos insospechados sobre la vida intelectual latinoamericana. Al punto que en los tres años transcurridos entre la primera y la segunda edición de *Los nuestros*, Harss pudo afirmar que el tiempo se había hecho sentir en ese brevísimo lapso. El punto era que lo que había dado en llamarse el boom de la literatura latinoamericana resultaba ser un fenómeno que tenía

más que ver con una revolución editorial y publicitaria que con un verdadero florecimiento creativo (...) [y que] en la multiplicación de los panes no faltan ni los fraudes, ni los parásitos disfrazados de émulos ni las promesas incumplidas.

¿Cómo podía sonar, en el contexto de la revolucionarización del intelectual, el sistema de metáforas bélicas que Tomás Eloy Martínez (1968:40-49) utilizó para presentar, en *Primera Plana*, a los “novelistas exilados”, según quienes “las palabras de sus novelas son fusiles de largo alcance, cohetes intercontinentales que no yerran el blanco”? La nota sobre Fuentes, Cortázar, Vargas Llosa, García Márquez, Cabrera Infante y Sarduy se presentó como la descripción de “sus campos de tiro, de sus clases de artillería y de los relojes secretos que encajan en sus proyectiles”.

Ya en 1969 se puede documentar este proceso de corrosión de las bases de la literatura y los literatos consagrados; Juan Carlos Martini (1969:29) dice en un artículo de la revista *Macedonio*: “Porque la mayoría de los escritores de la actual narrativa latinoamericana se dice de ‘izquierda’ y afirma repudiar la triste realidad social de nuestro pueblo; y sin embargo, vimos que eso no asegura nada al arte y, por ende, nada al cambio”. El problema de los escritores, especialmente cuando les iba bien, era que necesitaban el tratamiento prescripto por Benedetti; esto es, “una cura de modestia”. La terapia debía servir para extirpar la *vanidad*, que, según las palabras que profería el uruguayo en una entrevista (en Lavín Cerda: 1969), era y sería “todavía por mucho tiempo nuestro flanco más débil, la zona de nuestro territorio más propicia para que el enemigo la convirtiera en base de sus operaciones, de su penetración”. Fue ese contexto y esa demanda lo que impidió que Cortázar y Vargas Llosa gozaran de una agradable experiencia parisiense cuando se expusieron a participar de una mesa redonda donde se discutía el tema “Intelectual y sociedad”. Según cuenta Cortázar (1970a) fueron acosados y acusados con argumentos similares a los de Benedetti, salvo que esa vez los objetores estaban presentes y sus ataques fueron directos; los asistentes se lanzaron

contra él y Vargas Llosa, dando muestras de un “sectarismo deprimente”. Casi como “una caución de su obra pasada y futura” les exigían a los escritores una intervención militante en el campo de la lucha social, o la realización de una obra de temática revolucionaria próxima al contexto sociopolítico, en la que el lenguaje literario no sobrepasara “el nivel de comprensión del lector medio”. De nada valió el argumento cortazariano de que cuanto más revolucionaria era una obra, más se adelantaba a su tiempo, hecho que, según se quejó, fingían ignorar “muchos compañeros en América Latina”. Pero sus protestas no fueron atendidas y, según parece, ambos escritores fueron acusados de escapistas, traidores e inoperantes.

En 1969, Benedetti advertía que los narradores del *boom*, aquellos que habían dado acertado el “diagnóstico del continente”, terminaron encandilados por “el auge editorial y la publicidad”. Las armas a las que se refería Tomás Eloy Martínez eran sólo artillería de juguete y ni siquiera les eran necesarias, ya que en Europa no corrían ningún riesgo. Por el contrario, argumentaba, muchos circulaban gustosos por París en busca de ser “boomizados”, y señalaba significativamente que los incluidos en el *boom* residían en Europa mientras que los que teniendo también méritos suficientes y quedaron fuera del fenómeno vivían en América Latina, como, por ejemplo, Onetti, Rulfo, Arguedas, Roa Bastos, Marechal, Viñas y Sabato. (“El *boom* entre dos libertades”). En consonancia con los informes de *Primera Plana*, un número de la revista *Visión* ofreció un “informe especial” sobre la nueva narrativa latinoamericana con el título “Triunfos y penurias”. El análisis atribuía el éxito de la narrativa latinoamericana a la *publicidad*, poniendo en cuestión una afirmación que había constituido una contraseña de la familia intelectual y que fechaba en la Revolución Cubana los orígenes del interés por la literatura latinoamericana. ¿De modo que no era la revolución? Roque Dalton se ocupó de desmentir las opiniones de *Visión*: por un lado, atacó el mito de las penurias que, según *Visión*, habrían padecido los escritores con-

sagrados cuando vivían en las buhardillas europeas. Por otro, rechazó el punto de vista capitalista sobre la literatura presentado por *Visión*, cuyo propósito, denunció, era "tratar de meter en la cabeza de los escritores latinoamericanos el atractivo cúmulo de cifras en dólares y 'gloria de producción y mercadeo' a fin de crearles la conciencia de su identidad de intereses con el sistema capitalista" (1969). Dalton no demostraba tener gran confianza en la capacidad de sus colegas para resistirse a las tentaciones del mercado, institución que juzgaba poderosísima para obrar perniciosamente sobre los escritores, enajenándolos y haciéndoles creer en la "autonomía de su papel social", incitándolos a pensar, de manera errónea, que se relacionaban *directamente* con su público. Llegó a postular que esa falsa creencia podía atacar con mayor facilidad a quienes, "para 'ponerse a tono' con la tierra prometida a la que han penetrado después de la publicación de su primer libro de sonetos, se mariconicen, se prostituyan, se alcoholicen, o cambien de voz" (Íd.).

La polémica que enfrentó a Arguedas y Cortázar en 1969 fue un síntoma de la desconfianza en la profesionalización del escritor: esa discusión presentó como problemáticos un conjunto de situaciones de hecho, que se volvieron inaceptables de derecho, como, por ejemplo, el que muchos autores consagrados vivieran en Europa. En el capítulo inicial de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Arguedas criticó a Cortázar y a muchos otros escritores "profesionales", "eruditos" y "cosmopolitas". Cortázar lo acusó de resentido en "Un escritor y su soledad": "En los últimos años el prestigio de estos escritores ha agudizado una especie de resentimiento por parte de los sedentarios, que se traduce en una casi siempre vana búsqueda de razones de esos exilios y una reafirmación enfática de permanencia *in situ*"; esa acusación motivó una respuesta de Arguedas (1969): contra la idea de que "mejor se entiende la esencia de lo nacional desde las altas esferas de lo supranacional", Arguedas distingue entre quienes planean una novela pensando en los honorarios y quienes como él viven para escribir.

Desde Cuba, empezó a verse que lo *proprio* latinoamericano estaba acosado por los fantasmas del divismo. La nueva literatura, como se verificaba con el correr de pocos años, había repartido prestigios y rencores (Donoso, en la novela *El jardín de al lado*, tematiza de manera harto ilustrativa las experiencias de los escritores frente al mercado). Se constataba, además, que los que más habían aportado al prestigio de la novela latinoamericana, ahora instalada en el "mundo", compusieron sus obras en contacto con las culturas de los países centrales y desarrollaban rápidamente ideologías de escritores determinadas por el peso de su consagración, y hasta se atrevían a afirmar que eran ellos quienes hacían "literatura revolucionaria", tal como dijo Ambrosio Fornet (1971). La perspectiva crítica respecto del mercado fue más fácilmente observable desde Cuba, país donde a partir de la revolución se había eliminado el mercado literario, la industria editorial estaba en manos del Estado y se suprimía no sólo el pago de los derechos de autor sino también la idea que sustentaba la existencia misma de esos "derechos". Pero también por otras razones; el comentario de Ambrosio Fornet recién mencionado comenzaba con la frase: "Convencidos de que no teníamos nada nuevo que ofrecerles", muy ilustrativa de por qué Cuba desarrolló una tirria particular respecto de los productos literarios del continente que no provenían de la Isla. (Habría que indicar que también desarrolló bastante desagrado con los que sí provenían de Cuba: tal vez allí reside una explicación crucial del problema de la literatura cubana después de 1959.)

Jean Franco sostiene que "era natural a principios de los años sesenta *esperar* que Cuba proporcionara una estética revolucionaria" (1977). Efectivamente, la espera fue larga: "Esperando a Godot" fue el explícito título de *Primera Plana* a una antología de cuentos cubanos (publicada por editorial Arca, de Montevideo, en 1967). ¿Dónde estaba la literatura revolucionaria? Los mejores narradores vivían fuera de Cuba y habían roto relaciones con el gobierno (Guillermo Cabrera Infante y Severo Sarduy), y Lezama Lima era un marginal en la revolución.

La espera de una literatura revolucionaria en Cuba fue casi una pesadilla; un "problema del demonio", según confesaba Mario Benedetti (en Lavín Cerda). Emmanuel Carballo contó que el presidente Dorticós le había dicho que también los gobernantes cubanos "pensaron que por el solo hecho de haber triunfado la lucha revolucionaria, el arte y las letras reflejarían el contenido y los propósitos de la revolución. Pronto se dieron cuenta de que tal cosa no pasaba de ser un buen deseo".

Lisandro Otero también se refirió a la "natural impaciencia" por ver reflejada en la literatura la epopeya revolucionaria, reconociendo que, al ver que no aparecía esa literatura, los escritores habían recibido presiones:

No voy a detallar todas las formas sutiles o directas en que esta presión se fue ejerciendo. El Gobierno Revolucionario se mantuvo totalmente al margen de ellas y continuó proclamando y defendiendo su política de respeto a la libertad creadora de los artistas (1966).

Sin embargo, años más tarde daba por concluida la etapa de la espera y la espera misma:

Durante la primera década de la revolución hemos pregonado que Cuba era terreno fértil para la aparición de un arte nuevo y experimental en el que la audacia formal serviría de vehículo a un contenido revolucionario. Ese arte nuevo no lo hemos visto por ninguna parte. El intelectual se hizo guardián de las formas estéticas con olvido del contenido político (1971).

En su momento, también *Casa de las Américas*, en su "Editorial", se refirió a esa suerte de mandato que pendía sobre los escritores cubanos: "Al ir a cumplir la Revolución Cubana ocho años en el poder, muchos se interrogan aún: ¿puede hablarse de una literatura cubana de la revolución?". Pero lo cierto es que a medida que aparecían textos que podían ser considerados la "semilla" de la nueva literatura revolucionaria (el caso de *Así en la paz como en la guerra*, *Los años duros*, *Condenados de Con-*

dado, y así sucesivamente, para nombrar algunos ejemplos de textos de los cuales se dijo que representaban la nueva literatura, producto de la nueva sociedad), las disputas internas del campo intelectual fueron eliminando uno por uno los supuestos futuros valores de la literatura revolucionaria. Excepto cuando fue sometida a la valoración por parte de los jurados en premios, prácticamente careció de un espacio "exterior" a la consideración de los propios pares cubanos, lo que facilitó que muchos debates intelectuales se transformaran en prácticas de comisariado cultural. Si pensamos en la noción de capital colectivo, es decir, el capital simbólico acumulado durante el transcurso histórico por acción de generaciones sucesivas para ciertas profesiones, que según Bourdieu (1992) permite medir el grado de autonomía del campo, se verá hasta qué punto los debates en el interior del campo cubano y los sucesivos borramientos de los logros terminaban aniquilando ese capital colectivo.

En "Situación actual de la cultura cubana", Benedetti reconocía, sin satisfacción, que era cierto que la cultura cubana no había producido en esos primeros diez años "la gran obra revolucionaria a que tienen derecho una experiencia y un proceso tan excepcionales", y agregaba: "Se necesita sin duda la distancia para que surjan los escritores irónicos, y el destierro quizá para hacer posible esa distancia". Benedetti percibía que esas expectativas habían sido perjudiciales para la literatura cubana, al tiempo que deslizaba críticas al funcionamiento de la industria editorial, que convertía al libro en artículo de consumo (Lihn y Marín, 1970). Un tiempo después volvió a referirse a la "gran impaciencia" de todas las revoluciones por ver "que estallen los productos artísticos que las reflejen", pero en esa oportunidad desplazó el problema para una ocasión posterior, afirmando: "A esto creo que también es aplicable lo que dijo Fidel Castro en un reciente discurso: 'Vamos despacio porque estamos apurados'" (González Bermejo, 1971:149-155).

Las instituciones culturales cubanas realizaron mucho más tarde una curiosa revisión del canon literario cubano para afir-

mar que la literatura revolucionaria cubana había surgido donde “los críticos menos la esperaban”. El editor del volumen *Literatura cubana (1959-1978)* mencionaba tanto que ése era un volumen colectivo realizado por especialistas que habían trabajado “estrechamente con las distintas direcciones del Ministerio de la Cultura”, cuyo propósito era “dar a conocer los logros obtenidos a lo largo del proceso revolucionario en el campo de la cultura”, como que *Paradiso* era “un ejemplo de literatura prerrevolucionaria”. Los mejores exponentes debían ser, entonces, los documentos y discursos de Fidel Castro y el Che Guevara. “La historia me absolverá”, el discurso pronunciado por Fidel y texto de su defensa durante el juicio por el asalto al Cuartel de Moncada, habría sido “la muestra de lo que más tarde podremos reconocer propiamente como literatura de la Revolución Cubana”. Según la versión oficial, los textos capitales de la revolución incluían desde “los discursos más representativos de los dirigentes hasta las páginas testimoniales que tienen una de sus más conmovedoras realizaciones en el *Diario del Che en Bolivia*”. La Segunda Declaración de La Habana, por otra parte, era el ejemplo de “la más alta jerarquía estética, más allá de su eficacia política y su diafanidad ideológica” (Arias).

La situación del debate en Cuba, sumada al hecho de que otros escritores *de afuera* se autoadjudicaron los laureles literarios, contribuyó a crear un clima de hostilidad y hasta de resentimiento respecto de quienes habían llevado a la literatura latinoamericana a esa madurez tan alabada poco antes. La crítica al mercado y al escritor de mercado fue crucial para la devaluación ideológica de la novela como género; en una entrevista de Benedetti a Retamar, este sostuvo que había habido un *boom* narrativo y no poético porque la poesía era menos comercial. Queda claro que sólo una descalificación del género podía hacer verosímil una defensa, como la que intentó Juan Carlos Martini Real. Argumentaba en ella que, si bien la novela debía seguir considerándose una “modalidad de expresión madura y reflexiva en relación con las fuerzas productivas del desarrollo

de las sociedades”, la afectaba un problema de coyuntura debido a que se había inclinado hacia un “formalismo de tipo preciosista”, cuyos ejemplos eran *Rayuela* y *Tres tristes tigres*. Al profundizarse el manejo del lenguaje, las técnicas narrativas y el “verbalismo”, se acentuaba la distancia a lo esencial que implica la lucha por su emancipación:

El *boom*, *Cien años de soledad* —como el modernismo en poesía— pusieron al día a las letras latinoamericanas en el panorama de Occidente. Sin embargo, en sus arabescos y fastuosos contenidos ya encierra o plantea los interrogantes y las flaquezas, ahora decididamente acentuados (...) Los caminos de García Márquez —como los de Cortázar, luego de *Cien años de soledad* y de *Rayuela*— han quedado clausurados, sin posibilidad de otros agotamientos, culminaron como salida estética (...) Posibilitaron el fenómeno narrativo latinoamericano, entre otras cosas, el poder desprenderse del mero indigenismo, academicismo o naturalismo primitivo y falsamente político que cercaban el proceso. Ideológicamente respondían al intelectual que, desde el Hilton Hotel, aplaudía o festejaba a los barbudos revolucionarios que bajaban triunfadores desde la Sierra Maestra (1972:142).

De modo que la crítica al mercado se integró perfectamente al clima antiintelectualista, que en sus versiones más nítidas y severas fue generalmente sustentado por los escritores que ocupaban una posición secundaria o marginal, revelando que las opiniones públicas de los escritores no surgen solamente de la demanda social sino también de los beneficios simbólicos asociados a su lógica propia y a las condiciones de ejercicio de su oficio. La irrupción de un mercado consagrador empezó a llevar a la literatura y al intelectual-escritor en un sentido contrario a la demandada de politización. Además de los argumentos estéticos e ideológicos, fueron algunos escritores en particular quienes constituyeron el blanco principal de los ataques cubanos. Los intelectuales alineados con Cuba desarrollaron una visión particular que formaba una cadena donde se unían novela, mercado y vanguardia, que sirvió para atacar a los escritores que todo lo situaban en la vía del lucimiento personal, narradores que habían

dejado de cumplir con su función. Juan Marinello hablaría de narradores de "ideología enajenada y enajenante" (1971) (y atacaba particularmente a Vargas Llosa, cuya idea del escritor como rebelde vitalicio le parecía de una "inmoralidad rampante") que de "manera astuta, aunque a la vez superficial", diría Fernández Retamar (haciendo referencia a Carlos Fuentes), proponían "las tareas de la derecha con el lenguaje de la izquierda" (1971).

2. ¿Libres o revolucionarios?

Esta revolución, como Cristo, ha venido a dividir: "El padre estará contra su hijo, y el hijo contra su padre; la madre contra su hija, y la hija contra su madre; la suegra contra su nuera, y la nuera contra su suegra". (Lucas 12:53)
Citado por Ernesto Cardenal (1972)

Los farsantes estarán contra Cuba. Los intelectuales verdaderamente honestos y revolucionarios comprenderán la justeza de nuestra posición.
Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura de Cuba

Los procesos de ruptura y enfrentamiento entre los intelectuales ocurridos hacia el final de la época fueron virulentos y, además, públicos. La disputa se presentó como un enfrentamiento, dentro del campo de la izquierda, entre "usurpadores" y "genuinos" habitantes de ese espacio común desde donde se proclamó, más o menos estridentemente, el credo revolucionario. El trazado de esta frontera fue, pues, una operación de gran importancia, la cirugía precisa que contribuyó a dividir el hasta-entonces consensuado bloque de la izquierda intelectual latinoamericana. Si bien el caso Padilla sacó a la luz pública diferencias profundas, el origen del cisma estaba en el desacuerdo sobre la definición del intelectual revolucionario. La ruptura del campo de los intelectuales de izquierda no significó un rompimiento con el progresismo en sí mismo, sino el desacuerdo sobre el repertorio de temas, actitudes, conceptos y tópicos que

lo definían. Para el grupo antiintelectualista, el valor otorgado a la idea de revolución —que tomó como ejemplo la Revolución Cubana— resignificó y devaluó las posiciones autodenominadas "progresistas" que no asumían la obligación del intelectual de someterse a las decisiones de los dirigentes. Para el grupo de intelectuales que se le opuso, tratando de refloatar la noción del intelectual como conciencia crítica de la sociedad, la sumisión o subordinación de los intelectuales a los líderes políticos significaba otro modo de la traición de una identidad.

La fractura supuso una fuerte relectura del pasado inmediato que alcanzó todos los objetos posibles: obras, autores, géneros, escritores, actitudes y estéticas. La muerte pública del consenso que nucleó a la familia latinoamericana marcó el fin de un período dentro de la época, cuya característica principal fue el ideal asociativo de los intelectuales. Pierre Bourdieu bautiza y define muy apropiadamente las características principales de los debates intelectuales centrados en la política. El grupo antiintelectualista es equiparable a lo que Bourdieu llama "intelectuales responsables", aquellos que en nombre de su responsabilidad tienden a reducir su pensamiento a un pensamiento de militancia, y a menudo anatemizante. El grupo de los intelectuales críticos equivale a lo que Bourdieu denomina "intelectuales libres", aquellos que en nombre de su libertad manifiestan una propensión al terrorismo y que con gusto trasladarían al campo político las guerras a muerte que son las guerras de verdad que tienen lugar en el campo intelectual. Y, más interesante aun, se refiere a las estrategias de ciertos intelectuales de segundo orden (desde el punto de vista de los criterios en vigor dentro del campo intelectual), especialmente la oportunidad de tomarse revancha, en nombre de una representación de las demandas populares, sobre los intelectuales que tenían suficiente capital simbólico para reivindicar su autonomía en relación con los poderes (1984). La descripción de estos dos tipos intelectuales se aviene muy bien con los dos campos que se delinearon como enfrentados en América Latina.

Es importante retener, en la historia de los intelectuales latinoamericanos de la época, no solamente los argumentos que los opusieron sino también las configuraciones concretas del campo intelectual y el campo de las alternativas disponibles para los escritores-intelectuales. En otras palabras, eso permitirá analizar quién y por qué tenían derecho a hablar, de dónde surgía la presunción de verdad que confería legitimidad a su discurso, de qué ámbitos institucionales procedía. El grupo de contornos más definidos que se embarcó en la discusión contra los aliados de Cuba fue el que había sido parte de sus fieles embajadores y se agrupó luego en torno a la revista *Libre*. Preocupados por el rumbo que tomaba la discusión sobre la función del intelectual en el marco de la revolución, un grupo de escritores (los más célebres, aquellos cuya obra literaria era por entonces la más reconocida por el público y sus propios pares) concibió el proyecto de la revista en 1970. Ya por entonces la posición de esos autores era *anacrónica* en términos de la corriente de politización radical; como decía su primer editorial, los animaba el deseo de formular "en tono crítico la exigencia revolucionaria" ("Editorial", 1971).

En *El boom doméstico* Pilar Donoso relata dos de los acontecimientos más importantes de los que fue testigo a comienzos de 1971: "Se fundó la revista *Libre* y Mario Vargas Llosa cambió de peinado". La frase interesa en tanto escenifica una verdad de *Libre*: sus firmes, graves y serios propósitos unidos al íntimo entramado de las relaciones personales entre sus miembros latinoamericanos, todos escritores, todos consagrados, casi todos eminentes figuras asociadas al *boom*. De allí procedía la importancia de lo gremial asumida en la defensa del intelectual "libre" y su voluntad de participar en toda polémica en la cual la situación del intelectual se viera amenazada. La razón para agruparse en torno a una nueva revista, según declaró uno de sus fundadores, era romper con la mentalidad de fortaleza asediada que se atribuía a los escritores cubanos y que, según los miembros de la revista, era "perjudicial a sus intereses" (Goytisolo, 1983:13-14). Semejante afirmación de propósitos es típica

muestra de la ideología intelectual que poseía un largo siglo de tradición. ¿Quién decide aquí lo que es benéfico y lo que es nocivo para otros? No caben dudas de que Goytisolo era sincero al declarar que *Libre* pretendía reforzar "la posición de los intelectuales". El problema residía en que sus oponentes pretendían reforzar la posición de algo considerado más importante: la revolución. No se trata de tomar partido por uno u otro bando; ni siquiera de considerar que la defensa de la revolución pasara realmente por los argumentos de quienes decían defenderla. Es imposible saber qué hubiera sido *Libre*, cuyo consejo de redacción estaba integrado por buena parte de los intelectuales que habían protestado ante Fidel Castro por el arresto y la autocritica de Padilla (Claribel Alegría, Ariel Dorfman, José Donoso, Hans Magnus Enzensberger, Enrique Lihn, Juan Gelman, Teodoro Petkoff, Ángel Rama, Francisco Urondo, Mario Vargas Llosa, Jorge Edwards, Octavio Paz, Severo Sarduy, entre otros), si el proyecto no se hubiera dado de bruces con aquel caso o, peor aún, siendo sus miembros más conspicuos los responsables de haber convertido el episodio de Padilla en "el caso Padilla" (de hecho, el primer número de *Libre*, en 1971, está ocupado en gran parte por la publicación de documentos sobre el caso Padilla y el segundo propone un debate sobre el tema "libertad y socialismo").

Sabemos que en principio intentó contar con el visto bueno de las instituciones culturales cubanas. Sabemos que Vargas Llosa y Cortázar pidieron ese apoyo en la última reunión del Comité de Colaboración de *Casa de las Américas* a comienzos de 1971. Gracias al caso Padilla se pudieron conocer algunos pormenores que no se habían difundido hasta entonces, como por ejemplo algunos disensos que marcaron aquella reunión en La Habana, en la que Viñas (1971:23) se opuso a "las características de la propuesta sobre la revista *Libre* que traían Cortázar y Vargas Llosa desde Europa". En el análisis de *Libre* no interesa tanto el conjunto de estrategias estético-ideológicas como la constelación en la que se basa el fracaso de esas estrategias; no tanto

la manera en que los intelectuales de *Libre* definen la relación entre política y cultura (como respuesta a la que postulaban, al menos desde 1969, muchos intelectuales cubanos) como la colocación que determina su retórica y los objetos que somete a discusión. En suma, lo que interesa son sus debilidades, si se tiene en cuenta que la revista surgió como parte del intento por fundamentar teórica e ideológicamente la validez de una noción de intelectual (la del intelectual como crítico) envuelta en el mayor desprestigio. Sus procedimientos son los de la *justificación*, lo que señala desde el inicio la retórica de su debilidad. En primer lugar, la revista se editaba en París, en momentos en que se había elaborado con fuerza una oposición entre Europa y América Latina y se cuestionaba que muchos escritores latinoamericanos eligieran el viejo continente como lugar de residencia. Es decir, en un momento en que una situación de hecho y duradera —el que los más famosos escritores del continente vieran y escribieran en Europa— se tornaba inaceptable de derecho, como se ve en el énfasis de Viñas al rechazar la propuesta que traían *desde Europa* Cortázar y Vargas Llosa, aun antes de que Fidel Castro expresara públicamente la residencia europea como problema. El carácter latinoamericano de *Libre*, editada en un “continente en decadencia”, mediante la decisiva convocatoria del español Juan Goytisolo, con una lista de colaboradores marcadamente internacional, quedaba, pues, contestado. *Libre* fue también la revista de los escritores españoles de la diáspora o semidiáspora obligada que supuso el franquismo: los hermanos Goytisolo, Manuel Vázquez Montalbán, Jorge Semprún, entre otros. La participación de intelectuales españoles funcionaba en cierta forma autorizando su discurso por la presencia de quienes sufrían persecución o censura en su propio país. De todos modos, es en la disputa que le da sentido donde se traba fundamentalmente la referencia latinoamericana de la publicación parisiense; latinoamericana también porque sus condiciones de posibilidad y sus fracasos estuvieron determinados por la situación general del continente.

Si en toda publicación colectiva, la enunciación es problemática en cuanto a atribución —no se puede olvidar la leyenda que, con variantes, aclara que las opiniones expresadas en los textos firmados sólo comprometen al autor, advertencia que no carece de ironía, en el contexto de un proceso de redefinición del compromiso intelectual—, en *Libre* esa enunciación lo era aún más. Sus colaboradores eran, en su mayoría, escritores y críticos latinoamericanos que hasta entonces habían mantenido estrechos y amistosos vínculos con Cuba: Cortázar, Vargas Llosa y Rama habían sido miembros del Comité de Colaboración de *Casa de las Américas* hasta su disolución, en 1971. Otros colaboradores de *Libre* pasaron por el ritual del “viaje a Cuba” para ser jurados o premiados por Casa de las Américas. Antologizados, felicitados, invitados, homenajeados por las publicaciones cubanas, la mayoría: Italo Calvino, José María Castellet, Adriano González León, Noé Jitrik, Roberto Juarroz, Enrique Lihn, Carlos Monsiváis, Octavio Paz, Rubén Bareiro Saguier, Daniel Moyano, Gabriel García Márquez, José Donoso, Ernesto Cardenal, Claribel Alegría, José Emilio Pacheco, Rodolfo Hinostroza (que además vivió en Cuba), Luis Loayza, los hermanos Goytisolo. Los menos, ex amigos pero adversarios ya probados o figuras incómodas, en el momento de inicio de la publicación: Carlos Fuentes, Jorge Edwards, Teodoro Petkoff, Hans Magnus Enzensberger (mencionado por Padilla en su autocrítica como una suerte de contacto extranjero con quien había tenido múltiples conversaciones de las cuales podría haber derivado un ensayo del alemán en contra del Partido Comunista cubano). Y, sin duda, algunos integrantes abiertamente irritantes para las instituciones de la Isla: los cubanos Carlos Franqui (periodista revolucionario, fundador del Movimiento 26 de Julio, ex director del periódico *Revolución*) y Severo Sarduy.

Enunciación problemática y compleja, ya que las reacciones en torno al caso Padilla colocaron en bandos opuestos a algunos miembros de *Libre*. Fue el caso de Ariel Dorfman y Antonio Skármeta, que abandonaron *Libre* a partir del número

tres, y de Cortázar, Juan Gelman y Francisco Urondo, que lo hicieron en la cuarta y última entrega. La desaparición del nombre de Wilfredo Lam en el segundo número pareció deberse a que Lam nunca dio su consentimiento para ser incluido, según denunció *Casa de las Américas*. Resulta sorprendente la permanencia de Salvador Garmendia y Carlos Droguett, que asumieron explícitamente una posición enfrentada a la del grupo más conspicuo de *Libre* y que continuaron integrando su *staff* hasta el final (tal vez porque ese final fue abrupto). Como respuesta frente al cisma la estrategia de *Libre* consistió en no reducir su número de colaboradores, ampliando su *staff* ante cada desertión, de modo que la masa visual de la nomenclatura produjera una impresión de lleno idéntica al principio o mayor (la revista comenzó exhibiendo unas cincuenta firmas y terminó sumando diez a las iniciales). Susan Sontag, Jean Genet, Jean-Paul Sartre cumplieron la función decorativa de ser reporteados en diversas entregas, pero aun así tuvieron una presencia más relevante que algunos otros nombres allí anotados. Difícilmente sea la suma de nombres la que permita determinar el *nosotros* que vincula a *Libre*. (En la medida en que, además, la revista es un proyecto relativamente abortado, cualquier análisis de su participación eventual sería puramente contrafáctica.) El mecanismo más seguro sería analizar, en cada entrega, la responsabilidad de la dirección rotativa y definir ese *nosotros*, nunca refutado por *Libre*, como el que se le atribuía del lado cubano, en el que desempeñaban un papel fundamental Carlos Fuentes, Juan Goytisolo y Vargas Llosa.

¿Dónde se sustentaba la autoridad de los "libres"? En primer lugar, formaron parte activa de la constitución de la familia latinoamericana. En segundo lugar, eran célebres y habían ganado prestigio con sus obras. Eran *consagrados*, por la crítica, por el mercado y por el público. Era lógico entonces que intentaran defender políticamente (puesto que la época planteaba la política como centro respecto del cual todo discurso orbitaba) la autonomía profesional. *Libre* nació así en la intersección

de una circunstancia histórica fortuita, el caso Padilla; un dato institucional fuerte; el mercado (y su agotamiento posterior para las nuevas promociones literarias latinoamericanas) y la extrañeza y pérdida de legitimidad que daba a su palabra su pie de imprenta. Reivindicando la validez de sus criterios como probados y reconocidos por el público, los intelectuales de *Libre* postularon su identidad de intelectuales críticos y reclamaron la delegación que por sus obras se les había confiado. Se opusieron de ese modo al antiintelectualismo severo que emanaba de los propios intelectuales de la revolución y que sólo aceptaba la figura de intelectual si éste aceptaba un rol subordinado respecto de las instituciones del Estado y la dirigencia de la revolución. Rechazando precisamente este estado de cosas, *Libre* hacía su *petitio principii* en el editorial del primer número, declarándose en contra de los "sectores cuya idea del compromiso del escritor tiene siempre algo de castrense cuando no de burocrático". El énfasis en la defensa de la "libertad de crítica y creación", reivindicado por los consagrados, pasó a ser considerado por sus oponentes como la muestra cabal de la ideología del escritor descomprometido, individualista y fatalmente burgués, desentendido de los requerimientos de la revolución. A su vez, la mayor parte de los consagrados tendió a pensar su lugar en el mercado en términos de legitimidad político-social. Defender la sanción del mercado como la aprobación plebiscitaria de la sociedad frente a sus obras también fue una manera de discutir la hegemonía de los lineamientos de la política cultural de la Revolución Cubana, en la cual el Estado reemplazaba al mercado, incluido el literario.

Lógicamente, *Libre* no defendió al mercado por el mercado mismo, porque aunque en parte habían surgido a la consideración gracias a esa institución, eso no era suficiente para antagonizar con el Estado cubano: a la oposición revolución/mercado que los neutralizaba, *Libre* opuso la comparación entre "Estado socialista ideal" y "Estado socialista real", encarnado por Fidel Castro y los países de la órbita soviética en

general. Porque si en la apuesta de *Libre* había algo de pragmático o no del todo suicida, era su alianza —cierto que simbólica— con el Chile de la Unidad Popular, sin cuya existencia la hegemonía de la “vía cubana” no hubiera podido discutirse ni siquiera en términos estrictamente culturales. El gobierno de Allende inauguró un nuevo modelo político de transición al socialismo que eliminaba la necesidad de la vanguardia armada. También en Perú, la experiencia de Velasco Alvarado, defendida en *Libre* por Carlos Delgado y Héctor Béjar, ex comandante guerrillero del Movimiento de la Izquierda Revolucionaria (MIR), parecía desafiar la indiscutida hegemonía cubana en materia política, aunque, por cierto, ninguna de esas experiencias estaba a la altura de la Revolución Cubana. En cuanto a los hombres de acción, una figura sin referencia a los cuales era difícil en este período pensar una publicación cultural en América Latina, *Libre* se apoyó fundamentalmente en las experiencias y lineamientos de Pompeyo Márquez y Teodoro Petkoff, fundadores del Movimiento al Socialismo (MAS) en Venezuela. Esa incorporación les permitió fundamentar una visión analógica de los procesos históricos en los Estados socialistas cuya noción central era la de stalinismo, concebido como el fantasma que amenazaba toda revolución.

El enfrentamiento entre ambos sectores de intelectuales puede analizarse también como el resultado de una compleja distribución del capital cultural, que se anudó a su vez con la cuestión de las capitales geográficas. El tema, que venía delimitado ya en la discusión que enfrentó a Arguedas con Cortázar, se recubrió aún más de contenidos polémicos. Las adhesiones a Cuba, salvo excepciones, fueron expresadas básicamente por parte de escritores que vivían en el continente latinoamericano, mientras que los intelectuales que criticaban a la Revolución Cubana se habían establecido “afuera”: casi todos vivían en Europa y atendían desde allí los compromisos de un mercado que no les era del todo desfavorable. Ver y criticar este ca-

pital en posesión de los intelectuales fue más sencillo para quienes lo poseían en menor grado y que fueron más violentamente antiintelectualistas, denunciando a los “Midas que viven de la literatura porque convierten en dólares todo lo que escriben” (Romualdo, A, 1967:45). Estos Midas fueron los menos dispuestos a considerar de ese modo la situación y, por ende, tendieron a defender no tanto el mercado como las posibilidades de circulación que éste brindaba a sus obras, que se pretendían portadoras de un mensaje digno de ser recibido. El antiintelectualismo fue no solamente el resultado de una libre *elección* sino también el de una *colocación*. Como explica Pierre Bourdieu (1992), los soldados rasos del mundo intelectual producen siempre una imagen desencantada de éste; para los intelectuales menores, ninguno es grande. Ellos son los mejor ubicados para descubrir contradicciones y debilidades: las regiones dominadas del campo de producción cultural están muy frecuentemente habitadas por una suerte de antiintelectualismo rampante.

El resultado de la ruptura del bloque intelectual de izquierda internacional significó una nueva visión de Europa, enfáticamente negativa, centrada sobre la noción de decadencia de un mundo antiguo, replegado en sus antiguas y desvaídas glorias, incapaz de comprender la efervescencia del nuevo continente y su transformación revolucionaria. También implicó el quiebre de la ilusión de que la izquierda podía mantener intacto el canon de la vanguardia. Rubén Darío, cuya figura había sido venerada y celebrada en su centenario por iniciativa de muchos intelectuales reunidos en Cuba en 1967, experimentó poco después los vaivenes de esta relectura, y se convirtió en víctima involuntaria de los repudios luego vigentes: un ejemplo de ello lo constituyen las palabras de Nicolás Guillén:

Unamuno, que no tragó el modernismo y rechazaba con áspero vigor cuanto había en éste de cosmopolitismo, de vaciedad y brillo exterior, estuvo siempre lleno de reserva para su máximo “jerarca” (...) Unamuno escribió esto hace ochenta y dos años,

pero es válido hoy y parece clavarse vibrando como una flecha en ciertos cerebros "cerebrales" de nuestra época, tan rebuscados como aquéllos.

La debilidad de la nueva revista era ostensible y asumida. Por empezar, suponía una guerra entre dos tipos de alianza en el campo intelectual, de por sí asimétricas en cuanto a su poder: una alianza fuerte con la política cultural de un Estado, contra una alianza débil de las posiciones intelectuales sin otro apoyo que su propio prestigio e individualmente debilitadas por las elecciones personales de cada miembro del grupo. Otra debilidad de *Libre* era la de su financiación, debilidad reconocida en el tono justificativo de una nota al pie en el editorial del primer número, donde se aclaraba que el apoyo económico proporcionado por Albina de Boisrouvray (nieta del boliviano Patiño, rey del estaño) "no implica ninguna suerte de compromiso para la publicación y fue aceptado en atención a que A. de B., también colaboradora de revistas y semanarios tales como *Il Manifesto*, *Le Nouvel Observateur*, *Politique-Hebdo* y *J'Accuse*, comparte los propósitos de *Libre*".

Esto definió una rara conjunción de modernidad y anacronismo, ya que en *Libre* la pretensión modernizante (revista de escritores al tanto de las novedades teóricas y literarias, de dirección rotativa y por lo tanto de estructura de enunciación no jerárquica) se contraponía con el arcaísmo del mecenazgo privado que la hacía posible. La aclaración de los responsables de *Libre*, reforzada por la descripción de Pilar Donoso respecto del progresismo probado de la financista, que prestaba "ayuda a este grupo que postulaba ideas opuestas a las de su familia", no convenció a los polemistas cubanos, para quienes Boisrouvray nunca dejaría de ser miembro de una "familia enriquecida con el sudor y la sangre de obreros y campesinos bolivianos" (Marinello, 1971:214-251). Es revelador cómo precisamente en medio de la polémica sobre el financiamiento de *Libre*, *Casa de las Américas*, en el ejemplar N° 65-66, de marzo-junio de 1971, da cuenta del final de la revista argentina *Sur*, reconociendo a Vic-

toria Ocampo, su directora y mecenas, quien, pese a haber hecho una clara y definida campaña en contra de la Revolución Cubana, no obstante, "en vez de dedicar sus abundantes dineros a perfumes, los consagró (en parte) a hacer que la Argentina tuviera una revista, y luego una editorial al día". Todas razones por las cuales "sería injusto negar lo que la América Latina le ha debido".

Por otro lado, la declaración de Juan Goytisolo en el sentido de que la revista tenía por propósito contribuir con su "apoyo crítico" a la Revolución Cubana no parece sostenerse (la idea de incluir a Cabrera Infante en la revista ya no era una señal de enfrentamiento, sino de guerra), especialmente si se toma en cuenta otra de las debilidades de *Libre*, tal vez la más notable: la filiación. Por sus antecedentes *Libre* quedaba adherida a su imagen de hija o apéndice de *Mundo Nuevo* (si bien hubo otros menos problemáticos y polémicos, como la revista *Margen*, en 1967, cuya aparición es saludada elogiosamente por *Casa de las Américas*). El antecedente fue tanto "endilgado" por sus opositores como "reconocido" por algunos de sus integrantes. Desde Cuba, las operaciones por deslegitimar la voz de *Libre* tenían como argumento principal el trazado del linaje que vinculaba la nueva publicación con la que dirigió hasta 1968 Rodríguez Monegal. El "mundonovismo" fue, pues, uno de los ataques persistentes para minar la autoridad ideológica de *Libre*. Dice Fernández Retamar en "Calibán": "Esos escritores contaron ya con un órgano adecuado; la revista *Mundo Nuevo*, financiada por la CIA. Aquella publicación que reunió a esos hombres y además a otros muy similares a ellos, como Guillermo Cabrera Infante y Juan Goytisolo, va a ser relevada en estos días por otra que parece que contará con el mismo equipo, más algunos añadidos: la revista *Libre*" (264). O, en "Ellos escogieron la libertad": "Incluso los más pesimistas esperaban algo mejor de este melancólico parto de los montes, el cual se parece más a *Mundo Nuevo* que *Mundo Nuevo* a sí mismo. (...) es triste ver que la cautela y la hipocresía se hayan sobrepuesto a la gra-

titud y que no aparezca entre los colaboracionistas de *Libre* el nombre de su padre putativo, E. R. Monegal. Verdad que están, garantizando el relevo, los firmes puntales de *Mundo Nuevo* Juan Goytisolo, Carlos Fuentes y Severo Sarduy”.

Con todo, era problemática la filiación inmediata entre *Mundo Nuevo* y *Libre*. Aunque resultaba sintomática la continuidad cronológica entre ambas publicaciones (el número final de *Mundo Nuevo* tenía fecha marzo-abril de 1971; el primero de *Libre*, septiembre-octubre-noviembre del mismo año), la primera estaba lejos de poder ser la expresión de “los mejores escritores de habla española”, como su presunta hija, y su desprestigio era ya indiscutible; se podría decir que, luego de la renuncia de Emir Rodríguez Monegal a su dirección, la siguiente entrega de *Mundo Nuevo* en su afirmación de una nueva etapa en la cual tendrán más importancia las ideas que los hombres, hace una declaración de principios que no logra ocultar la negativa de “los nombres” a colaborar con la publicación. Otras razones que justifican cierto hiato entre ambas revistas era la presencia en *Libre* (los tres primeros números, con defeción en el último) de Julio Cortázar, quien se había negado de plano a colaborar con *Mundo Nuevo*, y la de Ángel Rama, quien fue el organizador principal de la campaña contra esa revista, desde las páginas de *Marcha*, y cuyos artículos denunciando el financiamiento de la CIA a *Mundo Nuevo* fueron reproducidos y aplaudidos regularmente por *Casa de las Américas*. Parisiense, sin embargo, como *Mundo Nuevo*, con la participación de algunos de sus “puntales”⁴⁷, *Libre* compartía con la primera afinidades profundas, sobre todo en torno a la concepción de la literatura, y hubiera suscripto, de haberse presentado la oportunidad, estas declaraciones de Monegal (1966b:20): “Debemos abandonar la idea anticuada, pero muy anticuada, apocalíptica de una disyuntiva entre la palabra y la acción. La acción de un escritor está en sus palabras. Ésa es su única y auténtica acción. En algunos lugares de América Latina, estas cosas no se ven claras todavía”.

La experiencia de *Mundo Nuevo* sirvió a *Libre* para comprender que las posibilidades de supervivencia estaban ligadas a la simpatía que el proyecto podía despertar en Cuba. Pero la gestión de Vargas Llosa y Cortázar en ese sentido fue vana. La planificación de estrategias defensivas ya estaba presente en la discusión que se produjo en el intento de dar título a la publicación, un nombre que debía seguramente ser vago pero abierto a las connotaciones y, sin embargo, polémico. Aparentemente fue *Blanco* el primero sugerido, pero se lo descartó por temor a que se le adjudicaran resonancias racistas. Limitar la semiosis de la propia palabra sobre un terreno particularmente propicio a la interdicción ideológica del lenguaje era característico del período, que vio la codificación innumerable de estrategias retóricas consideradas *seguras* en los discursos elaborados para alcanzar resonancia pública. Para el historiador intelectual los mejores documentos se han perdido: mucha más información y sustancia aportaría el conocimiento del inasible discurso privado, al abrigo de los pares unánimemente convertidos en guardianes del discurso revolucionario *correcto*, en un clima gobernado por la suspicacia recíproca y el temor a la infiltración de “lo burgués” en el lenguaje, que sólo desaparecería finalmente de las palabras cuando el esperado “hombre nuevo” adquiriera carnadura. La convicción de que sólo se pertenecía al incómodo grupo de “intelectuales de transición” tornaba más aguda la vigilancia. Cualquier paso en falso revelaría en ellos los resabios contrarrevolucionarios de su formación burguesa. Si, por un lado, las palabras perdían valor, expuestas a reconocer su ineficacia frente a otras formas de acción, paradójicamente no disminuía su importancia, manifestada en el exagerado control con que se las dosificaba. Porque si no podrían competir en eficacia con la “acción pura”, serían, en cambio, uno de los jinetes sobre los que montaba la contrarrevolución. El nombre definitivo de la revista, sin embargo, no fue más digerible. *Casa de las Américas* se preguntaba, con criterio: *Libre* (“¿de qué? ¿de quién?”). Y en el único comentario amplio

que le dedicaron a la revista, una vez publicada (la estrategia por parte de *Casa de las Américas* fue no aludirla directamente), la cuestión del nombre fue central:

Término tan hermoso, no deja de ser manipulado ampliamente, y es, sobre todo, caballo de batalla de los ideólogos capitalistas (...) Difícilmente podrían haber encontrado un nombre más revelador que éste, los defensores de la libre empresa intelectual que confortablemente ubicados en el mundo libre se reunieran para dar lecciones de revolución a los pobrecitos subdesarrollados ("Ellos escogieron la libertad", 1971).

¿Acaso tenían presente los fundadores de *Libre* la frase de Sartre (1990 (1948)) que decía que "la libertad de escribir supone la libertad del ciudadano, que no se escribe para esclavos, que el arte de la prosa es solidario con el único régimen donde la prosa tiene un sentido: la democracia", y pensaban aprovecharla en relación con sus posiciones sobre Cuba? Si se trataba de contar con el apoyo ideológico de una figura como Sartre (que se incorporó al *staff* en el último número), la apuesta fue inútil. El largo reportaje a Sartre (publicado en la cuarta entrega) lo demostraba. Si *Libre* logró obtener una denuncia del sistema soviético, ésta se matizó fuertemente con la declaración de que los intelectuales opositores del Este eran antes liberales que verdaderos demócratas, y que, además, estaban más interesados en obtener libertad para escribir lo que querían que en promover el desarrollo de un proceso revolucionario. A lo cual agregó Sartre: "Escribir sólo lo que uno quiere, sin tener en cuenta lo que sucede a su alrededor, es burgués". Y, si bien el francés no aceptó emitir un juicio "libertario" sobre Cuba (adujo su lejanía con los acontecimientos), apenas manifestó la impresión de que el caso Padilla expresaba simplemente un mayor control sobre la cultura que anteriormente. Fue terminante la imagen que el francés devolvió a los de *Libre* al afirmar que el intelectual podía hacer "algo más útil que escribir novelas o poemas" y que "el éxito de la revolución con-

taba por encima de cualquier cosa". Sobre Chile, el contra-Estado propuesto por *Libre*, Sartre mostró su desconfianza en la posibilidad de llegar al socialismo por la vía legal: "No puede haber revolución sin revolución, esto es, sin violencia".

El enfrentamiento fue un problema complejo de capitales: París contra La Habana. O la colisión de espejos para dar con el objeto "América Latina". Se trató de rediscutir herencias y tradiciones culturales: si los adversarios latinoamericanos vivían en Europa, Europa se volvía un "otro" de Cuba. Los *latinoparisinos*, en el reflejo del espejo cubano. Y una nueva refracción de objeto: el espejo de la colocación geográfica que a partir de entonces determina la mirada; dos sinécdoques para "América Latina". Será revolucionario vivir donde se ha nacido y contrarrevolucionario preferir el Olimpo europeo. La fuerza de este apotegma determinó, para el caso de *Libre*, una elección táctica: su jefe de redacción, por su ubicación geográfica, debía contrarrestar el desarraigo de las restantes figuras. La elección recayó entonces sobre el colombiano Plinio Apuleyo Mendoza, recomendado por García Márquez para cumplir con esa tarea. Se trató también del enfrentamiento del capital cultural con el capital político o revolucionario. Era la posesión de un buen capital cultural lo que permitía a los escritores la "libertad" que reclamaban y hacía posible la formación de ideologías específicas de circulación exclusiva dentro del grupo de escritores reconocidos (tanto por el mecanismo de los premios como por el mercado). Uno de los principales componentes de esta ideología literaria consistió en atribuir un poder crítico específico a la *buen*a literatura. Del otro lado, era la posesión de un capital político o revolucionario (o incluso *militar*) que sólo se adquiriría luchando en la guerra, pues, al decir de Nicolás Guillén (1971), "¿quién que no oiga silbar el plomo ni huelga el humo de los fusiles estará en situación de castigar o perdonar, es decir de juzgar?". En su primer editorial *Libre* proclamaba la legitimidad ideológica intrínseca de su capital cultural:

La simple lectura de este primer número de *Libre* puede ser más ilustrativa que cualquier declaración razonada de intenciones: cuando una revista reúne a escritores como los que firman estos trabajos y como los que han de colaborar en números venideros, su propósito no puede prestarse a equívocos ni a interpretaciones apresuradas.

Por eso deshizo el vínculo entre política y literatura (para no redoblar lo político implícito ya en la segunda) en la unidad de cada artículo publicado y yuxtapone por contigüidad ambos temas. En resumen: un escritor "libre" hablaba preferentemente de literatura, como lo demuestran las entrevistas a Borges, García Márquez y Donoso. Este tipo de discurso produjo un estilo de reportaje muy distinto del de otras publicaciones más radicales, no sólo cubanas, en las cuales la definición del intelectual revolucionario se trazaba con otros criterios. En cambio, para hablar de política *stricto sensu* estaban los políticos: Héctor Béjar, Pompeyo Márquez y Carlos Delgado se refirieron en la revista a cuestiones de teoría marxista y revolucionaria y a la lucha política en sus propios países. La posición de fortaleza de los escritores de *Libre* era, aun para sus adversarios, la literatura misma. La disputa entre ambos grupos intelectuales se definió políticamente en torno al análisis de la situación cubana, pero literariamente se presentó como una disputa por la legitimidad de la producción literaria asociada a unos y otros. Esta disputa hacía a la fuerza y no a la debilidad de *Libre* y a la consecuente dificultad, desde Cuba, por asumir, sin negarla en un principio, la hegemonía en calidad literaria de los autores o negándola con cierta deficiencia argumental. En el último de los casos, siempre se podía reclamar, de un lado, que se poseía la literatura y, del otro, la revolución.

Al enunciar sus propósitos *Libre* había declarado que deseaba ser una plataforma de lanzamiento para los mejores escritores de habla española y la realización de una labor "revolucionaria" en todos los planos *fundamentalmente accesibles a la palabra*. Precisamente esa pretensión de que una mejores y es-

critores fue con lo que entró en discusión Benedetti, y en la entrevista de González Bermejo declaró:

Yo también he vivido en Europa y he comprobado que los autores del *boom* son presentados prácticamente como autores de segunda categoría: sus libros aparecen en pleno verano, cuando ni la atención del público ni las de las páginas de la crítica son las mejores, y además la promoción que se da a esas obras es francamente inferior a la de los autores europeos. Entonces, ¿dónde se produce el *boom*? en la América Latina, donde esa promoción europea de segunda o tercera categoría se convierte, partiendo de criterios más que provincianos, en un éxito de primera línea.

La noción misma de la validez del capital cultural se puso en cuestión: el antiintelectualismo puso el acento en la reflexión sobre los medios necesarios para la adquisición de la competencia cultural que caracterizaba a los intelectuales, y concluyó que eran accesibles a unos pocos. La cultura a secas fue pensada (en cuanto es, como bien, *poseída*) como un privilegio inaceptable en el marco de una sociedad en la que el esfuerzo de muchos sectores contrastaba con el carácter dispendioso y superfluo atribuido al arte. La autorreflexividad sobre su propia condición que caracterizó al antiintelectualismo, sumada al vislumbrado corte de los lazos de representatividad respecto de las clases desfavorecidas, tornó visible al intelectual su posesión de un capital simbólico (y en algunos casos, también pecuniario, derivado o no del anterior).

Semidestruida la convicción de que en la definición de intelectual iba de suyo la productividad de la crítica, se asumió la posesión de un capital que era, a diferencia de otros tipos de capital, inexpropiable. La cualidad diferencial de este capital o, mejor, su consideración novedosa de la cultura como capital (y también de las prácticas y competencias asociadas a él) problematizó la adscripción de clase del intelectual. El antiintelectualismo postuló que, como toda acumulación en el mundo capitalista, ésta también debía verse como generada exclusiva y

fatalmente por la desigualdad. El saber, proveniente de una educación que su condición burguesa aseguraba al intelectual, se tornó una pura diferencia negativa. Esta *plusvalía* simbólica hizo que el intelectual sospechara de sí mismo, pensando que era sospechoso ante los otros. En cada intelectual residía parte del sacrificio de su pueblo. En la primera conferencia de la OLAS se enunciaba de la siguiente manera: "Los intelectuales no pueden encaminarse a resolver esta situación —de miseria y explotación— en lo personal o sectorial, sino en relación con su pueblo todo, con cuyo sacrificio, sépanlo o no, se han formado".

Por otra parte, los esfuerzos por debilitar la noción de calidad que los de *Libre* reclamaban para su literatura se realizaron en términos teóricos, políticos, éticos y hasta científicos. En su discurso de clausura del Primer Congreso de Educación y Cultura, Fidel marcó las fronteras: de un lado, los escritores revolucionarios, de otro, quienes "desde París los desprecian porque los miran como unos aprendices, como unos pobrecitos y unos infelices que no tienen fama internacional" (Castro, 1983d (1962)). Dos integrantes de *Libre* quedaron fuera de los insultos del comandante. Carlos Droguett (1971a; 1971-1972), quien había declarado que Cuba era la verdadera arte poética para los escritores, estableciendo distancias con la línea más nítida de *Libre*, y Salvador Garmendia, que coincidió con las posiciones antiintelectualistas explicitadas por la línea cubana: "Si los artistas no son capaces de respirar otro aire que el del liberalismo burgués entonces artistas y escritores serán piezas inútiles en un proceso revolucionario".

Varios números de *Casa de las Américas* polemizaron directa e indirectamente con *Libre*. Lógicamente, las operaciones de desprestigio más interesantes, en un caso o en otro, no fueron las que recurrían a la invectiva o al insulto, sino las que intentaban despojar a los escritores "libres" de los lauros que les permitían enfrentarse al Estado y a las instituciones culturales cubanas. El derecho a la crítica se disputó entonces doblemente, multiplicado por el rechazo a la legitimidad de la crítica litera-

ria de los escritores "libres", un rubro frecuentado por Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Goytisolo y Cortázar, y no disputado hasta entonces⁴⁸. Analizando algunos de los textos del primero (su lectura de *Tirant lo Blanc*, particularmente), el crítico Carlos Rincón, desde *Casa de las Américas*, impuso a la crítica realizada por escritores un problema de derecho, el *quid juris*:

Con qué derecho, desde qué punto de vista teórico habla Vargas Llosa, de qué títulos se dispone para crearle sobre palabra lo que no es más que una operación para definir, con sus propios criterios ideológicos burgueses, el conjunto de la producción literaria latinoamericana (Rincón, 1971:39-59);

para terminar negando todo derecho a los escritores (en el marco, por supuesto, de la existencia de una discusión política neta) a postular una verdad sobre sus obras y las ajenas.

La literatura que había sido tan alabada a comienzos de los sesenta fue entonces devaluada, por efecto de las discrepancias ideológico-políticas, argumento con el que se inhumó como exequias del pasado toda la producción que iba desde Carpentier hasta García Márquez, quien en algún momento fue presentado como el mejor escritor de lengua española, suerte de Cervantes colombiano. Lo interesante de estos espejismos deliberados es más lo que reconocen de la posición de la otra mirada que lo que expresan de la propia: en este caso, la disputa por ver quién es más moderno, asumida por los intelectuales "revolucionarios"; trabajó con el reconocimiento de la concepción que tenían de sí mismos los "críticos". Tanto la discusión estética como la política se realizaron, en su versión más interesante, en términos teóricos. En la *Introducción a la crítica de la economía política* se descubría la categoría marxista de *uso* como arma teórica capaz de enfrentar la concepción de la literatura "de calidad" de los "libres" y las posibilidades de proponer una visión instrumental-funcional para legitimar la cultura revolucionaria. Por otra parte, recurriendo implícitamente a la analogía (un recurso que se rechazará por anacrónico cuando lo

proponga *Libre*) entre dos momentos históricos (la Rusia de los veinte y la Cuba de entonces) y de dos líderes políticos (Fidel Castro-Lenin), Adolfo Sánchez Vázquez (1972:14-19) recuerda que mientras

para los artistas más audaces de aquel tiempo la tarea fundamental era revolucionar el arte, para Lenin lo primero era revolucionar las condiciones sociales y culturales que, algún día, harían posible una verdadera revolución en el arte. (...) Como dirigente político revolucionario, en las circunstancias históricas concretas de un país atrasado, que en medio de dificultades inauditas construye una nueva sociedad, Lenin se pronuncia en favor de un arte más útil, en ese momento, a la revolución: el arte de un contenido ideológico directo, aunque se halle vinculado a formas y medios de expresión más tradicionales.

Es cierto que Sánchez Vázquez advertía que los gustos estéticos de Lenin no podían ser elevados a la condición de principios normativos, pero, no por eso, *Casa de las Américas* invalidó su artículo, que podía acercar, aun con sus defectos, a Castro y Lenin.

Por su parte, desde las páginas de *Libre*, Goytisolo intentó elaborar una teoría que asimilara "intertextualidad" a "compromiso", cercana, en algunos aspectos, al concepto elaborado por Cortázar de "revolución en la literatura". Mientras, Vargas Llosa, en sus declaraciones y ensayos literarios (particularmente *García Márquez: Historia de un deicidio*, fragmentos que se publicaron en *Libre*) procuró descubrir filogenéticamente los componentes irracionales (esto es, no deliberados ni controlados) de la creación artística, asimilando al escritor con un dios rebelde. De allí derivaba una poética de la intertextualidad, de la cita (Sarduy, Donoso, Goytisolo); una defensa de la indeterminación temática; la defensa del carácter revolucionario específico del arte y la idea de que las transformaciones en el sistema literario eran homologables a las transformaciones del sistema social (Cortázar), básicamente como el repudio de toda programatización del realismo social, de la literatura conteni-

disto y de la intención revolucionaria definida por las instancias culturales del Estado y contra cualquier poética que pudiera asociarse con el zhdanovismo.

La antología de poesía peruana que realizó *Libre* venía precedida del criterio que había guiado la selección: eran textos que por su "rigor formal, cosmopolitismo" se alejaban de "la desafortunada, penosa, estética stalinista" (Hinojosa, 1971-1972). Las elecciones de *Libre* en materia teórica y crítica (el grupo de *Tel Quel*, Barthes, en particular) fueron criticadas como falsas pretensiones revolucionarias de un cuerpo teórico idealista y fetichizado. En realidad, fue precisamente porque los "libres" se apoyaron en ellas que los "revolucionarios" las rechazaron como distorsión de la realidad. Para *Libre* se trataba, sin embargo, de defender una sola condición esencial, no negociable, de la literatura, la que suponía que la función social y estética del arte sólo se realizaba en total autonomía respecto del poder de Estado. Allí se definían los criterios estético-ideológicos y políticos de *Libre*. La literatura sería autónoma —esto es, se daría ella misma sus propias leyes— y antimimética. De ese modo, y por derecho propio, sería intrínsecamente subversiva, y el escritor, un permanente *hors la loi*, la conciencia crítica de la sociedad.

Desde Cuba, la literatura "libre" fue vista como la nueva táctica de sojuzgamiento que inventaba el imperialismo para colonizar: la literatura era un monstruo que debía ser controlado. Para *Libre*, era la literatura y no el Estado lo que representaba el espíritu público. La neutralización de su poder crítico conlleva la muerte de ese espíritu, contestó *Libre* citando a Marx. Allí ya no hay política sino represión, el grado cero de toda política: ése fue el tenor de la respuesta de Fernando Claudín (1971-1972:6). Claudín argumenta, citando a Marx, que la censura mata el espíritu público. En realidad, "libres" y "estatales" se definieron en relación con un mismo cuerpo teórico (el marxismo) pero eligiendo estratégicamente ciertos bloques de citas, reclamando para sí la verdadera interpretación y prácti-

ca que segregaban los textos. Fue habitual encontrarse con las voces de Antonio Gramsci, Rosa Luxemburgo, Lenin y Marx discutiendo entre sí desde los distintos frentes de batalla.

Los dos espejos enfrentados, en competencia para reflejar la realidad latinoamericana, en lugar de componer una imagen buscaban astillar la enemiga. Los críticos y autores conocían y citaban los textos canónicos y apenas si se puede tomar en serio la oposición a muerte entre los mukarovskianos y lotmanianos de los "revolucionarios", como el barthesianismo y telquelismo de los "libres". Tampoco hay que olvidar que el sesgo teorizante fue un rasgo general del segundo momento de la época, y, por ende, no restringido a este episodio de la discusión intelectual.

En esta batalla teórica, *Libre* debió ceder lo que había sido una de sus apuestas más arriesgadas: la herencia legítima de Ernesto Guevara, algunos de cuyos textos inéditos, recopilados y presentados por Carlos Franqui, *Libre* publicó en el N° 1 con la explícita intención de resaltar las "significativas advertencias" del Che "sobre los peligros que representaban el sectarismo y los abusos de la autoridad". La sola pretensión de disputar ese legado con Cuba revelaba el alto concepto que los escritores libres tenían de ellos mismos y de su poder para litigar una sucesión con un Estado.

Por su situación de debilidad frente a sus adversarios, las cuatro entregas de *Libre* fueron en realidad un proceso de retirada o de "indirección" del discurso, intentos por asir al sesgo las cuestiones centrales sobre su definición del intelectual, de la política y de los modos de relación entre literatura y Estado. El primer número (dirigido por Juan Goytisolo) se abrió con un dossier sobre "el caso Padilla". El último (dirigido por Vargas Llosa) se cerró con sinceros votos en pro de la reconciliación con Cuba. La diferencia no es la referencia sino el tono, el espacio material concedido al tema (muchas páginas en el primer número, algunas en el segundo y nada en el tercero; sólo la crónica final de Yurkievich en el cuarto) y, aun más, la derrota. Li-

bre llegó demasiado tarde a comprender un dato esencial del momento elegido para intervenir y del que se apercibió Haroldo Conti (1971): que, a veces, el silencio era una gran ventaja.

El segundo número (dirigido por Jorge Semprún) comprometió la enunciación colectiva en el diseño de una encuesta sobre el tema "Libertad y socialismo", intentando abrir un debate que dejara atrás los aspectos "anecdóticos" del caso Padilla y se centrara en la relación entre cultura y sociedad, el papel del intelectual y los alcances del concepto de libertad de creación y de crítica, donde la toma de posición está dada en la afirmación que precedía a cada pregunta, como por ejemplo la que precedía a la pregunta "b": "El marxismo leninismo reconoce la conveniencia de la crítica y el debate como medio de superar las contradicciones que vayan presentándose en una sociedad socialista. ¿Hasta dónde puede llegar la libertad de crítica? ¿Las instituciones existentes ofrecen medios válidos para que ésta pueda ejercerse?". En la introducción a la siguiente pregunta de la encuesta se afirmaba: "Las tendencias represivas propias de la burocracia tienden a entrar en conflicto con los sectores intelectuales, cuya formación y nivel de cultura los hacen más sensibles a los problemas de la democratización socialista".

En todas las respuestas se apelaba más que intensamente a la teoría marxista y en ellas era notorio el esfuerzo por definir en términos políticos la relación entre escritores y público. Un nuevo argumento y de los más originales definió la libertad de creación como respuesta a una demanda social general, que excedía el círculo de los autores. Por eso, la castración del escritor, se postuló, equivalía a la castración del lector. El único en rechazar los términos de la encuesta y sus aseveraciones fue Salvador Garmendia.

Otra manera de hablar de Cuba, no casual, fue la lectura de los textos de Norberto Fuentes *Cazabandido* (que por las objeciones recibidas había debido editarse en Uruguay) y *Condenados de Condado* (Premio Casa de las Américas 1968), a cargo de Julio Ortega (1971-1972:147). El objetivo principal de su re-

seña era discutir la interpretación cubana (post 68), que acusó a sus textos y a su autor de antirrevolucionarios. En cambio, para el recensista de *Libre*, esos textos deducían “la filiación socialista del autor y, más que eso, su personal y viva intervención en el proceso de la revolución misma”. Hay que mencionar que también *Marcha* procuró la defensa de Fuentes y se embarcó por ello en una polémica (sin heridos) con las interpretaciones cubanas. Jorge Ruffinelli, a cargo de la sección literaria del semanario, saludó la aparición de *Cazabandido* (nombre del operativo militar cubano que derrotó a los contrarrevolucionarios en el Escambray) y título del libro de Norberto Fuentes, que cubrió como periodista esa campaña militar y en el cual retomaba los materiales originarios de *Condenados de Condado*. Si en 1968 las objeciones contra *Condenados de Condado* ya habían sido importantes, huelga decir que esta vez el nuevo libro (y sus mismos defectos) volvieron a ocupar el centro del debate. Se le reprochó a Fuentes que en sus textos sobre la lucha contra los mercenarios del Escambray no tomara claro partido por los revolucionarios. Después este reproche se haría aun más grave, en boca de Armando Quesada, director de *El Caimán Barbudo*, quien en la sesión de la autocrítica de Padilla lo describió como “un libro que daña los intereses de las fuerzas armadas, que es el poder desde el Moncada que hizo triunfar esta revolución”. Ruffinelli había alabado la presencia de un nuevo lenguaje narrativo, económico y sutil, que mostraba la complejidad de las motivaciones humanas en un registro “objetivo” y antiidealista (1970:29). González Bermejo (1970:30-31) encontraba en el elogio la clave del error y argumentaba que en el Escambray sí había habido buenos y malos, de modo que era ideológicamente inaceptable tratar a unos y otros de la misma forma. Al intentar huir del panfleto Fuentes caía en la indiferenciación ideológica. Ruffinelli, por su parte, planteaba la imposibilidad de resolver el problema de los escritores y la literatura en discusiones de esa índole y mucho menos a través de canonizaciones como la pretendida por el realismo socialista.

No hubo muchos más apoyos para *Libre*. Los dos últimos números buscaron menos la política y la buscaron por otros lugares. Una respuesta o iniciativa interesante fue la inclusión de un *dossier* dedicado al tema de la “liberación femenina”, oblicuo y en espejo respecto del homenaje a la mujer que realizó *Casa de las Américas*⁴⁹. *Libre* elaboró un cuestionario en el cual vinculaba el tema de la mujer con la crítica a los Estados socialistas. La perspectiva cubana de exaltación de la mujer revolucionaria como un ser excepcional quedaba menoscabada teóricamente por las posiciones más radicales del movimiento feminista (Rosana Rossanda y Susan Sontag, entre otras). Rosana Rossanda afirmaba que en los países socialistas, “salvo en el aspecto material —y aun— la situación de la mujer y de la familia ha cambiado muy poco (...) Concluir de esto que el socialismo no esboza una solución del problema me parece absolutamente abusivo, pues equivale a admitir que el socialismo sería lo que es en esos países”. Susan Sontag, por su parte, hacía referencia a que “las mujeres se emanciparán sólo mediante una revolución general que cambiará profundamente las conciencias y trastornará las estructuras básicas de la sociedad”. Esa revolución debe rechazar “la ideología del desarrollo económico ilimitado” que “es compartida con igual entusiasmo por los países que pertenecen al bloque capitalista y por los que forman parte del campo socialista”, y que “debe desafiar y rehacer los hábitos morales tradicionales, fundamentalmente autoritarios, comunes tanto a los países capitalistas como a los comunistas. Es un hecho que ninguno de los países que pretenden actuar conforme al legado marxista ha replanteado radicalmente el problema de la condición de la mujer”.

En cierta forma, *Libre* intentó acercarse a la política desde la asunción del agotamiento de las instituciones a partir de las cuales una política pensada en términos de clase dejaba de ser posible. Por eso prestó particular atención a la emergencia de lo que se ha dado en llamar “nuevos sujetos sociales” (ciertamente, también, porque se editaba en París) con sus propias

lógicas de antagonismo y combate: las mujeres, los negros, los homosexuales estuvieron presentes en *Libre*, tal vez no con la fuerza que alcanzaron más tarde para cuestionar a las teorías globalizantes su hegemonía, pero sí para marcar presencia. En ese sentido debe leerse su necesidad de redefinir ampliamente su idea de emancipación, "no sólo política y económica sino también artística, moral, religiosa, sexual".

Tal vez no fuera evidente para *Libre* el apoyo que las posiciones cubanas suscitaban por fuera de la Isla. La masiva adhesión de muchos escritores y artistas a la revolución castrista colocó seguramente a la publicación y determinó su corta vida. Las declaraciones de adhesión a Cuba y de repudio a *Libre* son innumerables y mayoritarias, al menos, en el discurso público.

La historia se cerró con el triunfo de Cuba sobre *Libre*; un triunfo que rompió los lazos dentro del mismo grupo que organizó y sostuvo la publicación. El inopinado último número (inopinado porque nada indicaba, en esa entrega, que se trataba de la última) contenía la crónica de una conferencia de prensa ofrecida en París por autoridades culturales e intelectuales cubanas. El registro se pretendía neutro, objetivo, desnudo: el lenguaje del cronista desaparecía en el estilo directo sin comillas ni indicaciones de cita o de alteridad de la palabra. Glosó: "Frente al auditorio están Juan Marinello, José Antonio Portuondo, Cintio Vitier, Guillermo Castañeda (...) Según las respuestas, formuladas de manera franca y directa, la revolución no privilegia ninguna forma artística, no pretende imponer recetas (...) No hay una estética oficial considerada como un dogma imperativo (...) La revolución no reclama un arte exclusivamente militante sino, ante todo, expresiones de alto nivel artístico (...) Se intenta no sólo elevar el nivel de la producción cultural, sino también hacerla extensible a todo el pueblo" (Yurkievich, 1972:140).

El cronista tomaba apenas la palabra para concluir: "Creo que debemos considerar lo expresado en esta conferencia como constancia y compromiso de la Revolución Cubana para

con sus intelectuales y artistas. Queda por esclarecer la relación con los latinoamericanos en el exilio. Hago votos por el total restablecimiento de un diálogo mutuamente respetuoso, por el pasaje de la invectiva al análisis, del enervamiento a la crítica constructiva, coincidente en los principios y tolerante con respecto a las posibles divergencias en las prácticas" (142). Al parecer, el tema de los exiliados latinoamericanos quedó sin aclarar y el diálogo no fue posible, por lo menos desde *Libre*. Ésa fue la última página de su último número.

Evidentemente, era más sencillo para los intelectuales aliarse fuertemente con un Estado que confiar en los propios lazos, menos sólidos para impedir caminos individuales. Resulta paradójico que Goytisoló (1983) juzgara posteriormente a los colegas que abandonaron la empresa y se reconciliaron con Cuba en términos curiosamente parecidos a los de las acusaciones recibidas: "Cómodamente instalados en las democracias burguesas, los abanderados de la supuesta causa revolucionaria (...) celebraban o encubrían con su complicidad cada una de sus medidas opresoras, aun las más aberrantes". Y además descalificó a sus antiguos adversarios con los mismos argumentos que fueron usados contra *Libre*.

Como comprobaríamos después con cierta sorpresa, los seguidores de la línea oficial cubana que estigmatizaban la inconsecuencia y frivolidad de los liberales de la violeta, se guardarían muy bien de analizar, conforme a la doctrina marxista y por una razón de honestidad elemental, sus propias relaciones y prácticas sociales, su modo de vida real y concreto: el hecho de preferir por ejemplo la beca estadounidense o el curso profesoral en California a una estancia prolongada y sin prerrogativa de ningún género en ese laboratorio político en donde sus sueños de una zafra sin imperios ni esclavos, alimentados a costa del dolor ajeno, corrían el riesgo de esfumarse. La experiencia de aquellos meses en *Libre* me reveló así que el alto grado de conciencia artística de alguno de mis colegas no correspondía necesariamente con el de su rigor intelectual y moral.

El juego final, involuntario, de los espejos, culminó con una asimilación paradójica: *Libre*, como Cuba, devino isla, y sus miembros, "clases de uno", auténticos islotes, sin palabra común.

La revisión de la historia de los escritores-intelectuales latinoamericanos revela que el debate entre aquellas formas del imperativo misional, tanto las planteadas en términos que privilegiaban el carácter crítico como las que privilegiaban el carácter revolucionario del intelectual, fueron interrumpidas por procesos que excedían la dinámica del campo mismo. Ninguno de esos ideales logró cumplir sus propósitos porque se transformaron muy rápidamente las condiciones de la práctica intelectual.

Que la discusión de dos modelos diferentes derivara en diatribas antes que en fundamentos, que se abandonara, en cierta forma, la voluntad de persuasión, no contribuyó a esclarecer el problema de la función social de los intelectuales ni permitió explorar las transformaciones que en ese momento mismo modificarían radicalmente las posibilidades de la práctica intelectual. Una por una, las revistas latinoamericanas dejaron de existir, salvo *Casa de las Américas*. Si la unidad continental parecía afirmarse desde el punto de vista de una tragedia política encarnada por la sucesión de golpes de Estado, los intelectuales que forjaron el latinoamericanismo de la época se vieron obligados a una suerte de condicionamiento latinoamericano forzado por circunstancias exteriores. El ideal asociativo fue abandonado y no se sabe si el futuro reserva o no un nuevo toque de reunión.

Poéticas y políticas de los géneros

1. Novela: ¿realismo?, ¿vanguardia?

Los términos realismo, ficción y lenguaje deben ser revisados y actualizados en relación con los nuevos objetivos que se plantea la novela.
Noé Jitrik (1960)

Las palabras realismo, realista, se prestan a confusión o, por lo menos, se les da con cierta frecuencia un sentido de confusión. (...) Cuestión de vocabulario, trágica cuestión de vocabulario...
— Louis Aragon

Lo nuevo, lo creador y, por tanto, lo verdaderamente revolucionario es ruptura, negación. (...) Se puede hoy no hacer poesía surrealista, pero no se puede hacer poesía como si el surrealismo no hubiera existido; se puede hoy hacer un verdadero arte realista —y subrayo lo de verdadero para marcar la diferencia con lo que en nombre del realismo es la negación de éste y del arte mismo— pero

hoy para ser realista hay que asimilar lo que las tendencias estéticas más diversas —desde el impresionismo al arte abstracto— han aportado.
Adolfo Sánchez Vázquez (1964:12-13)

El objetivo de este capítulo es analizar de qué manera la historia intelectual que se desarrolló en los capítulos anteriores puede vincularse con una historia sobre la práctica y la interpretación de los géneros literarios en la época y cómo la creciente politización del campo intelectual repercutió en la apreciación de los valores estéticos e ideológicos de los diversos géneros.

Roberto González Echevarría afirma que tras la desaparición de figuras como Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Mariano Picón Salas o José Carlos Mariátegui América Latina careció de una crítica literaria significativa. Sin embargo, según González Echevarría, esa carencia no fue tan grave en la medida en que la literatura misma constituyó el verdadero pensamiento crítico latinoamericano (1985b:33-35). No pretendo aquí polemizar en detalle acerca de si la crítica latinoamericana del período estuvo o no a la altura de la producción literaria. No es imposible pensar que la concepción de *crítica* implícita en las reflexiones de González Echevarría implica saberes, objetos y perspectivas muy diferentes de los que en su momento fundaron la tarea de Ángel Rama, Carlos Real de Azúa, Antonio Cândido o Adolfo Prieto.

La época no se privó de socorrer el tópico mediante el cual muchos escritores se quejaron de que la crítica no estaba a la altura de sus obras, especialmente en los momentos en que algunas escrituras comenzaron a formularse en diálogo con el estructuralismo emergente. "No me extraña que nadie entienda una estructura de Leñero, por ejemplo, si muy pocos saben qué es una estructura", sostenía José Agustín (en Caso). Y Carlos Fuentes declaraba desde París: "No se puede llamar crítico a un señor que no conoce idiomas, que no ha leído las obras de su especialidad, que no sabe quiénes son I. A. Richards, Epsom,

Foucault, Barthes, Wilson" (en Alberto Diazlastra). Los autores mexicanos fueron tal vez los más explícitos en sus críticas al atraso de la crítica, aunque también puede verse que el tópico del escritor contra los críticos encubría a veces cuestiones de competencia por la valoración. Fernando del Paso, cuya novela *José Trigo* fue acusada de hermética por la crítica, afirmaba: "Malo sería que hablaran bien de mi libro, porque entre otros defectos de la crítica en México está el de levantar mitos". Y como ejemplo emblemático del mito crítico señalaba a Carlos Fuentes como "mejor escritor de lo que creen sus críticos" pero "menos bueno de lo que sus críticos le han hecho creer". También menciona que el público, que compró 4.500 ejemplares de su novela en sólo cinco o seis meses desde su edición, era mucho más lúcido que los críticos. Juan García Ponce dijo entonces lo que más tarde propondría González Echevarría: que la crítica era la literatura misma. Por su parte, José Agustín objetó la mala fe de la crítica, que silenciaba a Cabrera Infante para no violentar a los cubanos Lisandro Otero o Roberto Fernández Retamar, a quienes consideraba miembros de una "deplorable cultura oficial la cual atraviesa por una etapa de auto-suficiencia y capillismo" (en Caso). (Trayendo de paso a colación un ejemplo interesante de los objetos que constituyen tabúes discursivos en un momento dado.)

Sin lugar a dudas, la crítica literaria de ese momento no había desarrollado una aspiración de científicidad como la que se generó a partir del impacto del estructuralismo, hacia aproximadamente 1968. De lo cual es ejemplo la trayectoria de Ángel Rama, quien recién en 1970 recomendaba la lectura de los formalistas rusos que, soterrados durante cuarenta años, han emergido en las ancas del estructuralismo y conquistado fama universal como semilla de una revolución metodológica tan importante como la llevada a cabo por Levi-Strauss y Roland Barthes (Rama, 1970).

Críticos como los citados tuvieron una gran importancia en el debate sobre políticas de la escritura, no sólo desde las influ-

yentes revistas político-culturales en las que intervinieron, sino también discutiendo —en los mismos foros que los autores de ficción de cuya obra se ocupaban— las tareas de lo que se daría en llamar “la nueva novela latinoamericana”. Aún más: es difícil pensar muchos momentos de la historia de la literatura latinoamericana en los que la crítica literaria haya tenido tanto peso y función, no tanto en términos de *cómo* leyó (con qué métodos, saberes o herramientas) sino de *cómo dio a leer*, qué literatura puso en circulación entre una masa continental de lectores. Sin duda, esa crítica participó en la construcción de criterios de validez estética e ideológica que, en la práctica, contribuyeron a jerarquizar algunos géneros y relegar otros. En este sentido, la crítica, en general —por lo menos hasta 1967—, realizó una *apuesta fuerte a favor de la novela* y, a juzgar por los resultados, apostó exitosamente: la novela fue *el* género con el que la literatura de América Latina mostró que estaba a la altura de las grandes literaturas del mundo. El estallido novelístico latinoamericano fue un fenómeno que sobrepasó todas las previsiones, como señaló Augusto Roa Bastos (1969-1970:45). En la tarea de consagración del género novelístico, la crítica y los autores fueron grandes aliados y a menudo los autores no se diferenciaron de los críticos, ya que cultivaron la crítica con frecuencia y soltura.

La novela como género pareció entrar casi de suyo en la agenda cultural de los escritores-intelectuales (y de los críticos-intelectuales) en la medida en que conjugaba privilegiadamente los dos valores supremos de la intelectualidad crítica en la época: la aspiración social y el impulso hacia lo nuevo. La superioridad y eficacia de la novela se jugaba en varios planos, que iban desde la renovación de los lenguajes literarios hasta su potencialidad como instrumento de conocimiento del mundo. Si bien es relativamente sencillo comprender cómo la novela podía ser conceptualizada en relación con las aspiraciones progresistas y de transformación radical de la sociedad, es más complejo describir cómo fue conceptualizado el impulso hacia

lo nuevo. En cuanto a lo primero, la eficacia de la novela estaba asociada al hecho de que el género se concebía como un operador de la conciencia asentado sobre un trabajo y una búsqueda en torno a la objetividad. En términos de Adolfo Prieto:

Para el novelista prácticamente todo es posible, lo cual significa que al novelista corresponda, tal vez, la más notable responsabilidad en esta empresa de configurar los grandes esquemas de nuestro público lector. El novelista puede asumir los tonos de voz, interpretar los residuos irracionales, penetrar, objetivar, convertirse en conciencia viva de cada uno de los lectores a quienes se dirija: y puede dirigirse a todos (1956:153-154).

Para Noé Jitrik la novela era uno de los instrumentos privilegiados de la vida humana: el hoy y el aquí entraban en ella no sólo como lugares, objetos culturales, problemas contemporáneos, sino también formales (1959). Según estas ideas, una de las metas más ambiciosas de un novelista debía ser “tomar un fragmento de realidad, vivenciarla dramáticamente y darle sentido para proyectarla sobre el lector tan ferozmente como ha sido recibida por el autor” (Rama, 1964e). En la novela, una conciencia (la del escritor) se ponía en relación con otra conciencia (la del lector), y el género, con su carga de objetividad, podía concebirse como un transformador de la conciencia del público. Por eso era importante la toma de partido y la posición de cada uno de los autores. La novela, género “situado” por excelencia, capaz de representar una totalidad que la experiencia del mundo sólo podía dar de modo fragmentario. Esta convicción, que une pensamientos tan disímiles como los de Lukács y Bajtin, asociaba a la novela un enorme poder para dar cuenta de lo “real”, lo “contemporáneo” y la trama profunda de causalidades y determinaciones que unían lo aparentemente discontinuo. *La región más transparente*, de Carlos Fuentes, es un buen ejemplo de la ambición novelesca de estructurar y conferir sentido a la Historia, a través de la *petite histoire*. La subjetividad del autor, inmerso en la vida social, era un factor im-

prescindible para que el género mediara entre el productor y el destinatario del mensaje; Roa Bastos decía:

En los hondones de la subjetividad, donde la presión de la realidad descubre y manifiesta modos nuevos de su esencia *objetiva* y posibilidades inéditas de *comunicación interhumana*,⁵⁰ puesto que el escritor no está aislado del contexto social (1969-1970:51-52).

Sin duda, el fuerte impulso hacia lo nuevo que se hace visible en la mayor parte de la producción novelística de la época ha llevado a la crítica reciente a emplear con cierta frecuencia la palabra "vanguardia" para designar las innovaciones de la producción novelística del período. Probablemente la de *El Techo de la Ballena* en Venezuela, junto con el nadaísmo colombiano o el movimiento de la poesía concreta de Brasil, fueron las únicas experiencias animadas por un verdadero espíritu "vanguardista", en términos de experimentación y ruptura con los rasgos distintivos de la institución arte. Resulta interesante, por ello, analizar tal como surge de la elaboración crítica de la época, cuál fue el repertorio de conceptos que acompañaron la publicación de novelas tan disímiles como *La región más transparente*, *Rayuela*, *La ciudad y los perros* o *Cien años de soledad*, para poner algunos ejemplos significativos.

En los primeros años de la época, la crítica literaria y los escritores de novelas estatuyeron la importancia del género novelístico tanto en términos de una vocación por el realismo como en los de una "tradición de la ruptura", como decía un editorial de *Casa de las Américas*, citando el oxímoron de Octavio Paz ("Editorial", 1967a): "¿Cómo podían coincidir en la valoración de la importancia de un género ambas justificaciones críticas? Cualquier abordaje que pretenda dar cuenta de cómo los escritores y críticos conceptualizaron el impulso estético fuertemente orientado hacia lo nuevo, característico de la época, debe consignar el horizonte de problemas, tradiciones e incluso traumas que contribuyeron a conformar artefactos verbales para nombrar en qué consistió esa novedad.

Querría desarrollar, someramente, el horizonte de pensamiento en que se inscribió la crítica literaria de la época. La constelación es compleja. En primer lugar, no puede desestimarse el peso que tuvo, en la memoria histórica y estética de los artistas y críticos latinoamericanos de la época, la experiencia de las vanguardias rusas y la dirigencia revolucionaria. La promesa de unión de vanguardia artística y vanguardia política definió un momento eufórico de la revolución bolchevique, que terminó mal para los artistas de vanguardia. En nuestro presente es difícil de imaginar hasta qué punto el resultado de esas relaciones pudo incidir sobre la doble aspiración de la literatura latinoamericana de la época: aspiración revolucionaria y aspiración experimental.

Buena parte de la intelectualidad comunista y de los "compañeros de ruta" occidentales, testigos del naufragio de las aspiraciones vanguardistas de acompañar el proceso de la revolución de octubre, se negaron a aceptar los dictados del realismo socialista, pero no se atrevieron tampoco a anudar lazos casi inmediatos con los movimientos de vanguardia como sí habría de hacerlo el grupo de *Tel Quel*, sin renunciar a definirse dentro del marco teórico del marxismo ("*Tel Quel nous répond*": 50-54).

Durante largo tiempo existió una suerte de vacío para conceptualizar verbalmente una estética de la ruptura, un ideal de novedad y de nuevas formas de criticidad artísticas, asociadas a la voluntad de contribuir, mediante la práctica artística, a la transformación revolucionaria de la sociedad. Al abrir, al azar, cualquier publicación político-cultural latinoamericana, el estudioso encontrará la reiteración de una serie de nombres que dieron autoridad a los artistas y a los críticos: Lucien Goldmann, Roger Garaudy, Ernst Fischer, Jean-Paul Sartre, y varios críticos italianos —cuya importancia no puede subestimarse—, como por ejemplo Galvano Della Volpe (que había publicado en 1960 su *Crítica del gusto*) o Cesare Luporini, fueron algunos de esos hombres cuyas fórmulas sirvieron para describir nuevas estéticas que, contra las perspectivas oficiales soviéticas, bus-

caban rescatar obras y autores modernistas, que eran hitos fundamentales del arte de este siglo.

La cultura soviética había lapidado a Kafka, Proust, Joyce y Beckett con el rótulo de artistas decadentes. "Decadencia" fue la palabra que dividió a la familia socialista en cuanto a los problemas del arte. La época fue testigo de una viva discusión dentro del campo socialista en torno a la apreciación del arte moderno. Los intelectuales occidentales se preguntaban: ¿podremos dejar a Kafka en las manos de la derecha? ¿Tendremos que renunciar a las conquistas del arte moderno? Héctor Schmucler escribía que la idea de decadencia había sido "uno de los escollos más difíciles de sortear" y que, entre otras cosas, impedía "explicar la impresionante presencia de Joyce, Kafka o Proust en la cultura del mundo con el frío esquema lukacsiano" (1963:48). En ese contexto tuvieron lugar distintos encuentros, enmarcados en el diálogo Este/Oeste y propulsados por la intelectualidad socialista europea. Uno de esos encuentros tuvo como tema precisamente la noción de decadencia y derivó en la generalizada propuesta de eliminar ese término de la valoración artística. Un grupo selecto de los más importantes referentes intelectuales manifestó su total desacuerdo con todo aquello que los obligara a renunciar al arte moderno. En una reunión realizada en la redacción de la revista literaria checa *Plamen*, Ernst Fischer sostuvo que sólo si se los dejaba en manos de la burguesía, Beckett y Proust podrían tornarse enemigos de la izquierda ("*Entretien à Prague sur la notion de 'décadence'*": 71-85). Los comunistas franceses de *La Nouvelle Critique* se ocuparon de dejar bien clara su posición en contra del *Index* soviético y a favor de los *refusés* modernistas: "Cuando Sartre exige una visa permanente para Proust, Joyce o Kafka en los países socialistas, naturalmente, estamos de su lado, ya que crecimos intelectualmente con ellos" (Gisselbrecht). No dejaban de hacer notar, además, que la caída en desgracia de esos autores era otro producto más de las deformaciones del stalinismo: "El ostracismo respecto de esos artistas (Proust, Kafka, Joyce), que

implica finalmente una cierta incultura involuntaria, no es inherente al comunismo" (Íd.).

Junto con otras posiciones que desde el marxismo teorizaron sobre el arte, el célebre libro de Roger Garaudy *Hacia un realismo sin fronteras*, publicado en 1963 (y cuya traducción al castellano fue hecha por Raúl Sciarreta, miembro del Partido Comunista Argentino), extendió la noción de realismo de modo tal que alcanzara prácticamente todas las manifestaciones artísticas: no es casual que Garaudy mismo reconociera que había elegido, para su libro, comentar obras y autores que "durante mucho tiempo nos estaba prohibido amar en nombre de criterios demasiado estrechos de realismo". Como declaró Sartre en una entrevista, "la cultura marxista debe estar en expansión, es decir, debe tomar cosas a los burgueses y *restituirlas* como cosas marxistas" (en "*Rinascità* entrevista a Sartre": 153). La apertura estética, realizada en nombre de ese realismo cuya novedad residía en su amplitud, sostenía que, al decir de Garaudy, "no hay arte que no sea realista, es decir, que no se refiera a una realidad exterior a él, e independiente de él; la definición de este realismo es compleja en extremo" (1964:167).

Por otra parte, el significado del concepto "vanguardia", como el de "realismo", no era mucho más claro: Después de todo, en 1956 Roland Barthes había escrito:

Los diccionarios no nos dicen de cuándo data exactamente el término "vanguardia" en sentido cultural. Parece ser una noción bastante reciente (...) desde la perspectiva más vasta de la historia, esa protesta (de la vanguardia) nunca fue más que una procuración. La burguesía delega en algunos de sus creadores algunas tareas de subversión formal sin romper por eso verdaderamente con ellos. En el fondo, la vanguardia no es sino otro fenómeno de catarsis, una suerte de vacuna destinada a inocular un poco de subjetividad, un poco de libertad a los valores burgueses. No, en verdad, la vanguardia nunca estuvo amenazada más que por una sola fuerza que ni siquiera es burguesa: la conciencia política. Parece que apenas conquistada por la evidencia de las tareas revolucionarias, la vanguardia renuncia a sí

misma, acepta morir (no obstante lo cual) puede proponer nuevas técnicas, intentar algunas rupturas (1224-1226).

Barthes ponía así en evidencia la complejidad de las relaciones entre el vanguardismo estético y el mundo burgués, aunque se ocupaba también de establecer la necesidad de que los artistas no despreciaran las cualidades formales del arte que la vanguardia había permitido poner de relieve. Y Hans Magnus Enzensberger requería la inmediata elucidación del término "vanguardia", *hasta entonces no realizada* (1974:22). América Latina formó parte de este debate. Juan Carlos Portantiero se preguntaba cómo pensar la lucha por un arte nuevo en los "umbrales de una nueva civilización". Si bien reconocía que el arte de vanguardia había nacido bajo el signo de la negación contra la burguesía, añadía que la negación vanguardista también implicaba el apartamiento respecto del pueblo, pero no por eso podían negarse sus logros formales, ya que eran logros del conocimiento. Además, denunciaba a "los dómines conservadores que se han apoderado del término (realismo) y lo han intoxicado de falsos contenidos" y su crítica a la sobreestimación del realismo del siglo XIX, "que bastante perjuicio ha causado a la crítica literaria marxista" (Portantiero: 20, 41, 45, 61).

La cuestión no era tanto negar el rótulo *realismo* (de hecho se hablaría de un realismo "nuevo", que se ampliaría hasta abarcar toda manifestación artística), sino que lo que contaba como novedad era eliminar el carácter "prescriptivo" de su definición. Lo que ocurrió entonces fue un proceso de radical resemantización que conservaba la palabra ("realismo") pero la separaba de la estética realista y su carga normativa. En cierta forma, se producía el fenómeno verbal con que se enfrenta toda "novedad": la ausencia de una palabra que la registre como tal. A comienzos de la época, la primera conceptualización del género novelístico que empezaba a concitar el interés de los lectores del continente se expresó en términos de un "nuevo realismo", correlativo al momento de la agenda cultural que se dio como tarea la construcción de una literatura, tal vez por-

que, como opinaba César Fernández Moreno (en "Reportaje literario en Buenos Aires. Situación actual de la novela"), el realismo era "el único filón posible en América".

Ese modo de pensar la estética del género novelístico se expresó mediante la consigna "zonas más hondas de la realidad", que se convirtió en un caballo de batalla de la valoración crítica, junto con la noción de "autenticidad", de impronta sartreana. Es sorprendente el énfasis con el que se acumularon las acepciones del "realismo", para describir la producción que irrumpió con fuerza en la escena literaria a partir de, para poner un hito, *La región más transparente* (1958) y *Rayuela* (1963) (y sin minimizar el impacto de novelas como *Pedro Páramo*, de 1955, y *El siglo de las luces*, de 1962). La apuesta *terminológica* en favor del realismo fue notable, ya se hablara de "nuevo realismo", "realismo de hoy en día", "zonas más hondas de la realidad", "exploración de las capas de lo real", etc. Como decía por ejemplo Evtushenko, el realismo podía tener centenas, si no miles, de formas diferentes, y también podía ser figurativo y no figurativo. Ese realismo desbordante, sin fronteras, crítico, experimental, formalmente cuidadoso, temáticamente sin restricciones y peculiarmente no basado en el *mensaje*, sirvió de fundamento particular al programa novelístico. Valiéndose de Auerbach, Della Volpe y Garaudy, Jaime Rest describía esa estética como un realismo de intención crítica, altamente consciente del artificio de la forma, cuyo modelo podía ser perfectamente Bertolt Brecht. Para aclarar equívocos, Rest distinguía dos tipos de realismo: uno, que se pretendía superar, ilusorio e inútil a los fines de la reflexión, ya que "distraía" e "hipnotizaba". El otro, en cambio, encarnaba la nueva racionalidad artística y era crítico y novedoso. Según esa fórmula, que subrayaba los valores formales de la obra (puesto que la perfección formal "no está reñida con la precisa descripción y crítica del ámbito social"), "realista es el creador cuya obra permite evaluar las condiciones objetivas de la sociedad en que vive aun cuando formalmente distorsione la apariencia externa del mundo".

El *nuevo realismo* implicó también la búsqueda de la tradición de la ruptura; el oxímoron de Paz es altamente significativo, ya que logra expresar esta doble valencia de lo nuevo como "vanguardia realista" y "realismo vanguardista". Las fórmulas más frecuentes presentaban la renovación como una nueva estética realista-modernista: como emblema de la figura resultante, considérese el ideal postulado por Carlos Fuentes, para quien el nuevo novelista latinoamericano debe ser al mismo tiempo un Balzac y un Butor. El nuevo realismo o la mezcla de Balzac y Butor buscaba superar el folklorismo y el nacionalismo, es decir, un estado anacrónico del género, que impedía la transformación de la literatura latinoamericana en una literatura universal. Esa transformación fue postulada en términos de la oposición entre un viejo realismo y un realismo actual: "El realismo crudo y tartamudo que antes se empleaba, también ha desaparecido: el realismo de hoy en día va del psicológico al mágico, pasando por el crítico y el behaviorista" (Carballo, 1966b:V). La doble valencia connotada por el término "realismo" (entre lo nuevo y lo viejo) estaba presente en las correcciones que la crítica le prescribía. Así como afirmaba que el realismo era el único filón posible en América, Fernández Moreno advertía que ese realismo debía ser no "fotográfico sino dinámico" (en "Reportaje literario...").

En parte, para la crítica, hablar de un "nuevo realismo" era incluir una categoría más novedosa que la implicada por la noción de "vanguardia". El término "vanguardia" remitía a las vanguardias históricas y retrotraía a formas y estilos con cuarenta años de antigüedad implicando, por lo tanto, un *arcaísmo*: "Hablar de vanguardia en 1964 es un 'figurín atrasado'. Si bien es cierto que existen procedimientos valiosos y todavía explotables de la vanguardia, deben estar subordinados a un mensaje digno de interés" (Rama, 1964e). Por otro lado, la connotación del término "vanguardia", fuera positiva o negativa, suponía un obstáculo para la necesidad de comunicarse con la totalidad de una sociedad relativamente iletrada. La aspiración vanguardista restringía aún más, en un continente que apenas aseguraba

una alfabetización mínima a la mayoría de su población, el circuito de la recepción de obras de arte. En ese sentido, la forma en que se planteaba la cuestión de los lectores estaba absolutamente reñida con la fragmentación del público característica de los movimientos de vanguardia. Para los críticos y escritores, se trataba además de conciliar las tensiones entre su propia formación y sus elecciones estéticas, con la necesaria aprobación de un arte capaz de ser comunicable. Las cualidades comunicativas de las obras narrativas debían recortarse sobre el fondo de un nuevo dato: la cultura de masas, dato ya señalado como crucial por Adolfo Prieto (1956:86-93).

Para la crítica latinoamericana, lo que importaba básicamente era, pues, la búsqueda de una expresión artística original y nueva, para la cual era imprescindible recuperar y explorar ilimitadamente otros horizontes estéticos, ligados con las vanguardias y los modernismos o con la novela norteamericana más reciente. En pocas palabras, con el arte del siglo XX. Como confirmaba Calvert Casey, dentro del grupo de escritores cubanos que escriben a comienzos de los años sesenta, muchos expresaban su realidad y la realidad de su país mediante una técnica que pertenecía esencialmente a la gran literatura norteamericana reciente. "Unos por inmersión de largos años en los Estados Unidos (Humberto Arenal, Edmundo Desnoes) y lectura consciente de lo que han escrito los seguidores de Gertrude Stein, otros por la lectura constante de una literatura poderosa y algún que otro viaje inevitable (Cabrera Infante, Luis Agüero)", concluyendo entonces que era tan notable que hacía parecer pálida a cualquier otra. Uno de los modelos valorizados por la crítica y los escritores fue precisamente el de la escuela norteamericana de los narradores del sur, dominada por un lado por Faulkner y por otro por Erskine Caldwell (de donde surgieron Robert Penn Warren, Truman Capote, William Styron, Tennessee Williams, Carson McCullers, Thomas Wolfe y Katherine Ann Porter), a la que tanto deben *Cien años de soledad* y la literatura de Onetti.

Finalmente, ¿no eran “integración”, “conservación”, “desarrollo” y “superación” las palabras clave de Roger Garaudy? (1964:29). Sin duda, críticos y novelistas detectaban la existencia de algo “nuevo” en la literatura latinoamericana y opinaban que la constante renovación era uno de los principios de la creación artística (Rama, 1965b). Esa dimensión de “lo nuevo”, sobre la que se insistió con frecuencia, fue conceptualizada en términos de la recuperación del horizonte de toda la literatura moderna. Lo nuevo se basaba en la apropiación de tradiciones literarias ya existentes (aunque no fueran latinoamericanas), tanto como en la “renovación” de los términos de estéticas relativamente antiguas, de la que se ocupaba por entonces la intelectualidad marxista occidental. De hecho, Juan Carlos Onetti pudo ser visto como un antecedente del nuevo realismo, cuando en 1942, con *Tierra de nadie*, “estableció la primera radiografía cruda de esta nueva realidad humana” (Rama, 1964f), y Rodríguez Monegal, defensor emblemático de la tradición de la ruptura, sostenía —en sintonía con Rama— que la literatura “modelo” de Onetti había extendido las fronteras del realismo en América Latina (citado en Oviedo, 1972:45), lo que demuestra que la palabra realismo circuló efectivamente como *mot d'ordre* y contraseña crítica. Nadie puede poner en duda que Rama y Monegal, dos de los críticos más importantes del período, lucharon explícitamente por la modernización de las letras uruguayas y latinoamericanas. Ambos procuraron pensar sobre qué bases podía inventarse una tradición. Ambos, si bien en este caso con fuertes divergencias ideológicas entre las trayectorias y posiciones, entre otras cosas, la valoración de Borges, a quien uno difundió y colocó en el Olimpo de las Letras mientras que el otro lo deshaució por irritante ideólogo de un conservadurismo insoportable, fueron actores y testigos (sobrepasados a menudo) de la creciente politización de la práctica intelectual y estética. Para Rama, la literatura de Borges es una literatura cerrada, un juego superficial, síntoma de una frialdad creativa. Pese a todo, es más correcto aventurar que los

dos insoslayables críticos uruguayos se asemejan —antes que a los personajes de *La montaña mágica* Settembrini y Naptha “pero en español”, según el *calembour* de Cabrera Infante (1989:56)— a los teólogos del cuento borgeano: en el paraíso, Emir Rodríguez Monegal supo que, para la insondable divinidad, él y Ángel Rama (el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido, el acusador y la víctima) formaban una sola persona. Los dos estipularon que el programa de una nueva literatura, de ambición universalista, suponía necesariamente el cruce con otras literaturas. El gran descubrimiento de Onetti, según Rama, fue que toda renovación de una literatura debería partir de una influencia *extranjera*. Rama hizo de esa afirmación un verdadero *programa*. Igualmente para Monegal, una nueva tradición conllevaba la imprescindible vinculación con las letras del mundo, de preferencia anglosajonas.

La búsqueda de una nueva estética se oponía básicamente a la novela criollista, considerada un rezago del siglo XIX, que tipificaba personajes y paisajes: gauchos, llaneros, indios, guajiros, selvas, llanos o pampas. En palabras de un crítico venezolano, la nueva novela

ha dejado atrás el poncho y el chiripá retratados con estatismo de museo folklórico, la llanura interminable de las depredaciones de una cincuentona, o el embrujo contagioso de la selva temida como deidad artificial (Loveluck: 27).

Esta declaración se inscribía en el generalizado rechazo, compartido por críticos y escritores, del costumbrismo, el nativismo, el ruralismo, el folklorismo y el papel que la división internacional del trabajo artístico parecía destinar a la producción latinoamericana. La búsqueda de la internacionalización y la incorporación de tradiciones extranjeras (una búsqueda rica y diversa que difería según las trayectorias individuales de cada escritor o las distintas literaturas nacionales) marcaban el camino de una modernización que podría llevar a la literatura latinoamericana a formar parte de las “grandes” del mundo.

Ése fue el contexto en el que se leyeron los primeros experimentos narrativos. Monegal aclaraba:

Ciertamente, la llamada nueva novela dista de ser una estética homogénea, como no lo era la de los maestros precursores, como Rulfo, Carpentier, Borges o Asturias. *Pedro Páramo* es el paradigma de la nueva novela latinoamericana: una obra que aprovecha la gran tradición mexicana de la tierra pero que la metamorfosea, la destruye y la recrea por medio de una hondísima asimilación de las técnicas de Faulkner (1969:25).

Aunque la crítica reparó y celebró las nuevas técnicas narrativas que las nuevas novelas empleaban, la novedad de los procedimientos se dejaba enmarcar en ese supuesto nuevo realismo. El crítico chileno Fernando Uriarte destacaba cómo, a su juicio, la "novela hispanoamericana" había incorporado grandes cambios del punto de vista, "una nueva perspectiva, un horizonte, un repertorio de panoramas, tensiones y palpitaciones desconocidas de la vida", que constituían "un cambio histórico del género" (147). Dicho cambio histórico parecía no afectar la consideración de la novela como novela realista:

El actual tipo de novela *realista*, de gran vigor y exactitud en la vivencia, envolvente, densa, estructurada con tecnicismo desorientador y complicado, múltiple en puntos de hablada, es decir, en perspectivas sobre la vida y los matices de su cambio [de modo que] si la novela hispanoamericana muestra hoy peculiaridades imprevistas, que sorprenden; si luce densidad y fuerza; si, además, se la escribe con soltura y lenguaje auténticos es porque está toda ella adecuadamente referida a una situación real aceptada sin titubeos (Íd.: 152-153).

Los jurados que otorgaron el premio Biblioteca Breve a Vicente Leñero en 1963 alabaron *Los albañiles* por sus "virtudes idiomáticas, estructurales y socialrealistas" y exaltaron el uso de la técnica del desplazamiento del punto de vista, el desarmado de la historia, la sensibilidad para "escribir" una polifonía de voces procedentes de otros tiempos y otros ámbitos, de diferen-

tes individuos y de diferentes capas sociales (todo ello implicado en la dimensión de lo nuevo), sin que la percepción de la novedad atenuara las virtudes *socialrealistas* de la novela. *La ciudad y los perros*, de Vargas Llosa, también se leyó en ese formato de "nuevo realismo". Rama la presentó como una novela que atravesaba con audacia el costumbrismo y expresaba de modo auténtico la totalidad de lo real a través de estructuras modernas (1964f). Con el nuevo realismo se daba por supuesta la renovación técnica y el apartamiento del criollismo y el regionalismo. Con argumentaciones parecidas (aunque no para la novela, en este caso), Roberto Fernández Retamar, al considerar que la poesía conversacional era superior a la antipoesía de Nicanor Parra y sus seguidores, postulaba que la primera implicaba un "nuevo realismo" al tiempo que aclaraba que era un rótulo que no se debía temer ya que estaba "enriquecido con las conquistas de los últimos 40 o 50 años". Y agregaba que el movimiento hacia el realismo le parecía "ostensible" en todas las artes contemporáneas, especialmente en la nueva novela. Concluía afirmando que los tiempos enérgicos de la acción se avenían bien con ese realismo (1969:251-262).

En realidad, la palabra "vanguardia" no perteneció a ese diccionario y, cuando fue usada, su empleo fue tan lúbil como el de la noción de realismo, designando, igual que ésta, el impulso hacia lo nuevo que caracterizó la reflexión estética y la producción narrativa, sin oposición entre ambos términos. En síntesis, ambas palabras sirvieron como artefactos antes que como categorías. Como se ve en las declaraciones de Rodolfo Walsh:

Realismo no se opone necesariamente a vanguardismo. Cuando el agotamiento de temas o de formas debilitan la pintura de la realidad y su interpretación, el autor realista se vuelve por fuerza vanguardista. La vanguardia es entonces el modo que asume el realismo en una coyuntura histórica de agotamiento. Esa coyuntura no se puede forzar ni es obligatorio que cada etapa tenga una vanguardia. Cuando se lo intenta a contrapelo, el resultado son simples anomalías o rarezas que momentáneamente pasan por vanguardia (...) En América Latina el escritor realista

está en la vanguardia cuando hace patente lo que esté invisible: el imperio, la lucha de clases, el sentido de las relaciones humanas y de los sentimientos de los hombres. Carlos Fuentes y Vargas Llosa, el mejor Cortázar, son realismo y son vanguardia, sin contradicción en los términos (citado en Bignami, 1973a:58-59).

Cuando se utilizó la palabra, "vanguardia" pudo significar (al igual que "nuevo realismo") la voluntad de producir un arte que acudiera al repertorio técnico y a los procedimientos del arte moderno. En ese sentido puede interpretarse un comentario sobre *La casa verde* donde se describía la estrategia de Vargas Llosa como la asimilación de las conquistas de la vanguardia en un nuevo contexto (Larco: 58-59). "Asimilar las conquistas del arte contemporáneo" fue otra de las consignas reiteradas en todos los matices y variantes por escritores y críticos de la época. Esta insistencia registraba la existencia de "tabúes" estéticos que la nueva izquierda luchó por romper.

Alejo Carpentier fue sin duda uno de quienes más explícitamente tendió los puentes entre el pasado de la vanguardia y el programa de una nueva novelística latinoamericana. De hecho, se refirió explícita y críticamente a los postulados de André Breton, quien había destituido a la novela del programa vanguardista, considerándola un género inferior, a condición de que fuera fecundada por lo "maravilloso" (31). A partir de esas formulaciones Carpentier elaboró seguramente su noción de lo real maravilloso americano (de la que derivó su expresión "realismo maravilloso"), que tuvo un papel central dentro de la búsqueda de una estética propiamente latinoamericana. En realidad, lo que la crítica y los escritores se propusieron *no tenía nombre*. Después de todo, salvando conceptualizaciones como la del realismo maravilloso de Carpentier o el neobarroco de Sarduy, los nuevos proyectos novelísticos no se formularon en términos conceptuales muy precisos. El mejor ejemplo de esta insuficiente armadura conceptual es que la nueva novelística pudiera ser descripta con la frase "escribir así". En una carta de Julio Cortázar a Roberto Fernández Retamar, fechada en París el 17 de agosto de 1964,

cuyo tema es el entusiasmo que *Rayuela* despertó en el cubano, Cortázar se manifiesta "estremecido" por la "maravillosa frase" que Retamar había empleado para referirse a la novela: "¿De modo que se puede escribir *así* por uno de nosotros?" (1984:17). De hecho, Cortázar la hace suya y no intenta definir los procedimientos, temas o técnicas implícitos en la expresión.

No tiene ninguna importancia que haya sido yo el que escribiera *así*, quizás por primera vez. Lo único que importa es que estamos llegando a un tiempo americano en el que se pueda empezar a escribir *así* (o de otro modo, pero así, es decir con todo lo que tú connotas al subrayar la palabra) (1984:17).

Más adelante Cortázar reemplazaría el vago "así" por la conceptualización de "revolución en la literatura", que podría considerarse un *ars poetica* cuasivanguardista, en la que formulaba que los escritores debían ser los Che Guevara de la literatura (1970b).

De manera que durante algún tiempo la descripción de qué cosas se estaban haciendo en la novela quedó limitada a un adverbio de modo, cuyas connotaciones, sin necesidad de ser aclaradas, parecían, sin embargo, ser comprendidas por el grupo de escritores que *así* escribía. Tomando en cuenta la explosión de la novela latinoamericana como género privilegiado, se puede concluir, entonces, que lo nuevo, más que una estética homogénea, fue básicamente una *novedad institucional*: la creación de un *canon* al que aportaban mucho las obras recientes y al que se añadían los grandes renovadores del pasado inmediato. *Lo nuevo fue la consagración de la novela como objeto de lectura y de cultivo: de 1960 a 1970, la narrativa mexicana, la argentina, la uruguaya, la colombiana, la chilena, etc., produjeron una "novelística latinoamericana". Si hasta entonces, como se decía, había novelas pero no una novelística, a partir de 1967 ya no podría reiterarse ese reproche.*

Sin embargo, la situación de la novela iba a variar a partir de entonces. Ariel Bignami distinguía, como era usual, entre un

vanguardismo de evasión y una vanguardia verdadera (del mismo modo que Rest había trazado la frontera entre un realismo ilusorio y un realismo crítico). La vanguardia verdadera, según Bignami, podía ejemplificarse en “*el más profundo realismo de nuestros días*, como el representado por la nueva narrativa latinoamericana” (1973b:33). La curiosa asimilación entre “vanguardia verdadera” y “profundo realismo” no era una rareza de Bignami y revelaba que la apelación a la revisión categorial propuesta tempranamente por Jitrik (1960) no tuvo ecos inmediatos. Pero lo que importa retener de la frase de Bignami (como de las divisorias de aguas de Rest) es que el campo de los objetos (unificados bajo el nombre que fuera) incluía una versión “buena” y una versión “mala” de las cosas. Buen realismo/mal realismo, buena vanguardia/mala vanguardia. Si durante mucho tiempo el término realismo fue la contraseña que un “umbral de época” empleó para designar el objeto “novela” que se fue diseñando a su vez en el horizonte del modernismo y en el interés por la experimentación, se podría afirmar que la “conciencia de época”⁵¹, que fue simultánea a diversos enfrentamientos ideológicos del campo intelectual, llegó a postular una oposición entre realismo y vanguardia (que, por otra parte, no era nueva en la historia del arte). La versión buena y la mala, expresadas también en términos de “verdadero” y “falso”, también sirvieron para dividir las aguas, para justificar algunas experiencias artísticas autodefinidas en clave “vanguardista”, como fue el caso de la muestra colectiva de artistas plásticos “Tucumán arde”, en la Argentina.⁵²

La conciencia de la innovación introducida por las novelas que habían sido consideradas como parte del *nuevo realismo*, sumada a la atracción ejercida por la emergencia y difusión de la teoría literaria francesa, tornó visibles dos líneas dentro del *mainstream* de la novela latinoamericana: una más atenta al potencial crítico de la escritura; otra más atenta al potencial crítico de su temática, que muy a menudo se combinaban como en el caso paradigmático de *Los fundadores del alba*, que relataba la

campana del Che en Bolivia a través de procedimientos “experimentales”. Dos tendencias sobreimpuestas, una de las cuales subrayaba los procedimientos representacionales más característicos del realismo (en sentido estricto), otra que subrayaba el carácter experimental y un trabajo más exigente con el lenguaje. Octavio Paz advirtió estas dos líneas analizando la literatura joven de México (ambas pueden ser relevadas también en el resto de América Latina); denominó a una “crítica social” y a la otra “creación verbal” (Embeita, citada en Glantz), que Margo Glantz adscribe a los conceptos de *onda* y *escritura*, correlativamente. Esas dos líneas encontraron un punto fuerte de divergencia y cada una de ellas fue profundizando su tendencia (Glantz).

El mejor ejemplo de la existencia de ambas tendencias es la decisión del jurado de declarar desierto el premio Barral de novela en 1972. Integrado por Félix de Azúa, José María Castellet, Salvador Clotas, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa y Carlos Barral, la determinación final se debió al hecho de que las novelas presentadas eran de “gran complicación estilística, casi herméticas, de difícil comprensión” o excesivamente panfletarias, en las que el jurado creía adivinar “experiencias autobiográficas de guerrillas frustradas”. De modo que, ante ese material, el jurado creyó necesario poner las cosas en un justo medio, afirmando que “bien está la renovación, siempre que tenga un sentido y sea legible” (Benedetti, 1972:31, y García Grau: 31). Ese acontecimiento y esas observaciones revelan el agotamiento de la expectativa novelesca e instauran nuevos objetos de reflexión sobre el estado y el futuro del género.

2. Cuba y la cuestión de la vanguardia

La vanguardia nace en Europa de la crisis del mundo capitalista. Sucede, sin embargo, que nuestras sociedades atrasadas no presentan ni pueden presentar crisis similares. ¿Vamos por eso a prescindir de lo que ha conquistado la vanguardia? ¿Vamos a recluirnos en expresiones agrestes y

deplorablemente folklóricas? (...) En nuestro caso, a los términos *vanguardia* —de por sí bastante conflictivo— y *subdesarrollo* se añade el de *revolución*. Se trata de hacer un arte de vanguardia en un país subdesarrollado en revolución.⁵³

Roberto Fernández Retamar (1967b:15)

Vanguardia no es dificultad gratuita, sino sobre todo subversión frente a actitudes y modelos caducos. Ese uso de la sencillez es, en el mejor sentido de la palabra, subversivo.

Mario Benedetti (1967d y 1967c:210)

Habrá que sacrificar, si es necesario, géneros, escuelas, estilos, la estética toda, ante la urgencia mortal de crear esa consolidación de una nueva relación de las fuerzas productivas.

Edmundo Desnoes (en Dalton et alii: 39)

Los epígrafes que preceden a este parágrafo deberían producir un efecto de perplejidad. Para los escritores cubanos (más que para sus colegas del continente), la revolución trajo como gran *promesse de bonheur* la unión de las vanguardias literarias y políticas. La posibilidad de pensar en esa unión o florecimiento mutuo, como se lo pensó en algún momento, estaba facilitada por la existencia de una vanguardia política reconocida como tal y que había sido incluso teorizada como "vanguardia", en el sentido lato, militar, del término; puede que ese mismo fenómeno se haya repetido en la Argentina de finales de la época, cuando la aparición de núcleos militantes que pretendían formar vanguardias políticas dio lugar a una voluntad de configurar una vanguardia artística que se combinara con la vanguardia política. Tal vez por eso, muchos artistas cubanos apostaron más fuertemente a la renovación con un vocabulario estético en el que la palabra vanguardia podía aparecer con mayor frecuencia aunque, como ya se ha visto, no siempre resultó fácil el debate estético en el contexto de la Revolución Cubana. No obstante esto, muchos artistas cubanos alimentaban la esperanza de poder reparar lo que Sánchez Vázquez había denominado el "error histórico de las vanguardias marxistas leninistas", que, al rechazar las formas modernas de expresión, hicieron

que las vanguardias artísticas se apartaran de la política (1968). Las disputas artísticas entre defensores de la "estética de la ruptura" y el "gran rechazo" y defensores del realismo (socialista) desdibujaron más ácidamente las posibilidades de uso de la notación "realismo". Las artes plásticas y el cine cubanos desconcertaron, por su audaz apuesta a la renovación, a los críticos europeos. En 1967, la galería londinense Ewan Phillips presentó la muestra "Arte cubano contemporáneo", en la que se exhibieron obras de Amelia Peláez, René Portocarrero, Raúl Millán, Fayad Jamís, Luis Martínez Pedro, Mariano Rodríguez, Raúl Martínez (que expuso la famosa serie inspirada en las latas de sopa Campbell de Andy Warhol, con la cara de Fidel Castro). Antonio Cisneros describió la heterogeneidad de estilos, técnicas y corrientes de la exposición, en donde se mezclaban

(...) flores y hojas y frutos como un vitral barroco forjado en la Colonia, el rostro de Fidel siete veces, el rostro de Martí siete veces, siete veces la bandera de Cuba; sueños, vísceras, sombras, tachismo, surrealismo, abstraccionismo, una Virgen popular, pop, expresionismo y lo otro también (66).

No importa si las obras expuestas eran o no eran *de vanguardia*, ya que parece evidente que la significación del término dista de estar aclarada. Lo que vale la pena destacar es la sorpresa de la crítica británica ante la libertad y el cosmopolitismo de los trabajos, que la llevó a destacar que el socialismo cubano se había deshecho de los viejos esquemas del realismo social, lo que era sin duda una de las apuestas más importantes del campo artístico cubano, y que demostraba la radical originalidad de su revolución política y estética. Una invitada francesa al Congreso Cultural de La Habana se sorprendía de la presencia de lo nuevo y lo moderno de la expresión: en el arte del afiche, en la vinculación con el pop, en el cine, que desalojaba la narración lineal, la cronología, la historia a través de un montaje experimental. En lugar de lo que se "esperaba" (una masa de documentos, estadísticas y fotos), la exposición "Tercer Mun-

do" mostraba la presencia de Vietnam en afiches pop, cabezas de neón con la imagen del Che y la presencia de todos los medios modernos de animación (Parmelin: 1669).

La defensa de un arte de vanguardia tuvo un desarrollo subterráneo y a veces secreto, que alcanzó su punto culminante en 1968, cuando las condiciones de uso de la palabra "vanguardia" para referirse al arte se encontraron en Cuba con su límite histórico: la pregunta clave era si se podía hacer un arte o literatura "nuevos" (se lo pensara en clave vanguardista, experimentalista o no) en un continente dependiente, económica y políticamente, y en países en los cuales el único público posible para los productos artísticos se reclutaba en las filas de la clase media. Nada más lejos del pueblo que ese o cualquier otro tipo de arte. Por eso, Roberto Fernández Retamar afirmó que debía retractarse de las hipótesis sobre el florecimiento mutuo de la vanguardia artística y la vanguardia política, basándose en que sólo los revolucionarios podían ser considerados "de vanguardia". Declaraba, además:

Hoy tengo menos confianza en la univocidad, en la claridad de una expresión como "vanguardia estética", que arrastra tantas confusiones. En Europa se ha clarificado bastante, a lo que parece, el sentido de esa denominación, referida a una época concreta que ya no es ésta. En relación con la literatura y el arte actuales de los países capitalistas —pues en ellos nació la expresión, de ellos proviene—, ¿qué significa exactamente, hoy, vanguardia estética? ¿Y en los países socialistas, especialmente los subdesarrollados, como Vietnam, Corea o Cuba? (...) Por eso creo que para aclarar las cosas quizás convenga comenzar por prescindir de una nomenclatura que se ha revelado ineficaz (en Benedetti, 1971b:12).

Años más tarde y para despejar cualquier malentendido, definía el término "vanguardia" como "susceptible de tantos malentendidos y tantas vanas polémicas" siguiendo "criterios académicos" para acotarlo, para reducir el término "vanguardia" a la definición de Miklos Szabolsci en su comunicación para el

V Congreso de la Asociación Internacional de Literaturas Comparadas (realizado en Belgrado, en 1967), esto es: "Los conocidos movimientos de revuelta (...) entre 1905 y 1938" (Fernández Retamar, 1974:119).

Como explicación del fenómeno de las complejas relaciones entre vanguardia artística y vanguardia política (cuando ambas coinciden en un momento histórico), me parece más que sugestiva la distinción realizada por Susan Buck-Morss entre *vanguardia* y *avant-garde*. Esa distinción sirve para resolver los equívocos en torno al problema de la relación entre vanguardias políticas y vanguardias estéticas y, por lo tanto, el vínculo entre intelectuales y políticos. Al referirse al contraste entre la experiencia de Lukács en el Soviet de Budapest y las discusiones de Adorno acerca de Marx con su círculo literario de Berlín, Buck-Morss observa cómo de allí surgían claramente dos concepciones antagónicas sobre el papel de los intelectuales, que según Lukács debían ser la vanguardia de la revolución, mientras que para Adorno constituían la *avant-garde* revolucionaria. Según esta autora, "a pesar del común origen renacentista-militar de ambas palabras, sus significados tomaban sentidos divergentes en la historia", dado que, específicamente, la "connotación militar del término *avant-garde* se había vuelto puramente metafórica durante el siglo XIX" y "se aplicaba más a la praxis estética y literaria que a la sociopolítica". La *avant-garde* rechazaba la tradición cultural burguesa, pero que este rechazo funcionara como protesta social era en muchos casos una consideración secundaria. La noción de la vanguardia del partido implicaba que el papel del intelectual era de liderazgo e instrucción política, mientras que el modelo de la *avant-garde* definía al intelectual como un experimentador, permanentemente desafiando al dogma, de modo que su liderazgo era más ejemplar que pedagógico. Lo que importaba, por lo tanto, "no era —según Buck-Morss— el origen burgués de las técnicas sino la actitud crítica que el intelectual les aportaba" (84-86).

He tratado de mostrar cómo la coyuntura político-ideológica desestimó aquella *promesse de bonheur*. Junto con la abdicación de la esperanza de una estética de la ruptura (que permitiera, por otra parte, celebrar nuevamente a un escritor como Rubén Darío), la renuncia al empleo de la *palabra* "vanguardia" estuvo asociada a un significado preciso de la *expresión* "vanguardia". Lo que se discutía en nombre del cuestionamiento a la *vanguardia* era la pretensión, por parte de los artistas, de autorregular su propia producción, al margen de qué tipo de obras produjeran. No solamente la *vanguardia política* era la única que podía considerarse una *vanguardia legítima*, sino que resultaba ideológicamente una impertinencia que los artistas o intelectuales pudieran o quisieran, aunque más no fuera por estar unidos por un mismo significante, equipararse a su dirigencia política, respecto de la cual no eran pares sino subordinados. De este modo, sin que hubiera habido un programa enunciado en términos propiamente vanguardistas, hubo un paradójico momento en que la palabra "vanguardia" reapareció, casi de la nada, para ser objetada en términos ideológicos. Esta aparición, con connotaciones negativas, puede verse en las palabras de Ambrosio Fonet, quien, en 1968, en su conferencia del Congreso Cultural de La Habana, cuyo título era "El intelectual en la revolución", había advertido: "Debemos poner a prueba las fórmulas que nos llegan con la etiqueta de la vanguardia". El mismo Fonet, un año más tarde y ya con la anuencia de un núcleo duro de intelectuales de autoridad revolucionaria, declaró que hasta entonces los intelectuales habían sido solamente "vestales de la forma, guardianes subdesarrollados de la vanguardia" (1980:318).

La generalización del discurso antiintelectualista puso en cuestión la agenda cultural (por otra parte, ya realizada) y no solamente el experimentalismo o el impulso hacia lo nuevo. Se atacó *in toto* a la nueva narrativa latinoamericana. Era natural que la emergencia de un discurso teórico importado de Francia y puesto en circulación por una parte de la crítica y de los

autores, discurso que en rasgos muy someros afirmaba que en literatura lo único importante era el lenguaje, resultara, en ese contexto, particularmente irritante para la fracción "revolucionarista" del campo intelectual. La idea de una equivalencia valorativa entre la modernización estética y el compromiso ideológico se tornó también problemática, como lo demostraban las trayectorias de Sarduy, Cabrera Infante y, mucho más tarde, Vargas Llosa y Carlos Fuentes, quienes, a diferencia del grupo antiintelectualista, pudieron conjurar el fantasma de Borges y tenerlo a mano como precursor. Especialmente molesta fue la intervención de Carlos Fuentes al introducir una discusión precedente de Europa, en la cual parte de la crítica se interrogaba (una vez más en la historia) si el género estaba o no al borde de la muerte. La discusión europea sobre la novela comenzó a finales de los años cincuenta y se extendió durante cierto tiempo: entre otros ejemplos se encuentran los textos de Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet y el Grupo 63, dedicado a la novela experimental en Italia; en muchas oportunidades se labraron las actas de su defunción. De hecho, León Tolstoi había anotado en su diario, en 1893: "La novela no sólo no es eterna, sino que ya va pasando".

En su libro, Fuentes afirmaba:

Lo que ha muerto no es la novela, sino precisamente la forma burguesa de la novela y su término de referencia, el realismo. (...) varios grandes novelistas han demostrado que la muerte del realismo burgués sólo anuncia el advenimiento de una realidad literaria mucho más poderosa (1969:17).

¿Qué resultaba irritante del libro de Fuentes? Sin duda, la idea de que la novela era "mito, lenguaje y estructura" y la de que los grandes novelistas que podían aspirar a la construcción de una literatura "más poderosa" exigían una "diversidad de exploraciones verbales" que caracterizaba precisamente a los escritores latinoamericanos consagrados (ciertamente, no sólo a ellos), incluido él mismo (Íd.: 30-31). La mención de Jorge Luis

Borges como fundador de la modernidad literaria en el continente, que suscitó una respuesta colérica de Fernández Retamar ("Borges es un típico escritor colonial, representante entre nosotros de una clase ya sin fuerzas (...) Es singular que la escritura/lectura de Borges conozca un destino particularmente favorable en la Europa capitalista"⁵⁴), no podía considerarse una auténtica novedad en las letras latinoamericanas de la época. Si bien las posiciones políticas de Borges lo volvían particularmente incómodo (especialmente en el Río de la Plata), su condición de "maestro" era plenamente reconocida por los nuevos novelistas, desde Cortázar hasta García Márquez. La inclusión de Guillermo Cabrera Infante y el andamiaje teórico proporcionado por la nueva teoría literaria francesa, la afirmación de que el asentimiento era mortal para el socialismo y la pretensión de que los autores que trataba eran quienes matarían a la novela burguesa, sí eran, en cambio, suficientemente provocativos. Pero aun si Fuentes discutía la categoría de realismo, *no la reemplazaba* en ningún momento por la de vanguardia.

Y si bien no había habido estrictamente "una vanguardia", algunas obras que habían sido pensadas en términos de innovación y modernización fueron recalificadas como "vanguardistas" y se les opuso, esta vez sí, un programa estético de rescate de la representación y la comunicabilidad. Un concepto más tradicional de la representación incluía fuertemente los aspectos denunciadores y temáticos vinculados con los propósitos revolucionarios de la literatura. Desde 1968 en adelante, se puede registrar una suerte de polémica entre realismo y vanguardia como eje central de los debates de la crítica y de los escritores. La existencia de este debate es paradójica, ya que las obras narrativas latinoamericanas no eran ni realistas ni vanguardistas en los sentidos habitualmente clásicos de esas nociones.

La polémica estuvo directamente asociada a la configuración del campo intelectual latinoamericano y a las nuevas corrientes estéticas que comenzaron a ser dominantes en Cuba y que se entroncaron con distintos modos del antivanguardismo

estético. El problema, perspicazmente detectado por Juan García Ponce, era que la "definición de vanguardia no aceptaba definiciones" (en Caso). Y así como hubo un antivanguardismo historicista e innovador a comienzos del período, hubo otro que atacaba el experimentalismo en términos ideológicos. Básicamente enjuiciaba a escritores como Carlos Fuentes, Vargas Llosa y Julio Cortázar, quienes, en su intento por politizar la palabra, la habían definido como equivalente de subversión y crítica, o a críticos que, como Ricardo Piglia, habían afirmado que la literatura latinoamericana era una rebeldía permanente contra las estructuras originales del idioma y un nuevo intento por conquistar la realidad con el lenguaje ("Prólogo" a *Las crónicas de Latinoamérica*: 8). Estas posiciones se encontraron, de pronto, confrontadas con nuevos fundamentos estético-ideológicos que descalificaban lo que esas novelas habían introducido en el arte narrativo latinoamericano. El antivanguardismo radicalmente prorrrevolucionario que fue de la mano con el antiintelectualismo subrayaba la tensión entre la eficacia comunicativa y la eficacia estética de la obra de arte.

El antivanguardismo de los comienzos destacaba el carácter anacrónico de la vanguardia y cierta "miseria de las ideas" de quienes usaban esa etiqueta sin conocimiento de causa. El antivanguardismo que moldeó el siguiente estadio de la crítica y la historia intelectual estuvo estrechamente vinculado a una doble crítica: contra el hermetismo de un arte para pocos, pero también contra la novela latinoamericana, que en su día había sido declarada fundacional, auténticamente americana, que había sido "así" (según Cortázar y Retamar), y difundida con el rótulo de *nuevorrealista*. Mal o bien teorizada por la crítica y por los escritores, se trataba de la novelística que había logrado que un público se volcara hacia sus autores "buscando en ellos la expresión o el esclarecimiento que no halla en los gobernantes ni políticos ni militares" (Vanasco: 6). Pero no sólo el público, ya que el género también fue una pedagogía para los nuevos escritores: Antonio Skármeta afirmaba que la vinculación

de chilenos con la narrativa latinoamericana en aquella época inicial "hasta el éxito de Cuba, la publicación de *La ciudad y los perros* precedida por la algarabía publicitaria del ingenioso premio Seix Barral, la rayuelización del universo por Sudamericana, era prácticamente nula", y que, por lo tanto, despreciaban la literatura latinoamericana que hasta entonces conocían (1984:267).

Sin embargo, una vez que se integraron al circuito de la producción y consumo mercantil, esas mismas novelas fueron recalificadas como "vanguardistas" dando lugar a un discurso impugnador del vanguardismo, que cuestionaba, además, la esterilidad del debate estético de los tiempos previos y los perjuicios que éste había ocasionado a la constitución de un programa estético verdaderamente revolucionario:

A partir de 1966 una mal dirigida "vanguardia" abrió una falsa disyuntiva y demoró el proceso de consolidación de una corriente crítica que iniciara tres años antes una generación de jóvenes autores y directores. La polémica realismo versus vanguardia desvió la atención y confundió valores estéticos con ideológicos. Realismo pasó a ser sinónimo de conservadurismo, reacción y vanguardia expresión de lo revolucionario, lo nuevo (Morandi: 23).

La percepción por parte de los hombres de teatro, un género que no abordé hasta aquí, es sintomática, ya que nuevos géneros y formas artísticas debían tomar el reemplazo de la novela: El teatro, que prescribe otros modos de recepción, colectivos, podía alimentar esperanzas de politización que no resultarían necesariamente rechazadas por las vanguardias políticas. La búsqueda de un nuevo lenguaje, considerada legítima y hasta indispensable, se asoció con el *exceso de ingenio*, el individualismo del artista y la vacuidad ideológica o, peor, con el desinterés por lo social. Dado que el discurso antiintelectualista presentó lo europeo como decadente (reponiendo una palabra descalificada luego de largas y costosas polémicas), las estéticas literarias que se servían de algunos conceptos reciente-

mente acuñados en Francia sonaron desatinadas a ciertas franjas de la intelectualidad crítica.

El proceso al *boom* implicó una fuerte rejerarquización del mapa genérico, que atacó particularmente a la novela y a los novelistas, contrastando su trabajo "gratuito" con el sacrificio del pueblo y los revolucionarios:

Mientras García Márquez escribe *Cien años de soledad*, en 1966, un sacerdote colombiano, Camilo Torres, muere como guerrillero en los montes haciendo uso de la violencia que el escritor pone entre paréntesis o no quiere retratar en su libro. Como si la genialidad, la técnica y la visión de un Borges se trasplantaran al trópico e hicieran alardes en la mano de un gran mago, que además se confiesa de izquierda, para asumir todas las contradicciones de la intelectualidad colonizada, cómplice del desasosiego y las desgracias de un pueblo a la deriva. El hechizado misterio de García Márquez tiene un nombre: mitificar el presente (Martini Real, 1972:141).

La tensión entre el intento de democratizar la cultura y el de revolucionarla fue el eje central en torno al cual debería enmarcarse la discusión sobre vanguardia y política. Muchos escritores tuvieron que ubicarse en un precario equilibrio entre su elitismo y su sincero reformismo político, pronunciarse frente al desafío teórico que suponía para sus afinidades estéticas y posiciones políticas la ampliación de la vida pública y la creciente participación de las masas en ella. La brecha entre cultura de masas y cultura de elites, que estaba en proceso de profundización irreversible, constituye un dato importante para contextualizar los debates. La segmentación cada vez mayor entre los circuitos de consumo y producción de cultura hacía más compleja y profunda la separación entre los artistas y el público, muy especialmente en el horizonte de la revolución, donde se aspiraba a cerrarla. De todos modos, la crítica no se limitaba a la cuestión de la presunta vanguardia. La descalificación de los novelistas consagrados también acarreó la de la conceptualización del presunto realismo que les había servido de fundamento. Acusando en su totalidad a lo que denominaba estética bur-

guesa contemporánea (calificativo que abarcaba a Garaudy, Fischer y compañía), José Antonio Portuondo escribió:

Frente al creciente abstraccionismo del arte contemporáneo, la estética marxista opuso, primero, una desafortunada defensa del realismo, especialmente del realismo socialista, que de una categoría estética perfectamente válida en Gorki había pasado a ser un estrecho cartabón político en manos de Zhdanov y de Jruschov. Luego se tradujo en el análisis del "modernismo" y la "vanguardia", que va desde la negación total (Lukács) hasta la justificación histórica (Fischer). Una posición extrema que ensancha las fronteras del realismo hasta caber en él cualquier expresión por abstracta y alienada de lo real que sea es la que asumió Garaudy (1972:12).

Para concluir, Portuondo se refería, en términos no menos descalificatorios, al "creciente interés de los ideólogos burgueses por el marxismo" (Íd.), entendiendo por tales a los nuevos críticos y teóricos de la literatura, que subrayaban la importancia del lenguaje y establecían nuevas categorías, como *écriture* y *estructura*, y defendían la absoluta autonomía de la obra artística. La descalificación abarcaba al estructuralismo e incipiente postestructuralismo que dominaba la crítica francesa, y rápidamente sedujo a la crítica latinoamericana de los países que estaban más en contacto con los centros metropolitanos.

De esa constelación surgieron los evidentes y contradictorios esfuerzos para resolver los problemas suscitados entre gusto e ideología, entre las consecuencias y diferencias entre el éxito legítimo y la divulgación, las modas culturales y el rigor estético, entre la adopción de una tradición occidentalista y una ideología tercermundista, entre la industria cultural y los medios masivos, sin quedar atrapados en la incómoda jaula del mandarínato. La apuesta por nuevos géneros constituyó, entonces, la operación fundamental del arte político o revolucionario, tal como se lo concibió en el segundo momento de la época, una vez que el antiintelectualismo se tornó hegemónico.

3. Comunicación, verdad, revolución: los nuevos formatos de un arte revolucionario

Acaso las mejores noticias serían el alumbramiento no tanto de nuevas obras como de nuevos géneros.
Roberto Fernández Retamar (en Benedetti, 1971b).

Nuestra narrativa está empantanada y no encuentra salida.
Importa más un escritor político que un escritor literario.
Rodolfo Walsh (en "Boletín con los del premio")

Europa podía permitirse ciertos lujos; no así los latinoamericanos, que podían (debían) dejar a Proust y sus nuevas conquistas para más adelante, dado que los dirigentes reclamaban poemas por encargo y la revolución exigía silabarios, cancioneros o rituales colectivos que reforzaran los ánimos de los combatientes y la moral de los gobernados. Era el momento de las "letras de emergencia". La propuesta de Enzensberger, que iba en un sentido similar, había encontrado buen eco en Cuba (donde estuvo varias veces hasta que Padilla lo acusó de ser un espía extranjero) y su zona de influencia. El alemán hablaba del "agotamiento" de la literatura, de su escasa influencia sobre la vida social, y llamaba a los intelectuales que se decían bien pensantes a contribuir a la educación del pueblo, a despertar su conciencia y dar testimonio de cómo algunos luchaban para cambiar el mundo (1969:149-161).

Según Andreas Huyssen, era posible que Enzensberger tuviera razón al criticar el "histrionismo" revolucionario de la izquierda, que, invitando a los funerales de la literatura, buscaba compensar su propia incompetencia. Pero también le recuerda su propio histrionismo revolucionario, que lo condujo a pedir que, en lugar de lamentarse por el estado de la alta cultura, los escritores se volcaran a la producción de pedagogía social (Huyssen: 151). La fracción antiintelectualista de la familia intelectual latinoamericana también generalizó enjuiciamientos contra las deficiencias de la cultura, tal como la entendían los artistas que habían concebido su compromiso y lo

habían considerado parte de una nueva agenda cultural. Las propuestas surgidas del Primer Congreso de Educación y Cultura eran sumamente claras en este sentido: toda la prioridad a la educación. También a causa de la fractura de la familia intelectual y al ingreso de la narrativa latinoamericana en el mercado, la novela dejó su sitio de privilegio en la consideración de esa fracción del campo literario. Las propuestas revolucionarias exigían un arte trabajado por los acontecimientos, hecho idealmente por todos y para todos. Lisandro Otero elaboró un informe para la Unesco ("*Cultural policy in Cuba*") en el que destacaba precisamente esa tendencia:

En literatura, ha surgido un nuevo movimiento a partir de los talleres literarios en los que la literatura es llevada al pueblo, no sólo a través de periódicos y libros sino de un conjunto de poetas y narradores que organizan encuentros en centros de trabajos y sitios públicos para leer sus textos (...) De modo que la literatura está adquiriendo una nueva dimensión en el encuentro del creador y su obra con el pueblo (Otero y Martínez Hinojoza: 33).

Simultáneamente, la palabra "panfleto", que había sido emblema de lo que no debía ser el arte revolucionario, fue exorcizada de sus malas connotaciones. Según Fornet, había sido el temor al panfleto lo que había paralizado la producción literaria cubana: "La novela cubana actual se ha cuidado mucho de no caer en el panfleto. Hoy tenemos la terrible sospecha de que se cuidó demasiado" (1971:183). Por su parte, Ronald Portocarrero afirmaba que el vocablo había perdido ya su carácter peyorativo y que el temor de ser acusado de panfletario era un temor de cobardes y nada más. Así como los escritores nucleados en torno de *Libre* no defendían (ni podían hacerlo) el mercado por el mercado mismo, la fracción "revolucionarista" del campo literario tampoco defendía seriamente el panfleto. Por su formación, por sus lecturas, por sus expectativas, esa defensa era inverosímil y además insincera. Al entregar el premio Casa 1971 a Manuel Cofiño López por la novela *La última mujer* y

el próximo combate, Manuel Rojas manifestó que el texto premiado poseía virtudes extraliterarias, que era una obra constructora, medida, limpia. Portuondo la describió como la "realización feliz de una novela revolucionaria, entendiendo por tal aquella forma de narración en la cual la imaginación creadora está al servicio de una intención clara y definidamente política: exponer el nacimiento dialéctico de una conciencia socialista" (1971). Resalta la viva contradicción del mundo, mágico, precientífico, responsable de ese real maravilloso cuyo cultivo inició Carpentier y que culmina con *Cien años de soledad*. "El realismo mágico que va desde Carpentier a García Márquez es una concepción mágica y precientífica de la realidad que se opone a lo revolucionario y a los novísimos parámetros impuestos por la interpretación marxista leninista de la misma realidad" (Íd.).

¿Cómo pensar el raro caso de una literatura que poseyera virtudes *extraliterarias*? La apuesta no era sencilla. Se verifica bien en el sistema de restricciones o tabúes que paraliza el discurso literario, bien ejemplificado en la letra de "Playa Girón", la *canCIÓN de protesta* (según el lenguaje de la época) del cantautor Silvio Rodríguez. Dirigida cada estrofa a sus colegas de los diversos campos artísticos e intelectuales (poetas, músicos, historiadores), el texto frasea todos los modos de un *qué hacer* para *no hacer* algo fuera de lugar: ese fuera de lugar es tan amplio que lo abarca casi todo: lo sentimental, lo "fuera de la vanguardia", el panfleto. La primera estrofa, dirigida a los poetas es aquella que da cuenta de las mayores restricciones o tabúes. Las siguientes, dado que el texto, pese a sus preguntas consigue avanzar, instauro su "relato" sobre los marineros de la motonave pesquera que pasó varios meses en las costas africanas y las preguntas sobre cómo proseguir se van volviendo cada vez más retóricas, sin por ello dejar de ser el principio compositivo principal, tanto estético como ideológico, de "Playa Girón":

Compañeros poetas:/tomando en cuenta los últimos sucesos en la poesía/quisiera preguntar —me urge—/qué tipo de adjetivos se deben usar para hacer/el poema de un barco sin que se

haga sentimental,/fuera de la vanguardia o evidente panfleto/
si debo usar palabras/como Flota Cubana de Pesca y Playa Girón./Compañeros de música:/tomando en cuenta esas politonales y audaces canciones/quisiera preguntar —me urge—/qué tipo de armonías se deben usar para hacer/la canción de este barco con hombres de poca niñez/hombres y solamente hombres sobre cubierta/hombres negros y rojos y azules/los hombres que pueblan el "Playa Girón"./Compañeros de historia:/tomando en cuenta lo implacable que debe ser la verdad/quisiera preguntar/qué debiera decir, qué fronteras debo respetar/si alguien roba comida y después da la vida qué hacer/hasta dónde debemos practicar las verdades:/hasta dónde sabemos./Que escriban —pues— la historia, su historia/los hombres del "Playa Girón"⁵⁵.

Hacia 1969 y 1970 se generalizó, entre el grupo antiintelectualista, una apuesta por el cultivo de nuevos formatos y géneros literarios, como el testimonio, la poesía y la canción de protesta. En 1969, Miguel Barnet, cuasi fundador del género testimonial con *Biografía de un cimarrón* (1966), dedicó un largo artículo al testimonio en la revista de la Unión de Artistas y Escritores Cubanos. Allí escribió:

Nada más controvertible, más engañoso y opresivo que la definición de novela. Novela, así dicho, es un arma de doble filo. (...) El viejo término de novela ha servido como tantos otros términos, como tantas otras nomenclaturas, para meter en un círculo cerrado a todo el arte de Occidente. (...) Lo que hoy llamamos novela, con todas las de la ley, falla, no nos resulta eficaz, no nos sirve. (...) La llamada ficción va perdiendo cada vez más consistencia, no sirve (102).

En ese trabajo citaba a Enzensberger y coincidía en criticar el carácter aristocrático y elitista de la novela "de laboratorio", novela que a su juicio era una máquina agonizante a la que se pretendía poner a funcionar "con una nueva tuerca" —tuerca que luego "se patentiza y lleva como nombre la *nueva novela*" (Íd.: 105)—. Para Barnet, desde Martí, los escritores latinoamericanos habían tratado de romper, de inaugurar. Los resultados

de esos intentos fueron fallidos: "Unos de tan 'originales' se han ido a trasnochar las alturas en el globo de Matías Pérez, otros de tan puristas han caído en el pozo de las aguas indígenas para no salir a flote jamás". Lo que Barnet proponía era una *literatura de fundación*, a la que podría contribuir lo que denominaba "novela testimonio", uno de cuyos méritos era la "supresión del yo, del ego del escritor o del sociólogo" (Íd.: 105-109), que, como se veía en los argumentos del antiintelectualismo, era el defecto "natural" de los novelistas consagrados. La novela-testimonio, o testimonio a secas, vendría a reponer el agotamiento de la novela como instrumento de conocimiento. En el testimonio primaba el conocimiento de la realidad, a la cual el autor-testigo imprimía un sentido fundamentalmente histórico (Íd.: 110).

No es casual, entonces, que en 1970, *Casa de las Américas* inaugurara la modalidad "testimonio" como nuevo rubro de sus concursos literarios anuales. El testimonio de la urgencia y la realidad tal vez llenaría el vacío de la literatura revolucionaria cubana. Las bases del género, para participar en el concurso de *Casa* especificaban la importancia de la documentación directa, del conocimiento de los hechos por el autor. La primera obra ganadora del nuevo rubro fue *La guerrilla tupamara*, de María Esther Gilio, destacándose el hecho de que, en momentos en que el Uruguay se había "radicalizado", la necesidad de comunicación se tornaba más intensa:

¿Se puede escribir un cuento, una novela, sobre los tupamaros y la lucha en el Uruguay? Sí, evidentemente. Pero es legítimo pensar que estos anónimos, corajudos y austeros militantes uruguayos son, en su expresión de rebeldía, una manifestación estética que merece la dedicación de un escritor para recogerlos en la realidad viva y testimoniar esa experiencia. No negamos, por supuesto, que en la ficción (cuento, novela) el escritor puede, él también, hacer militancia revolucionaria. Pero es en el testimonio donde se recogen los elementos que se encuentran en la sociedad, prontos para entrar en el linotipo y ser divulgados masivamente (Andrade: 172-173).

Un nuevo énfasis pedagógico, resaltado en las resoluciones del Congreso Nacional de Educación y Cultura (1971), se avenía mejor con las tareas que los escritores podían cumplir para transmitir y difundir la moral revolucionaria. Por eso se insistió tanto en los aspectos “comunicativos” de los textos y en la defensa de una literatura propagandística que subrayara los aspectos comunicativos del mensaje con el objetivo de llegar a la mayor cantidad de público posible:

Hay que intensificar las posibilidades de comunicación. Hay que tratar, por todos los medios, de que la poesía deje de ser una actividad recalcitrantemente elitista (...) Para esto la joven poesía cubana ha recorrido —ha empezado a recorrer— dos caminos complementarios: la realización de una poesía directa, que recoja y parta de las preocupaciones y la problemática de la revolución, y la utilización de cualquier medio de comunicación masiva (Casaus y Rivero: 108).

Eduardo Galeano (en una entrevista de Jorge Ruffinelli) renegó así de su cuentística y explicó el pasaje a la escritura de textos documentales, explicativos y denuncialistas, o “ensayos militantes” según sus propias palabras, como *Las venas abiertas de América Latina*. En ese sentido, el escritor revolucionario, presionado por el momento histórico, debía escribir no lo que quería sino lo que consideraba “necesario”. De todos modos, Galeano mostraba la tensión característica del momento, afirmando que no compartía el complejo de inferioridad del escritor frente al hombre de acción, y repitiendo la fórmula, bastante gastada, que decía que escribir podía ser una forma posible de la acción. Pero, para que eso pudiera ser verdadero, Galeano comprobaba que debía abandonar la *ficción* (en Ruffinelli, 1971a:30-31). Rodolfo Walsh había dicho que estaba en crisis el concepto de novela: la superaban el testimonio y la denuncia como categorías artísticas apropiadas a la nueva coyuntura (Link, 1994:55 y 59). Incluso el mayor representante del género novelístico, Gabriel García Márquez, declaró que no escribi-

ría más novelas y que en lugar de cultivar el género que lo había hecho célebre, escribiría cuentos o “reportajes novelados” a la manera de Truman Capote (en González Bermejo: 1970).

El nuevo interés por la canción de protesta, la poesía (que había resistido el mercado), el testimonio y el periodismo surgió de las posibilidades de esos formatos y géneros por extender las condiciones de producción y recepción. Según sus autores, la canción comprometida complementaba el proceso de liberación, por medio de la denuncia (Viglietti). Una canción puede sustituir a un libro, afirmaba el cantante catalán de protesta Raimón a su paso por México. El sistema que limitaba la cultura del libro a una elite no podría impedir que la gente escuchara canciones que “trataban de la realidad”. El campo de los receptores se ampliaba enormemente a partir de este género, con el cual colaboraron muchísimos poetas (Suárez).

Entre 1969 y 1971, lo político-revolucionario pareció encarnarse mejor en la poesía que en la novela. La pérdida de legitimidad ideológica de los narradores del *boom* (por su, en el mejor de los casos, ineficacia), por la predisposición del género a incorporarse al mercado y a su aparato de publicidad, permitió ese *pasaje*. Años antes, el carácter subjetivo atribuido al género poético —“las sutiles tentaciones del yo” (Peri Rossi: 1970)— parecían apartarlo de la política y restringirlo a dar cuenta de la pura subjetividad del sujeto lírico. En adelante, se formularon nuevas bases poéticas para un género que, aliado a la canción de protesta, en lugar de medirse en términos de las proezas verbales y estructurales que probaban la vocación de la narrativa de revolucionar el lenguaje, fue definido como “más afín al socialismo”. Mario Benedetti preparaba por esos años su antología *Poetas comunicantes*, y manifestaba que la poesía comunicativa renunciaba a las pretensiones de posteridad. Hacia 1971 se habló de un “boom de la poesía” (tanto en *Marcha* como en *Casa de las Américas*), que era un *boom* muy diferente del de la narrativa, especialmente porque no tenía nada que ver con el mercado: “Dos hechos notables caracterizan este año

(...) que la poesía —eterna desplazada durante tanto tiempo— haya tomado la posta en la actividad literaria, y que sea la más nueva promoción de nuestras letras su firme e infatigable propulsor actual” (*Marcha* N° 1561). Ernesto Cardenal, uno de los poetas latinoamericanos más celebrados, comentaba que la poesía había encarado una reacción contra el subjetivismo y tocaba ahora temas de actualidad (palabra que podría ser la clave de esa nueva reformulación de los géneros políticos, que incluye el cine, la poesía, el testimonio y la canción).

Actualidad, conversación, testimonio y sencillez como sinónimo de madurez parecían constituir las nuevas normas del género; una poesía “hecha con los acontecimientos, con las personas y con las cosas, lugares reales, fechas, cifras”, en palabras de Cardenal (en Benedetti: 1970a). Hasta llegó a afirmarse la paradoja de una poesía no hecha de palabras, de la conveniencia de “decir cosas, no palabras” (Fernández Retamar, en Benedetti: 1971b), frase que sintetizaba la antinomia entre discurso y acción, entre intelectual y revolucionario. A pesar de lo mucho de retórica implícito en estas fórmulas (basta pensar en la producción poética de esos mismos autores, muy especialmente la de Cardenal y Gelman), ellos mismos parecían sugerir que la poesía no era verdaderamente un oficio (en todo caso, no uno restrictivo o que implicara un saber adquirido a través de años de lecturas). La poesía pudo intentar, en algún caso, el “rescate” de la novela. Un experimento en ese sentido fue la escritura, por parte de Mario Benedetti, de una novela en verso, *El cumpleaños de Juan Ángel*, que además tocaba la temática guerrillera, en el apogeo de la lucha armada de los Tupamaros en el Uruguay. Del otro lado del Plata, ese intento fue muy bien recibido. La reseña sin firma aparecida en *Nuevos Aires* N° 5 la recomendaba, precisamente, como literatura revolucionaria:

En un retorno a la épica, como Homero cuando Troya, Benedetti nos muestra a los Ulises de este tiempo; claro que los héroes de hoy, a falta de dioses en el Olimpo y escudos o espadas imbatibles en la batalla, poseen armas menos míticas pero más

concretas: el total convencimiento de que hay una sola manera de tomar el poder: la lucha armada, y que hay un solo destinatario de ese poder: el pueblo. Juan Ángel puede ser (o debería ser) *cualquiera de nosotros*: un ser humano con todas sus contradicciones, alegrías o angustias que, por fin, elige su destino revolucionario, la condición más alta del hombre. Juan Ángel se ha incorporado a los Tupamaros y se enfrenta con su primer combate; en los umbrales de esta batalla, Benedetti termina su historia. No es necesario seguir más; uno sabe quién, a la larga, será el vencedor. No queremos caer en el fácil ditirambo, digamos simplemente que *El cumpleaños de Juan Ángel* nos parece uno de los textos —a nivel político y a nivel estético— más importantes de estos años. Conjuguar ambas cosas y lograr una completa comunicación autor-lector fue, creemos, el propósito de Benedetti. Y lo ha conseguido, en su totalidad.

Uno de los peligros de esta nueva poesía era la *puerilización*. El emblema del género concebido por su afinidad con lo político, y expresado en el hecho de que no requería competencias especiales, pudo ser Magdalena, “la niña poeta” de Ruffinelli, o Carlos María Gutiérrez, el novato periodista de *Marcha* que asombró a todo el mundo al obtener el premio Casa de la Poesía en 1970, sin haber escrito antes un solo poema. Los fundamentos del jurado (en un año en que los uruguayos arrasaron con los premios) fue la alta calidad poética con que *Diario del cuartel*, el poemario premiado, expresaba a través de “vivencias personales” la pasión y el sentido de la lucha revolucionaria latinoamericana. Esas vivencias personales se desarrollaban en un espacio privilegiadamente connotado como “revolucionario”: la cárcel.

Benedetti contaba que Gutiérrez no se consideraba poeta porque para él la revolución era más importante que la poesía aunque, para su compatriota, era precisamente esa convicción lo que lo hacía más escritor (1970b). En el otro polo de la valoración Rama, que por entonces ya vivía fuera del Uruguay, describió el libro de Gutiérrez como “una tarea aplicada y escolar que creo comienza a merodear el arte del gusto de los funcionarios y que es, para los adultos, como esos poemas que encantan a las nodrizas y éstas trasladan a los niños” (1971a).

La niña poeta de Ruffinelli se llamaba Magdalena y escribía con soltura poemas sobre Camilo Torres (que había sido amigo de su padre) y la revolución latinoamericana. Publicó un poemario —*La palabra del rocío*—, con un poema-prólogo a cargo de Pablo Neruda y una introducción de Gonzalo de Freitas. Según comentaba Ruffinelli, la precoz poeta había nacido en California, sus padres eran chilenos y la familia había vivido muchos años en Montevideo. En 1969, a los ocho años, escribió “Camilo Torres en su tumba” (Ruffinelli: 1971b):

Yace en su tumba
 Camilo
 Las ortigas cubren tu pecho
 Camilo
 Un cadáver frío
 se refleja. Era
 Camilo
 Defendiste con piedad
 a los pobres
 y moriste por ellos
 Camilo
 Ya tu rostro verdadero
 se ha elevado al cielo
 Camilo
 Sólo el cadáver parece
 esperar tu vuelta
 Camilo
 Camilo Torres

La nueva poesía (cuyos procedimientos y temas Magdalena captaba con gran perspicacia) extremaba una estética de la sangre o la autoflagelación: represión de la palabra poética por efecto del deber revolucionario incumplido, precisamente por hacer literatura. Se trataba, en las versiones que podían adoptar las *interpretaciones* del saber hacer del género vertidas por Ernesto Cardenal (pero no de su propia poética), de una poesía antiintelectualista que expresaba la contradicción entre dos máquinas en conflicto: la de escribir y el fusil. La “estética de

la sangre”, en las antípodas de la crueldad artaudiana, puede ejemplificarse con un fragmento de “Tracción a sangre”, de la poetisa Silvia Herrera:

Tenés que sufrir tanto
 todavía
 pobre rincón del mundo hundido
 (...) empezás a pedir
 tu propia sangre
 joven y muerta.
 Ay no está muerta
 yo lo sé
 no está muerta, no está
 muerta no
 está muerta, por eso corre por las calles y yo
 grito con ella...

La politización de la sociedad estuvo acompañada de un crecimiento notable de estímulos sensoriales portadores del mensaje y la buena nueva revolucionaria. Entre ellos, hubo enorme cantidad de músicos-poetas que cultivaron el género de la canción de protesta: fue un fenómeno mundial. Desde Joan Baez y Pete Seeger hasta Georges Moustaki; Georges Brassens, el grupo Quilapayún, Violeta Parra, Daniel Viglietti, Víctor Jara, Los Olimareños, Carlos Puebla, Armando Tejada Gómez, César Isella, Alfredo Zitarrosa, cada uno con su estilo y su calidad, combinaron la masividad del recital y el aprovechamiento ideológico de los medios masivos de comunicación, en una industria del disco en crecimiento y con mayor impacto que la palabra impresa.

Cuba fue el país anfitrión del primer encuentro mundial de la entonces llamada “canción de protesta”, en Varadero, en 1967. Las canciones se referían a la lucha de liberación, a la guerra de Vietnam, a la discriminación racial, a la denuncia social y política. En dicha reunión, en la que convivieron formas musicales populares y sofisticadamente modernas, se discutió darle al género una nueva denominación: “canción revolucionaria”, “canto

de lucha", "nueva canción", "canción testimonial". Un ideal en el cual nuevo, lucha, testimonio y revolución se aunaban con la propuesta de que se estaban transgrediendo y subvirtiendo las fronteras de las artes. Así lo expresaba la declaración final del encuentro de Varadero: la canción, por su particular naturaleza, posee una enorme fuerza de comunicación con las masas, en tanto que rompe las barreras que, como el analfabetismo, dificultan el diálogo del artista con el pueblo del cual forma parte. Así, la *canción de protesta* se definió como un arma al servicio de los pueblos, por lo que *Casa de las Américas* se constituyó en sede de un centro para recopilar, clasificar y divulgar los materiales de una expresión artística particularmente "revolucionaria".

A la polémica en que se vio envuelta la novela se le opusieron otros géneros literarios. Sin embargo, ninguno despertó tantas expectativas de politización como las del *nuevo cine político*.

De hecho, Ambrosio Fornet afirmó que la timidez de la literatura cubana, acorralada entre dos temores (el realismo socialista y el hermetismo vanguardista), debía oponerse al ímpetu que había tenido el cine documental (1971). En su manifiesto *A arte da fome*, redactado en 1965, el más importante de los cineastas latinoamericanos, creador del *cinema novo* brasileño, Glauber Rocha (quien vivió en Cuba desde fines de 1971 hasta diciembre de 1972 y colaboró con el ICAIC), sostenía: "Nuestra originalidad es el hambre". Si bien el condicionamiento económico sumía al Tercer Mundo en el raquitismo filosófico y la impotencia, se podía tomar el hambre y la miseria como argumento principal de una nueva estética, fundamentalmente violenta:

El hambre del latinoamericano es la esencia de la sociedad: como cultura del hambre podemos definir nuestra cultura, y la manifestación del hambre es la violencia. Por intermedio de ésta el colonizador se da cuenta de la existencia del colonizado. Esa violencia no lleva en sí el odio sino el amor (1967).

Su película *Tierra en trance* ganó en Cannes el premio Luis Buñuel, otorgado por la crítica española y de la federación in-

ternacional de la empresa cinematográfica. En Locarno, Suiza, recibió el Gran Premio y el Premio de la Crítica y en La Habana fue considerado el mejor film del año. Comentando la producción cinematográfica vietnamita, en especial el film *La maestra Hanh*, José Rodríguez Elizondo (1967) mostraba el cine político como un arte del pueblo que no tenía "nada que ver con el arte puro ni con el arte para exquisitos", que, por supuesto, no tenía ninguna relación con un llamado "arte de mariposas o margaritas", y que encontraba su materia artística en todas partes, especialmente "en los cráteres dejados por las bombas". *La maestra Hanh*, además de ser un "arma de combate", estaba, según el crítico, en la línea del mejor cine europeo moderno, que era desconocido en Vietnam.

La oposición entre cine y literatura puede documentarse con frecuencia a partir de 1968, año de la consagración del cine político documental, que llevaba sus cámaras a los sitios donde estaban ocurriendo acontecimientos relevantes. Como declaró Alfredo Guevara (1963), director del ICAIC, 1968 había sido el año de la madurez cinematográfica cubana y revolucionaria, gracias a la enorme producción de documentales, muchos de los cuales se exhibieron en la muestra Documentales 69, en cuyo programa se sostenía que "de todas las manifestaciones artísticas vinculadas a la obra de la revolución, es el documental la que ha resultado más consecuente y orgánica". Si bien ese año se estrenaron largometrajes como *Memorias del subdesarrollo*, de Tomás Gutiérrez Alea, y *Lucía*, de Humberto Solás, *Casa de las Américas* (Nº 53) afirmó que la "calidad" y eficacia" del trabajo del ICAIC residía fundamentalmente en la producción de filmes documentales y en los aportes de Santiago Álvarez, gran renovador del género. Es más, la revista replanteaba la relación de la revolución con las artes, recurriendo a un antecedente de gran autoridad. Así, declaró:

No era la primera vez que una revolución comprendía la extraordinaria relevancia del cine. Lunacharski nos ha contado cómo Lenin le indicó: "Usted, que pasa por ser protector de las

artes, debía recordar que, de todas las artes, la más importante para nosotros es el cine" ("El documental cubano", 1969:162).

En septiembre de 1968, la constitución del departamento de cine de *Marcha* ponía claramente los términos de lo que podía considerarse un arte político: no iba a filmar "ni puestas de sol ni reflejos de luz sobre las olas". Ni puestas de sol ni reflejos de luz sobre las olas, ni mariposas ni margaritas: pueblos en lucha. El movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano conoció un momento inaugural a partir del Festival de Viña del Mar, Chile, en 1967, a partir del cual se fue consolidando la convicción de que el cine político podía convertirse en un arma para la revolución. A propósito del Festival de Viña del Mar de 1969, el semanario argentino *Panorama* comentó:

Si se juzgara el cine latinoamericano por lo que de él se mostró en el reciente Festival de Viña del Mar, cabría deducir que es tremendo su fermento revolucionario. Casi todo el material allí exhibido aparece alentado por el propósito de atacar y modificar las estructuras, con la ilusión de convertir un producto cultural en un fusil.⁵⁶

El cine podía servirse de su impacto visual inmediato, así como de su capacidad para procesar lo inmediato de los acontecimientos. Sus formas de exhibición también pudieron ser pensadas en términos de *actos*, como lo expresaban emblemáticamente algunos manifiestos del grupo Cine Liberación y la película *La hora de los hornos*, de Solanas y Getino, que circulaba clandestinamente en la Argentina y en la que, en la segunda parte, una voz en *off* invitaba al público a interrumpir la proyección para discutir las imágenes. Invitación que formulaba: "Esto no es un film, es un acto para la liberación".⁵⁷ Oportunidad de los temas, fuerte estetización de la violencia y la búsqueda de una imagen de alto impacto fueron las características gracias a las que ese nuevo cine pudo ser llamado "político". Justamente cuando entraba en crisis el concepto del compromiso intelec-

tual y las exigencias de politización radical postulaban la ruptura de la concepción de la autonomía del intelectual que debía entonces asumirse como militante, y se postulaba que el cine (ya no la palabra) formaba parte de esa militancia.

De ese cine, como de uno de cuyos precursores, Joris Ivens, pudo decirse:

Huele el fôco de los acontecimientos mundiales. Señala verdades resistidas. La Guerra Civil en España, la Unión Soviética, Cuba, Vietnam. Es marxista-leninista de convicción. (...) Considera el guión de sus películas como el plan de una ofensiva (Kat).

En 1969, ese nuevo cine latinoamericano recibió la atención de Europa y el mundo en diversos festivales. Glauber Rocha ganaba el premio al mejor director en Cannes por *El dragón de la maldad contra el santo guerrero*. *Cahiers du Cinéma* dedicaba números especiales a *La hora de los hornos*, de los argentinos Solanas y Getino (fundadores del grupo Cine Liberación), a Glauber Rocha y a la película boliviana *Sangre de condor*. Otras, como *La primera carga al machete*, de Cuba, o *Macunaíma* y *Los herederos*, de Brasil, mostraban nuevos aspectos de la originalidad latinoamericana. Se acababa, pues, "la triste época en que 'cine latinoamericano' quería decir melodrama rural, nubes de crepúsculo, zamba, conga, tango y marimbas" (Echegoyen, 1969). No deja de ser curioso que la consagración del nuevo cine se expresara en los mismos términos en que había sido aplaudida la nueva novela.

La importancia del cine fue correlativa del espacio que le fue dedicado en muchas publicaciones político-culturales. *Marcha* dedicaba habitualmente el último número de cada año a un balance de cada expresión artística. Encabezado por la literatura, el ejemplar N° 1505, último número de 1970, cedió su prioridad al cine (la literatura ocupó una sola página, que era, además, la última)⁵⁸

Algo que los nuevos modos del arte político parecían sugerir era que democratizaban no sólo la recepción (colectiva) sino

incluso la producción; como afirmaba el cineasta cubano Santiago Álvarez, para hacer cine no se necesitaba ser un genio, cualquiera podía hacerlo. Algo parecido sugería David Viñas cuando proponía tomar el cine como ejemplo de trabajo colectivo. El cine político eliminaba problemas presentes en la escritura individual, como "la balcanización a nivel personal", a través de un proceso de "disolución de la individualidad y su reemplazo por un seudónimo que caracteriza a aquellos que trabajan colectivamente, disolviendo todos los dogmas de la teología literaria: la sacralidad" y la "visión teológica de la literatura: el escritor como creador" ("¿El único encuentro del encuentro?", 1970:160-161).

4. Las literaturas de la política en Cuba

Las revoluciones declinan un caso particular del vínculo entre literatura, poder y política, que merece ser analizado. Esto significa pensar qué hacen juntos la literatura y el poder cuando lo político y lo estético fundan un espacio de colaboración, basado a su vez sobre valores que formulan, para la literatura y los letrados, la política como necesidad. Este fenómeno raro (en el sentido literal, escaso e insólito) obliga a definir conceptualmente un objeto en una circunstancia. En primer lugar, porque destaca, como un clisé de la lengua teórica, la expresión "políticas de la literatura". Ella parece referirse a la eficacia intrínseca y específica de la producción simbólica y artística en tanto que tal, a los modos de ser políticos de la literatura y el arte, *independientemente de sus formas históricas de institucionalización*. Para indagar sobre un avatar de la relación histórica entre literatura y revolución, en la que operan estrategias diferentes de producción, circulación y lectura, es más provechoso deshacerse de la expresión hecha y buscar alguna otra más generosamente descriptiva, en la que relumbre lo inusual del dato. Esas formas de colaboración entre literatura y poder pueden denominarse "literaturas de la política".

Durante algún tiempo, la Revolución Cubana se presentó como una revolución sin teoría, en parte porque su desencadenamiento y posterior evolución fueron de un dinamismo vertiginoso y mutante. La expresión de este carácter de total fundación se expresó en la frase "somos más verdes que las palmeras", en clara alusión a la imprevisibilidad del proceso de conformación de la nueva sociedad y como apelación a la creatividad de ese proceso, a su carácter de innovación absoluta. La revolución aglutinó, además, desde el comienzo, a la inmensa mayoría de los artistas e intelectuales, y no sólo cubanos. El brusco darse vuelta de la realidad política, social, económica y cultural fue la concreción jamás soñada del programa surrealista: *cambiar la vida*. La primacía moral de los líderes políticos quedaba fuera de discusión. Pero, y de aquí deriva un primer problema que la revolución planteó a los escritores, también la creatividad e innovación parecieron antes atributos del poder político, de sus estrategias y sus luchas, que del arte y los artistas, colocados un paso más atrás. La asunción, difundida por igual entre políticos y artistas, de que jamás los méritos del arte igualarían a los de la revolución, se tradujo en una especie de permanente sensación de déficit frente a la magnitud de la lucha colectiva.

La legitimidad del nuevo poder político, su carácter de representatividad mayúscula, no pudo sino desempeñar un rol de envergadura en el plano cultural: por un lado, como *productor* de criterios de validez ideológica y estética de la literatura, como *lector* privilegiado y activo, implícito y explícito de las obras concretas, y también como *crítico* que compara el grado de adecuación que vincula la programática con sus realizaciones. Hasta entonces, para los escritores latinoamericanos, la posibilidad de pensar el carácter crítico de la literatura estaba garantizada por la concepción del Estado como "el otro" natural del escritor. De allí un segundo problema: la necesidad de un acompañamiento afirmativo rompe con una tradición secular. No por nada, una parte importante de la producción literaria de los pri-

meros años de la Revolución Cubana refiere los atropellos de la dictadura de Batista y conserva su tono crítico, síntoma de la dificultad para encontrar una lógica política acorde con las lógicas literarias que enfatizaban el poder crítico de la literatura.

Las formas de institucionalización material de la literatura subrayaron esta dirección: el peso del poder político en la regulación de los asuntos concernientes al arte se materializó en la abolición del mercado literario. Este nuevo marco institucional dejaba en manos del poder político la última palabra en la creación de las instituciones culturales "revolucionarias" y fomentaba un nuevo perfil de intelectual, incluido a menudo en el aparato estatal como funcionario, aunque no necesariamente. La colaboración de los artistas con la revolución se repartió en diversas vertientes: 1) la participación en tareas colectivas —la zafra fue la más emblemática—, la alfabetización o la asunción de responsabilidades en áreas de la administración pública; 2) el funcionariado estrictamente cultural; y 3) la estrictamente literaria; paradójicamente, la menos cómoda. De aquí deriva un tercer problema. A la lógica igualitarista de la revolución subyace una ética contraria a la conservación de privilegios de orden profesional, derivados casi mayoritariamente del origen de clase. De allí la incomodidad de los escritores para cumplir el doble rol de "anonimizarse" en la tarea colectiva de las masas y al mismo tiempo intentar cumplir lo que se espera de ellos, en su campo específico: una contribución "revolucionaria".

En este contexto, donde la misma noción de campo intelectual encuentra su límite histórico, puesto que presupone un grado relativo de autonomía respecto del campo de poder, se impuso para los escritores el deber de crear una literatura que se correspondiera en excelencia a la excelencia de la revolución. ¿Cómo salir de la trampa del "triste oficio" (el oficio inútil de la literatura) en el marco de semejante proceso político? Así define Antón Arrufat (1963a) la labor literaria en su poema "Playa Girón":

Con mis manos inútiles
que no saben hacer otra cosa que escribir,
quisiera recoger vuestras cabezas, hermanos míos, compatriotas,
las cabezas voladas y deshechas por los obuses,
(...) Yo que tengo este triste oficio
que espera que los otros vivan por él,
por su sangre.

Los principales rasgos que caracterizan a las "literaturas de la política" pueden ser sintetizados en:

1. *Aceptación de la coautoría o una forma fuertemente encarnada de lector implícito superpuesta prácticamente a un primer lector empírico*: Para los escritores, adherirse a la revolución supuso aceptar en su propio campo las expectativas de un poder político que demanda una literatura "revolucionaria", y que además lee, critica y presiona sobre la escritura. Este proceso de casi coautoría es el dato básico de las literaturas de la política. De más está decir que hay formas antagónicas de esta figura del poder como lector y coautor y que la revolución es uno de sus casos más atípicos. En las antípodas otro, el más frecuente, que estimula la producción de literatura "oficial", escrita según mandamientos (no siempre explícitos) que se expresan más o menos coercitivamente. Toda censura declina uno de los modos del poder como lector y coautor, en este caso, no de una escritura sino de su silencio.

No vale la pena preguntarse si los autores cubanos que se adhirieron a la revolución consideraron al poder revolucionario como coautor, al menos en parte, de sus textos. Lo que importa es de qué manera su producción literaria toma en cuenta a ese poder juzgado de excelencia. En este caso, el poder y sus funcionarios culturales son condición de la escritura y de la reproducción y circulación de esa escritura. Una literatura así institucionalizada forzosamente incluye una serie de estrategias de escucha y atención. Escritura en colaboración, pero en la que los dos polos del acuerdo encarnan, por tradición y coyuntura, lógicas diversas.

2. *Superación de la tradición*: Las literaturas de la política se enfrentan, entre otras, a las dificultades que supone el peso inerte de una tradición, de la preexistencia de un sistema literario, de competencias estéticas y gustos adquiridos, de una red de conexiones con la literatura y el arte internacionales y un campo intelectual, todos anteriores al proceso revolucionario. Esto significa la mayor heterogeneidad de temporalidades y tradiciones entre lo estético y lo político, diferentes residuos que trabajan también, en cada bloque, el ideal de la innovación. Para la literatura cubana la revolución no podía convertirse en un grado cero de la historia. Este requisito de adaptación de la heterogeneidad de dos series históricas es otro de los rasgos de las literaturas de la política.

3. *Incertidumbre programática de la producción estética*: Las literaturas de la política en Cuba debieron interpretar su inserción en una política de la cultura nunca del todo explícita y sujeta, como toda literatura, a la confrontación estética e ideológica por la legitimidad entre los productores culturales. Pese al entusiasmo y fervor con que los artistas mostraron su deseo de colaborar con la revolución, fue evidente, desde el comienzo, cierta incertidumbre respecto de cuál sería en ella su rol específico. Tampoco dejaron de hacerse explícitas las diferencias sobre el tipo de cultura que debía practicarse y promoverse. Pero este vacío fue llenado plenamente con la hipótesis de que llegaría el momento en que la función del arte sería reestablecida en su plenitud, por encima del punto de vista insuficiente y parcial de los actores, sumergidos en el presente de la historia. Juan Marinello, en ocasión de convocarse el Primer Congreso Nacional de Escritores y Artistas Gubanos, aconseja al escritor revolucionario: "Ponga el oído en el pueblo y la maestría en la obra; todo lo demás le vendrá por añadidura". El "todo lo demás" es precisamente la piedra de toque o filosofal en la que la alquimia de la revolución brindaría sus rasgos al arte y la literatura cubanas.

4. *La transitoriedad*: Los parámetros definitivos de una literatura revolucionaria eran, por definición, indefinibles, puesto

que, al ser la revolución un proceso vivo y cambiante cada día, y sus escritores, representantes de un momento histórico "intermedio", la apuesta final dependía del futuro. La convicción de que, una vez asentada ideológicamente, la nueva realidad produciría hombres nuevos y nuevas sensibilidades reforzó el carácter transitorio e instrumental del sistema literario vigente.

5. *La necesidad de subrayar una doble pertenencia; a la literatura y a la revolución*. La literatura cubana, a partir de 1959, acomete el esfuerzo de insertarse en el nuevo proceso social sin abandonar ciertos valores asociados a una tradición literaria moderna. Este esquema funciona en forma literal en *Así en la paz como en la guerra*, donde el libro es la escena misma del proceso: entre cada uno de sus cuentos, Cabrera Infante "inserta" las viñetas en las que tematiza la violencia de la lucha contra Batista. Mediante esta inserción, guarda su propio lugar, a medias entre el cuentista y el reportero de la revolución. Como si la juntura sólo pudiera darse por yuxtaposición y como si, aun así, el proyecto estuviera condenado al fracaso, las últimas palabras del libro se refieren a los muros de una cárcel en los cuales quienes combatieron a Batista dejaron sus combativos mensajes de despedida, antes de la segura muerte. Los *graffitti* de los luchadores condenados por el dictador, dice Cabrera, ésa es la verdadera literatura revolucionaria.

6. *La interpretación de los ideales vigentes de corrección política*. Si la verdadera revolución era una hazaña ya realizada y la verdadera literatura revolucionaria ya estaba escrita, las literaturas de la política se plantearon básicamente un interrogante: ¿Cómo interpretar correcta y literariamente la revolución? ¿Y cómo interpretar correcta y literariamente "esta" revolución? Entre las muchas otras formas del ser político de estas literaturas, entran los procesos de interpretación y puesta en escritura de los ideales de corrección política vigentes. En el plano del contenido estrictamente ideológico entran aquí los valores del colectivismo, la solidaridad, la lucha de clases, la valorización del pueblo, el antiindividualismo, el valor del sacrificio para la mo-

ral revolucionaria, etc. Más interesante que el rastreo temático de estos ideales son sus puestas en escena literarias, es decir, la forma en que se interpretan los ideales de corrección política *de la literatura*, que, sin ser formulados explícitamente, constituyen una tensión característica de estas literaturas. En realidad, esta suerte de precaución, lectura anticipada, interpretación-pronóstico, está vinculada, antes que al público receptor de una nueva y revolucionaria literatura, al poder lector, coautor en tanto constituye el lector implícito y, en muchos casos, coincide con el real. Se puede afirmar que la necesidad de interpretar correctamente lo que se esperaba de ella constituye el rasgo principal de la literatura de la política. El resultado de ello es que una de las evaluaciones más contundentes de esta literatura es la afirmación de los intelectuales como portadores de la miseria de las ideas y de la miseria de la acción. En el antiintelectualismo, las literaturas de la política enfrentaron una de sus verdades.

Puesto que el poder no proporciona los parámetros estéticos, los ideales de corrección política de la literatura sufren un desplazamiento similar al observado en la oscilación entre obra y vida en el caso del compromiso. De ese modo, la ambigüedad que en cada coyuntura se percibe respecto de los ideales estéticos de la revolución hace que los ideales más fácilmente interpretables se trasladen al campo de la experiencia militante de los escritores mismos. Por eso, las literaturas de la política tienden a desplegar una crítica ideológica de la figura del escritor en particular y del intelectual en general, como si esa figura fuera analizada por el poder mismo.

El panegírico del gobernante es un género tan viejo como Occidente. La antigua denominación griega *basilixos logos* (cuya gramática subraya al gobernante como origen de la palabra sacralizada y no hace intervenir a su sirviente literario) expresa mejor que su traducción la situación de los escritores cubanos: es la palabra del líder/revolución (en la medida en que en Cuba revolución y líder se asociaron, uniendo en un nombre y

persona dos conceptos de ahí en más indisociables) lo que se busca traducir. Las literaturas de la política asumieron una relación compleja con la sinceridad, incluso la de la ficción. Por supuesto, los componentes insinceros no son enteramente descartables pero no son el objeto de esta comunicación; la frontera entre ironía y seriedad enunciativa es, en todos los casos, materia de una pragmática interpretable, y mucho más en las literaturas de la política. Digamos que si la política tiene una zona de *Realpolitik*, su correspondencia en las literaturas de la política las convierte en algo así como una "*Realliteratur*".

En *Los niños se despiden*, ganadora de la edición 1968 del Premio Casa de las Américas, se inserta una narración de fundación social *ab nihilo* que opera como parábola de la revolución, escrita en un lenguaje de arrobamiento místico y cargado de religiosidad laica. En esta descripción fundacional, el líder-creador prescribe a los hombres las tareas y los oficios. Cito: "¿Y yo qué soy?" (pregunta el narrador). "El jefe colérico le contestó: '¿Qué hacías mientras todos a mi alrededor acogían la distribución que yo hacía del trabajo y sus instrumentos?'. Y el hombre repuso: 'Yo contemplaba tu obra y me maravillaba de tu juicio y equidad'. El jefe, conmovido, le respondió: 'Tú, siéntate a mi diestra pues eres el poeta'."

Pablo Armando Fernández nos conduce directamente a la respuesta casi colectiva que, como ideal de corrección política de la literatura, se dieron las literaturas de la política: básicamente, la asunción de que el escritor está subordinado a las directivas estatales. Además, esta cuestión es una de las recurrencias de estos textos, es decir, el tratamiento, ficcional, de los problemas que la revolución plantea al escritor o al artista. Zona de condensación, *aleph*, puente entre la experiencia y la imaginación históricas, la propia situación se convirtió en un material literario desde el cual los requerimientos de la revolución se volvían productivos para los escritores. Jaqueados por su respeto a dos lógicas que hasta entonces funcionaron por carriles separados (la del arte, con pretensiones autonómicas, y la de

la política, encarnada en un poder perfecto), los escritores hicieron de su posición uno de sus principales tópicos, tanto en incontables declaraciones como en sus textos. Para eso, se apropiaron de uno de los reproches que les hizo Ernesto Guevara, cuando declaró que el pecado original de esos intelectuales era no ser suficientemente revolucionarios.

La autodescalificación y el antiintelectualismo fueron la manera en que este déficit revolucionario se tradujo en escritura, poniendo en evidencia que la subordinación y disciplina revolucionarias se manifiestan principalmente en una autoobservación minuciosa, que no excluye el principio de la sospecha de sí. De allí la reiteración de textos donde se narran los conflictos de conciencia —el desgarramiento— que aquejan a los *alter ego* intelectuales. Como, por ejemplo, *No hay problema* (1961), de Edmundo Desnoes, o *La situación* (1963), de Lisandro Otero, en los cuales se encara esta cuestión de un modo sorprendentemente similar.

Memorias del subdesarrollo (Desnoes, 1968) es una apasionante traducción literaria del problema. Sacando partido de las diversas instancias narrativas que brinda la ficción, Desnoes trabaja ideológicamente y produce un texto complejo que se presta a la ironía y, por lo tanto, a una lectura doble: a favor y en contra de la revolución. Se cuestiona aquí la frontera de credibilidad del lector ante los enunciados. ¿Se cree en bloque? ¿A cuál de todas las instancias de enunciación? Al mismo tiempo, el hecho de que el *autor* aparezca citado como personaje cargado de rasgos negativos (un escritor acomodaticio, egoísta y trepador) duplica la ironía como procedimiento que no necesariamente pone entre paréntesis la visión descarnada del presente cubano del narrador. *Memorias del subdesarrollo* pudo así haberse publicado y celebrado en La Habana, pero también fue leído como vehículo de enunciados “sinceros”. La reseña que le dedicó *Time* (“Punto de vista gusano”, 1967) se asombra de que el libro fuera publicado en Cuba, concluyendo que eso demuestra “que la censura cubana es relativamente tolerante a la autocrítica”.

La duplicidad irónica que logra Desnoes es así otro servicio rendido a Cuba por un escritor. Este procedimiento, en que la ironía es prácticamente corporal, hija de la duplicación, muestra todo lo que en esta problemática del intelectual revolucionario es, a su modo, también irónico. La previsible frontera y diferencia entre los discursos públicos y privados de los escritores, la negociación de los pactos con la Verdad en beneficio de la propaganda de la *Realpolitik*, el deseo de contribuir al proceso revolucionario y la necesidad de no ser excluidos del sistema, los recorridos por los cuales un nombre acusa a otro de contrarrevolucionario para terminar, poco o mucho tiempo más tarde, en la posición de acusado revelan la dimensión farsesca y al mismo tiempo trágica de la cuestión.

“¿Podrías describir el tamaño del pueblo con tu lengua?”, se había preguntado en un poema Heberto Padilla, mucho antes de convertirse en un escándalo. Llamar a ese poema “Ahora que estás de vuelta” es un gesto que alude significativamente al regreso a la Cuba revolucionaria de muchos escritores en la diáspora, entre los cuales se cuentan el propio Padilla, además de Calvert Casey, Edmundo Desnoes, Pablo Armando Fernández, Fayad Jamís, entre otros. Poder describir el tamaño del pueblo (enorme) con la lengua (escasa) del poeta es todo un programa literario. Y si hay que juzgar a partir de la necesidad de autodefensa que parecieron experimentar muchos escritores por entonces, semejante tarea se reveló inviable.

Como en todo fracaso, parte de sus motivos reside en lo demasiado ambicioso del programa. Una literatura revolucionaria requería la acumulación de virtudes difícilmente gestionables; renovación con legibilidad, impacto masivo, producción de conciencia política, excelencia acorde con la excelencia que el poder político supone como modelo, etc. Esta emulación de un Poder que se presenta como la *summa* de la perfección opacó tanto las posibilidades de lo literario (porque expresa en germen una competencia desigual) como las pretensiones de ejercerlas, por parte de los escritores, en un contexto en el cual la

situación de estos últimos era regulada por mecanismos de control y autocontrol inéditos.

5. Los nuevos saberes y la crítica de la cultura

Hacia el final de la época, la incorporación de nuevos saberes fue una de las bases de la aspiración a la cientificidad que caracterizó un nuevo perfil de la práctica intelectual en un terreno específico. El sesgo teorístico que adoptó *Casa de las Américas* en los años setenta (y que define un cambio en el perfil de la publicación) es un buen ejemplo de esta valoración de la teoría. Por ejemplo, el N° 71 hacía referencia a que

la tarea fundamental de esta revista es, desde luego, difundir las creaciones y estudiar los problemas de nuestra América: bastaría con recordar los tres últimos números para tener presente cómo aspiramos a cumplir esta tarea. *Pero también es responsabilidad nuestra difundir entre los países latinoamericanos enjuiciamientos marxistas de tendencias o disciplinas científicas recientes* (...) Se aborda por primera vez en nuestra revista una disciplina relativamente nueva (la semiótica) que está encontrando amplio desarrollo en países socialistas como la URSS (subrayado mío) ("Editorial", 1972).

La búsqueda de la legitimidad ideológica impulsó el estudio minucioso de la teoría marxista. No puede despreciarse la importancia atribuida en los setenta a la permanente relectura de los clásicos del marxismo; lectura y relectura que condujo frecuentemente a las polémicas entre pares, que (en nombre del marxismo-leninismo, del trotskismo, del guevarismo, del gramscismo y otros) polemizaron entre sí para discutir el derecho a determinar en qué consistía el "verdadero" socialismo. En pocas palabras, la justificación ideológica se elaboró entonces en un terreno eminentemente teórico.

También en los setenta puede datarse el nacimiento de una elaboración en términos teóricamente novedosos de la legiti-

midad de la práctica estética y crítica: la revolución del significante permitió a sus cultivadores una futura colocación en las academias que volverá a separar, en los años subsiguientes, el compromiso público y la profesionalización.

La teoría brindó otra justificación posible para la tarea intelectual concebida no sólo como denuncia sino también como una competencia específica de los intelectuales. La práctica teórica se justificó, en muchos casos, en las posiciones althusserianas que planteaban la identidad esencial de teoría y práctica. El carácter anfibio del marxismo (como teoría y como práctica) puede servir para explicar tanto la ruptura del bloque intelectual latinoamericano de izquierda —y la formación de grupúsculos— como los modos en que los bandos en pugna se reivindicaron "marxistas" en todos los casos; unos desde la teoría, otros desde la práctica.

La figura del intelectual como crítico encontró formas de sobrevivencia al hallar un objeto disciplinario —*la industria cultural*— al cual aplicar un bagaje teórico de análisis, tal como lo demuestra la cantidad de trabajos que se consagraron a analizarla. La industria cultural fue así leída en clave de la teoría de la dependencia. Un número completo de *Casa de las Américas*, en 1972, está consagrado exclusivamente a esa cuestión. Pero la traducción a términos culturales de la consigna "liberación o dependencia", una tarea que emprendió también la crítica literaria de los setenta, tendió a reforzar el papel dominante de la *estructura* y a debilitar cualquier especificidad transformadora de la cultura, ella también neutralizada por efecto de la penetración cultural, aun en sus segmentos más lúcidos. Como dice Gustavo Luis Carrera (1975): "Puede sorprender que se hable tanto aquí de dependencia y de liberación, cuando la materia cultural podría discutirse a otros niveles conceptuales; pero en esos términos se plantea la realidad de América Latina, como también la determinación de su destino". Se distinguen así dos momentos cronológicos, cualitativamente diferentes, de la penetración cultural, siendo el último el más difícilmente identi-

ficable y, por lo tanto, combatible: "El actual período histórico es diferente; los valores son más relativos. Con sutileza, es fácil hacer ver lo *aparente* como *real*, como es fácil reducir lo significativo a la simple condición de detalle" (Carrera, 1975). De manera que, si bien se consiguen fundamentos teóricos para la actuación crítica, se debilita su eficacia. Es en cierta forma el camino recorrido por Althusser, que explica la cultura como una función del poder, ampliando el concepto de reproducción social clásico del marxismo al asumir que la cultura es algo más que el medio expresivo de las estructuras sociales extraculturales, pero limitando teóricamente la capacidad contestataria de la cultura.

La teoría invadió también la crítica literaria: un fenómeno que fue simultáneo con su profesionalización. La cultura, como *campo de investigación*, permitía fundar una ciencia literaria y poner en circulación nuevos saberes (considerados como tales por primera vez), que ingresaron en las publicaciones político-culturales del período. Muchas de las que surgieron entonces tuvieron carácter teórico-profesional y circularon estrictamente entre intelectuales, que de ese modo generaron órganos propios, sin ninguna intención pedagógica, puesto que casi todo se daba por sabido. Por vía de la teoría se intentó también el rescate de lo popular. La persistencia de ciertos tópicos y estructuras en la cultura popular fue apreciada en cuanto, a diferencia de la cultura llamada "alta", aquélla carecía de la idea de novedad como valor, precisamente condenado por el antiintelectualismo. A partir de la lectura de Bajtín, la crítica analizó la cultura popular como paródica y carnavalesca, viendo en ella las señales correctas de la transgresión y el combate contra la cultura dominante. Pero analizando parte de la producción del período, se verifica que uno de los intereses principales de la crítica fue establecer, en un marco demasiado rígido, qué posiciones ideológicas o de clase expresaba la literatura. Para identificar este objeto, se recurrió asiduamente a los autores; dejando abierta, de nuevo, la posibilidad de su descalificación ideológica.

Si los políticos ostentaban una especie de *know how* que los literatos aspiraban a compartir, la frustración de esta expectativa tuvo bastante que ver con este espíritu de cientificismo literario que, aunque circulaba por audiencias limitadas, pretendió pensar una política de la teoría y una teoría de la política. En estos casos, el antiintelectualismo se matizó, pero también se debilitaron las ilusiones de que una acción directa (por medio de la literatura) fuera posible.

Es paradójico que de la necesidad de politizar teóricamente la cultura se llegara a la antítesis de lo que Terry Eagleton (siguiendo el esquema habermasiano de las transformaciones en la esfera pública) caracteriza como el momento ideal de la crítica, momento en el que el crítico se dirige al conjunto de la sociedad. En este caso, la teorización del carácter político de la cultura derivó en una especialización marcada, en la que el crítico se apartó cada vez más del rol de dador de sentidos colectivos.

Otra de las paradojas de la crítica fue que, aun cuando se propusiera defender los intereses de las clases menos favorecidas (mayoritarias, lógicamente), se sintió más cómoda representando la causa de las minorías marginadas de la sociedad. Si el indigenismo había sido casi barrido por la avalancha modernizadora de los años sesenta, su recuperación teórico-política fue uno de los recursos principales de la crítica profesionalizada de los setenta, que fue en busca de indios y minorías culturales cuya *autenticidad* cultural en peligro la maravillaba y a la que consideraba necesario proteger. Parte de quienes representaron entonces esta nueva crítica pudieron, años más tarde, ejercer una política de resistencia en los casos en que este saber circuló clandestinamente, considerado "marxistoide" por algunos gobiernos totalitarios de América Latina. En muchos casos, algunos de estos críticos fueron cobijados por las universidades norteamericanas, en los departamentos de literaturas hispánicas. Los intelectuales latinoamericanos también pudieron demostrar su combatividad desafiando, con sus obras y declaraciones, a las dictaduras que se abatieron en muchos países del continente.

La censura, la persecución, el encarcelamiento y la tortura que castigaron a muchos escritores volvieron a hacer pensar a los intelectuales en que su palabra tenía valor, al menos para quienes la consideraban un enemigo.

La filosofía de la acción y el concepto de autonomía, ambos implícitos en los imperativos ético-estéticos que se legislaron los intelectuales, no pudieron ser sistemáticamente combinados, porque la filosofía de la acción demandaba que la literatura fuera *práctica*, mientras que el concepto de autonomía —o especificidad, uno de sus rasgos— ocluía el traslado de la literatura a la praxis, ya que distinguía tajantemente arte de realidad. En el intento por formular las bases de un pensamiento y de una práctica capaces de oponerse a las formas de la dominación existente, los intelectuales teorizaron sobre los medios masivos cuando advirtieron su papel aglutinador al servicio del poder, pero ésa fue una batalla perdida. Lo que parecía una crisis de legitimidad ideológica de la burguesía se resolvió con bastante rapidez, en la mayoría de los países del continente, a través de un proceso de violenta represión, con la colaboración indispensable de los medios masivos y la actividad de un mercado completamente regulado por las corporaciones editoriales. Éstas, a su vez, contaron con la ayuda de la crítica difundida a través de los periódicos de consumo masivo, siempre dispuesta a consagrar como buenas las obras que triunfaban en el mercado. Cuando esto ocurrió, la época quedó arrinconada en un pasado definitivamente clausurado.

Palabras finales: ¿un proyecto incumplido?

La política fue, como el Verbo, primero. La idea de que un cambio radical estaba a punto de acontecer atravesó el mundo en el bloque de los sesenta y setenta. Esa sensación de inminencia (deseada) en los discursos de la intelectualidad de izquierda también fue experimentada por quienes se oponían firmemente a la perspectiva de una transformación. Así, el senador Robert Kennedy confirmaba la percepción generalizada de que la revolución mundial se había puesto en marcha cuando anunció, en un discurso de 1966, que era *inevitable* la revolución en América Latina. La coincidencia de esa percepción entre bandos ideológicos absolutamente antagónicos permite pensar que el período estudiado configuró una verdadera *época* a escala internacional: un mismo mapa del *tiempo* ocupaba todas las geografías.

La historia cambiaba de escenario: el empuje hacia el futuro pareció provenir de un conjunto de países que hasta entonces había estado en las sombras y que, súbitamente, se tornó visible, al punto tal que su protagonismo histórico pareció evidente a muchos observadores contemporáneos. Los países en los cuales el tiempo histórico parecía estar transcurriendo a otra velocidad, más rápida y más decisiva, fueron llamados del Tercer Mundo. En esas regiones, pobladas por *restos* dejados por las metrópolis colonizadoras de antaño, se agitaban y bullían pulsiones revolucionarias provocadas por el odio contra los opresores y la determinación de decidir su propio futuro, contra enmiendas, intervenciones, delegados y economías dirigidas desde los centros metropolitanos.

La Revolución Cubana proporcionó la prueba más evidente no sólo de la existencia del fermento revolucionario sino también de la posibilidad del triunfo y la reconstrucción de la sociedad sobre bases enteramente nuevas. Esa revolución señaló un camino para el continente latinoamericano y fue seguida con una atención especial, mezcla de admiración y perplejidad en otras regiones.

La voluntad de transformación constituyó, para los intelectuales, una invitación a actuar para acelerar ese curso de la historia, que, según se pensaba entonces, concluiría con el agotamiento del sistema capitalista. La intelectualidad de América Latina, como la del resto del mundo, quiso ser protagonista de los nuevos rumbos históricos; los escritores, muy particularmente, se sintieron llamados a participar de la "liberación de sus pueblos". Eso significó que tuvieran la necesidad de agruparse en identificaciones y prácticas colectivas. "Intelectuales" es una palabra que se declinaba, y se declina, *en plural*. Formar parte de su época implicó crear instrumentos para conocerse y reconocerse, y, así, las revistas culturales fueron la señal y el soporte de esa necesidad, y también para otra función esencial: *comunicarse* con un público más vasto.

La organización que la intelectualidad se dio o intentó darse a través de sucesivos encuentros, que describí detalladamente, tuvo el propósito de crear una verdadera *comunidad latinoamericana de escritores* que diera un estatuto particular a esta nueva modalidad de intervención. La trama de relaciones personales que se generó entonces y el fuerte ideal asociativo que caracterizó el comportamiento de los intelectuales crearon de hecho una suerte de "familia" intelectual, alineada fundamentalmente en torno a acuerdos políticos.

En un principio, los escritores de la época procuraron combinar una práctica específica —la literatura— con una labor de esclarecimiento y propaganda que buscaba convencer a la sociedad (o a quienes fueran sus interlocutores, reales o imaginarios) de la necesidad de la revolución. Este dispositivo los

convirtió en intelectuales, en la medida en que situaron en la esfera pública sus discursos e intervenciones.

La Cuba revolucionaria fue considerada el modelo de la *nueva sociedad* imaginada para el resto de los países latinoamericanos. Críticos y escritores se transformaron en "cancilleres" de esa revolución. Y la Isla, a su vez, fue la anfitriona principal de innumerables encuentros que sellaron la unidad del campo intelectual latinoamericano. Los intentos por torcer ese rumbo de alianzas fueron objetos de fuertes disputas, que inicialmente tuvieron como resultado fortalecer el *Partido Intelectual Latinoamericano*. Esto lo reveló con claridad la historia de la revista *Mundo Nuevo*, que nació en 1966 signada por la debilidad ideológica implicada por el hecho de ser financiada por fondos norteamericanos. Su primer director, Emir Rodríguez Monegal, abandonó el proyecto en 1968, luego de reconocer que la campaña en su contra lo había dejado sin apoyo.

Sin embargo, la mayoría de los escritores, así como apostó decididamente por la revolución, apostó simultáneamente a la producción de una nueva literatura, tan nueva como el mundo y el hombre que surgirían de las revoluciones. El impulso hacia lo nuevo no se limitó a la lucha por una nueva sociedad; tan importante como el cambio de las relaciones de fuerza en la arena política fue el cambio estético: no fue por azar que por entonces se hablara de la "nueva literatura latinoamericana".

La posibilidad de conciliar una agenda cultural con una agenda política y "revolucionaria" en momentos en que la lucha armada era formulada como la única vía hacia la revolución problematizó, empero, la noción de *compromiso*, que había operado como una consigna ambigua que daba cuenta de la doble valencia de la politización de los escritores: la que la vinculaba a un "hacer en la obra" y la que la vinculaba a un "hacer en la sociedad". Entre 1966 y 1968 se planteó en forma reiterada e insistente entre los propios actores la pregunta por la identidad del intelectual revolucionario. Pero más que la pre-

gunta, en cierto modo retórica, lo que guiaba esa interrogación era una definición más tajante sobre el deber del revolucionario: formulado más estrictamente como el "deber de hacer la revolución". Los escritores se encontraron, por lo tanto, cuestionados por las exigencias concretas de eficacia política inmediata que provenían de sectores de militantes —y también de intelectuales— que comenzaban a considerar que la intervención cultural no era un modo apropiado de intervención en un continente mayoritariamente poblado por masas iletradas y sin posibilidades de acceso a los bienes culturales. Según muchos de esos argumentos, no existía ninguna alternativa de transformación que se limitara al escaso público "ilustrado". Las masas latinoamericanas cuyo esclarecimiento se buscaba eran en realidad pasivas receptoras de la cada vez más influyente industria de la cultura, cuyos productos procedían de los Estados Unidos (o los imitaban) y, por lo tanto, indefensas frente a la "penetración cultural imperialista".

Este contexto dio lugar a las posiciones antiintelectualistas que analicé en el capítulo "El intelectual como problema". La difusión de esas posiciones estuvo ligada a aspectos de la política cultural cubana y a los diversos y complejos problemas que enfrentaban la economía cubana y la lucha por la legitimidad en el campo cultural de ese país. Por esa razón, he considerado fundamental ir más allá de la hipótesis generalizada que postula la influencia de la Revolución Cubana sobre los intelectuales latinoamericanos, y así poder dar cuenta no sólo de cómo la revolución influyó sobre los escritores sino también de cómo éstos, a su vez, influyeron sobre la revolución. La comunidad de escritores latinoamericanos intervino en muchas y diversas oportunidades para lograr que Cuba se destacara por su política cultural respecto del resto del campo socialista. Diversos encuentros con el líder máximo de la revolución, Fidel Castro, que recibió a centenas de escritores latinoamericanos y discutió con ellos casi de igual a igual, hicieron pensar a los escritores que sus opiniones y criterios encontraban una acogida fa-

vorable entre la dirigencia política de Cuba. De hecho, durante un tiempo, así fue.

Pero la Revolución Cubana tuvo diferentes etapas en relación con la discusión estética, y ésta se realizó, como ocurre siempre, en un campo de debates, más o menos públicos, pero siempre pugnaces. Hacia 1968, los sectores dominantes en el área de la cultura impusieron criterios que contradecían las aspiraciones de muchos artistas latinoamericanos que se habían sumado a la defensa del modelo instaurado por Cuba. El surgimiento de disensos significativos en torno al tipo de obras que debían escribirse y a los criterios de autoridad para juzgarlas fue minando la cohesión del frente intelectual. Con el estallido del *caso Padilla* se produjo una fractura importante, que analicé en términos de la ruptura de los "lazos familiares", dando cuenta de cómo fueron discutidas cuestiones como la libertad de creación y el lugar de los escritores en el proceso revolucionario.

El mercado literario que consagró a la nueva novelística latinoamericana incidió significativamente en la valoración ideológica de las obras, tanto por parte de quienes habían tenido la fortuna de conocer el éxito mercantil como de quienes no habían tenido esa posibilidad. El modo en que la existencia del mercado editorial influyó sobre los debates intelectuales fue notable. Por un lado, separó aun más a quienes se habían aliado en defensa de Heberto Padilla de aquellos que lo habían hecho con la Revolución Cubana. Por otro lado, el mercado tuvo una particular relevancia en los argumentos en contra de la novela, el género que había expresado emblemáticamente las expectativas y posibilidades de escribir una literatura latinoamericana y al mismo tiempo "universal". En ese sentido, dado que mi interés metodológico fue "seguir el recorrido de las palabras", caractericé los significados de lo que, en literatura, fue conceptualizado y practicado en nombre de la "novedad". La palabra realismo fue resemantizada de un modo que sirvió como consigna general para describir buena parte de la literatu-

ra producida por entonces: los usos del término agregaron a la palabra realismo una serie de adjetivos, siendo "nuevo" (realismo) el de más frecuente empleo. En realidad, "realismo" fue ante todo un artefacto verbal que no remitía al significado tradicional de ese concepto e incluía también los aspectos experimentales de la nueva literatura.

La novela ocupó un lugar preponderante en las reflexiones de autores y críticos durante los primeros años de la época. La "neutralización" política del género, una vez institucionalizado por el mercado y consagrado por la crítica y los lectores de casi todo el mundo, tal como argumentó la franja antiintelectualista del campo literario, condujo a imaginar nuevos formatos concebidos como más adecuados para vehiculizar lo que pudiera haber de "revolucionario" en la práctica cultural. Esos nuevos formatos y géneros fueron la poesía, el testimonio, la canción de protesta y, muy especialmente, el cine político, que cosechó, hacia finales de la época, premios en festivales y tanto prestigio internacional como años antes la novela.

Lo que me parece importante destacar es que he trabajado con la hipótesis de que en la época que constituye el objeto de estudio de este trabajo, la historia intelectual y la historia literaria estuvieron fuertemente interpenetradas, al punto que a cada momento de la historia intelectual corresponde un momento particular de la historia literaria. Conversión del escritor en intelectual y búsqueda explícita de un público, novela y conformación de la familia intelectual, nuevos formatos y ruptura de los lazos familiares son algunos ejemplos de cómo los elementos de una serie se vincularon permanentemente con la otra.

Jean Genet declaró a *Libre*: "Yo estoy en contra de cualquier gobierno". Esa frase sintetiza un gesto del artista moderno, una gimnasia característica, de Baudelaire a esta parte, cuya flexión preferida es la disidencia. Esta tradición no funda solamente una figura secular del artista ni de la vida bohemia, ni de su favoritismo por la marginalidad; provee, también, el formato para conceptualizar su "politización". Del apartamiento a la críti-

ca y la oposición, todo un variado repertorio de actitudes encarna la negatividad como pretensión del arte genuino de la modernidad.

No es extraño entonces que las revoluciones supongan un raro desafío para los escritores (*qua* escritores) cuando se adhieren a ellas: los requerimientos de positividad y afirmación implícitos en una relación diferente con el poder político descalabran un legado fundacional. Algo de eso ocurrió, en América Latina, con el ideal centenario que establecía que el intelectual podía aspirar a considerarse la "conciencia crítica de la sociedad".

La historia de los intelectuales latinoamericanos de la época, como la describió uno de sus protagonistas, fue de la euforia a la depresión. No sólo porque muchas de las expectativas que guiaron la intervención de los intelectuales se desdibujaron. También porque el futuro imaginado para la sociedad en su conjunto se dio de bruces con un escenario que, ciertamente, la mayoría de los intelectuales no había imaginado ni en sus peores pesadillas. Tampoco la previeron muchas de sus víctimas; en muchos países de América Latina, el futuro promisorio que se convirtió en horror sigue siendo un trauma que no es fácil superar.

Parfraseando a Habermas y su visión de la modernidad como proyecto incompleto (27-31), tal vez se pueda hablar del proyecto incumplido de los sesenta/setenta. En realidad, ese período constituyó una bisagra entre dos épocas y, aunque no sólo afectó las posibilidades de pensar la categoría intelectual en términos de su larga tradición, fue crucial para la identidad del intelectual.

Según Zygmunt Bauman (1997), la visión de un mundo como totalidad esencialmente ordenada fue reemplazada por otra, que lo concibe como un número ilimitado de modelos de orden, cada uno de los cuales es generado por un conjunto relativamente autónomo de prácticas, que no pueden alegar una medida exterior de su legitimidad o validez.

Ese trayecto de pasaje entre dos visiones de mundo implica complejos procesos de cierre y apertura que pueden rastrear-se en el inicio de los debates más importantes sobre el pasado inmediato y los intentos de caracterización del presente. Este debate ha encontrado sólo retrospectivamente su terminología, con la aparición de los problemáticos conceptos de posmodernidad y posmodernismo y la traducción a esos términos de discusiones iniciadas con bastante anterioridad que posteriormente fueron sedimentando descripciones consensuadas acerca del presente.

Las condiciones de la práctica del intelectual se transformaron radicalmente. Régis Debray se refiere explícitamente a las transformaciones entre ese pasado reciente —hoy ya clausurado— y el presente. Para este autor, esa frontera entre pasado y presente está dada por el pasaje de una cultura letrada, que reconoce en la palabra escrita su medio de comunicación fundamental, a una cultura audiovisual electrónica cuyas formas de representación simbólica están ancladas en los nuevos medios masivos de comunicación, ya totalmente hegemónicos en la segunda mitad del siglo XX. En términos de Debray (1996), las transformaciones se dan entre un período cultural al que ha denominado Grafósfera y el más reciente de la Videósfera.

La ocurrencia de ese pasaje se da precisamente a lo largo de la época y constituye uno más de sus cierres. Los sesenta/setenta fueron el último avatar de la cultura del libro (en el mismo sentido en que lo enuncia Georges Steiner en "Después del libro"). Aunque Debray no desarrolla todas las consecuencias del fenómeno que describe, la transformación que diagnostica es crucial desde el punto de vista de las posibilidades de la intervención intelectual.

La Videósfera, las transformaciones en la esfera pública, el papel de los medios de comunicación de masas han desbanca-do los modos tradicionales (escritos) de la intervención intelectual y, más especialmente, sus posibilidades de circulación y difusión a nivel masivo. Más allá de las consideraciones de De-

bray, el pasaje de la cultura letrada a la actual cultura audiovisual electrónica fue motivo de reflexión de muchos otros autores (como, por ejemplo, Walter Ong, 1982). Lo que aquí importa, de todos modos, no es tanto la caracterización de esta nueva cultura audiovisual sino el sentido de clausura respecto del período anterior que la mayoría de los autores tienden a resaltar. Es curioso que no piensen en estas transformaciones quienes, en los últimos años, han venido criticando la "traición" de los intelectuales. Lo interesante del caso es que muchos atribuyan a los intelectuales mismos la responsabilidad de la catástrofe, debida a su radicalización sesentista. Norman Podhoretz (1979) llega a sugerir que la ambición de los intelectuales de cambiar el mundo fue una suerte de *hybris* que recibió el castigo merecido: ni siquiera la producción de obras maestras se consideró suficiente: "uno tenía que cambiar el mundo". En un sentido similar se expresa Paul Hollander (1981): "La persistencia del marxismo en Occidente se debe en gran parte a la institucionalización de los valores de los movimientos de protesta de los 60, que produjeron una contracultura".

En este marco y en torno a la evaluación en términos de historia intelectual de las consecuencias de la radicalización política que caracterizó al período sesenta/setenta surge la pregunta (y el consecuente debate) sobre el fracaso o el triunfo de los movimientos intelectuales en favor de la revolución. Esta discusión se ha dado tanto en América Latina como en el mundo desarrollado. Conversiones hubo notables, como la del uruguayo Danubio Torres Fierro y la del francés Bernard Henri-Lévy, considerado en Francia el intelectual mediático por excelencia. En artículos publicados en *El país*, Torres Fierro (1989; 1990), ex colaborador de *Marcha*, acusó a la izquierda de casi todos los males que sobrevinieron al mundo, incluso negándose a conceder a sus compañeros de tareas de entonces el impulso crítico que los llevó a cuestionar muchos de los matices dogmáticos de algunas zonas de la cultura política de la izquierda. La relación entre "rebeldes" y "académicos" (una visión que se

acerca a la de apocalípticos e integrados) constituye un eje central de la argumentación de los polemistas⁵⁹. Lo que se discute es si este basamento institucional deforma las aspiraciones éticas y políticas de los intelectuales o, en otras palabras, qué valor de "objetividad" puede concederse a esa inserción. La pregunta es si el éxito de los intelectuales de izquierda para insertarse en las instituciones educativas y culturales es una traición, una abdicación o un fracaso comparado con sus ideales previos de protagonismo.

La privatización de la existencia que sucedió a la evidencia de que la revolución mundial no estaba en marcha y de que el capitalismo se sobreponía a los diagnósticos que presagiaban su inminente agonía convirtió a muchos intelectuales en académicos. Muchos de quienes fueron mencionados en estos trabajos ocupan hoy puestos de importancia en instituciones universitarias. En muchos casos, la advertencia de que la complejidad de los antagonismos sociales era mayor que la imaginada significó cambiar la defensa de las mayorías explotadas por la de los derechos de las minorías dominadas. "El intelectual de hoy es feminista, negro, ecologista", afirma Stanley Aronowitz (1990), defendiendo la legitimidad del basamento institucional académico de los intelectuales (la caricatura de esta afirmación puede leerse en *Un mundo pequeño* y en *Buen trabajo*, del profesor de teoría literaria David Lodge).

Antes que ejercitarse en análisis abstractos de una identidad definida por algún atributo ontológico-esencial, Bauman (especialmente en *Morality and Politics*) propone analizar las condiciones de posibilidad del ejercicio de la categoría intelectual, oponiendo un modo de ser intelectual ligado a lo moderno y otro ligado a lo posmoderno. Pero, aun en pleno acuerdo con Bauman sobre la importancia de los análisis contextuales para determinar los condicionamientos de la intervención intelectual y, aún más, los modelos identitarios que esos condicionamientos definen, sorprende la persistencia del ideal crítico en la autodefinition que los intelectuales hacen de sí mismos.

Curiosamente, los encendidos debates de los sesenta/setenta marcaron sólo una breve interrupción de la noción de intelectual como "crítico de la sociedad", que resurgió casi indemne del proceso brutal de transformación económica, social y cultural de los últimos treinta años. Algunas ilusiones se han reformulado, otras sobreviven: la obstinación crítica es una de ellas. El *post-scriptum* a *Las reglas del arte. Para un corporativismo de lo universal*, toma de posición normativa del propio Bourdieu, se otorga el derecho de invocar la encarnación moderna del poder crítico de los intelectuales para recordar que lejos de existir una antinomia entre la búsqueda de la autonomía y la de la eficacia política, sucede lo contrario: sólo aumentando la autonomía característica de los intelectuales (en el mismo sentido enunciado por Said, 1993), éstos pueden hacer aumentar la eficacia de una acción política.

¹ Ver la "Tesis VI" (48-66) o la afirmación de que "lo más importante de todo es que la cultura del lenguaje crítico prohíbe basarse en la persona, la autoridad o el status social del hablante para justificar sus afirmaciones. Como resultado de esto, la CDC (cultura del discurso crítico) desautoriza todo lenguaje fundado en la autoridad tradicional de la sociedad..." (49). Para la relación entre intelectuales y vanguardias políticas, ver la "Tesis X: Los intelectuales revolucionarios" (78-82) y la "Tesis XIII: Dilemas del marxismo y la organización de vanguardia" (103-112).

² Ver Stanley Aronowitz (1990:41-52). Habría que reprocharle que deje a Gouldner en extremo "adherido" a la influencia de Merton. Si bien Aronowitz tiene razón al subrayar las lagunas del ensayo de Gouldner, no logra rebatir el conjunto de sus propuestas.

³ Me parece hartamente feliz poder decirlo así: "La historia de un concepto no es la de su acendramiento progresivo, de su racionalidad sin cesar creciente, de su gradiente de abstracción, sino la de sus diversos campos de constitución y de validez, la de sus reglas sucesivas de uso..." (Foucault, 1984:6).

⁴ Ver, además de los ya mencionados: Jameson (1984), Hobsbawm (1995), Bell (1988:121-142), Hohendahl (1982:126-158), Bürger (1984), Marcuse (1968a), Prieto (1983), Hollander (1981), Jitrik (1984).

⁵ Por el acercamiento entre la vanguardia política y la artística, se ha asociado ese período a los febriles años '20, dado que en ambos se produjo la misma confusión interesante entre un tipo de radicalismo formalista y un radicalismo socialista que por razones históricas se habían mezclado a fondo.

⁶ "La gauche a un telle superiorité de prestige que les partis, modérés ou conservateurs, s'ingenient à reprendre certains qualificatifs, empruntés au vocabulaire de leurs adversaires" (16).

⁷ Resulta sin embargo sorprendente que Jameson analice la revuelta estudiantil del mayo del 68 en Francia como un asunto de "política interna". En cuanto a Marcuse, en sus conferencias de 1967 dictadas en la universidad libre de Berlín sostuvo que si bien la oposición estudiantil no podía por sí misma hacer la revolución, representaba tendencias sociales espontáneas y desorganizadas que anunciaban la ruptura total con las necesidades imperantes en la sociedad represiva. En *El fin de la utopía*, Marcuse aludía al nivel de integración del proletariado a la sociedad de bienestar en el mundo desarrollado: "No luchamos contra una sociedad terrorista. No luchamos contra una sociedad que haya demostrado ya que no puede funcionar. Luchamos contra una sociedad que funciona, por el contrario, extraordinariamente bien y, lo que es más, luchamos contra una sociedad que ha logrado descartar la pobreza y la miseria en un grado que etapas anteriores del capitalismo no habían logrado". Marcuse es uno de los pocos que advirtió lo que para la literatura posterior sobre el período será de una evidencia cegadora: el funcionamiento impecable de una máquina que, como afirma Eric Hobsbawm, permitió que la gran mayoría de la población mundial viviera como habían vivido los aristócratas y potentados un siglo antes.

⁸ "La situación colonial es una relación de pueblo a pueblo. El colonizador de izquierda forma parte del pueblo opresor" (Memmi, 1969:59. Los primeros fragmentos de *Retrato del colonizador* se publicaron en 1957 en las revistas francesas *Les Temps Modernes* y *Esprit*, y luego se publicaron como libro por Pauvert Editions, París, 1966.) Ver también Ramos (1973:51), Retamar (1968).

⁹ Ver Jameson (1984:82).

¹⁰ Wright Mills estaba entonces en el apogeo de su celebridad. Había ganado prestigio local e internacional a partir de su estudio del sistema político norteamericano, *The Power Elite* (1957), donde rompía la imagen idílica de "gran democracia" de los Estados Unidos. La obra no fue bien recibida por quienes se sintieron atacados por ella, las elites y la *intelligentsia* norteamericanas. Martín Seymour Lipset declaró que Mills carecía de cualquier relevancia en la sociología norteamer-

ricana contemporánea. Sin embargo, Wright Mills tuvo enorme éxito de público: *The Causes of World War Three* y *Listen Yankee* fueron grandes éxitos editoriales, con más de medio millón de ejemplares vendidos en Estados Unidos y cerca cien mil en América Latina. Wright Mills fue uno de los primeros intelectuales que en esos años iniciaron la serie de los viajes "iniciáticos" a Cuba, y Fidel Castro le confesó que *The Power Elite* había sido libro de cabecera de los guerrilleros en la Sierra Maestra (citado por Karol: 28). El apoyo de Mills a la causa cubana le otorgó mayor prestigio entre la intelectualidad de izquierda. *Listen Yankee* (editado en Inglaterra con el título de *Castro's Cuba*) fue la más famosa de las primeras defensas de la revolución (Thomas, nota 54:1657). Gyorgy Lukács lo puso como modelo de intelectual (Liehm). Herbert Marcuse reconocía la importancia de su producción sociológica (1968a:19).

¹¹ La transcripción del juicio se publicó en varios medios de la izquierda "crítica" o "no alineada". Ver, por ejemplo "Juicio a un joven poeta" (*Marcha y Temps Modernes*): "Escribir sobre Iossip Brodski, el joven poeta ruso juzgado el 18 de febrero de 1964 por parasitismo social y vagancia, entraña un compromiso que excede lo puramente literario" (Varela: 89).

¹² Para quienes no lo saben, Sabato también era por entonces una figura prominente. Su prestigio sería eclipsado luego por el de Julio Cortázar, especialmente a partir de la publicación de *Rayuela*.

¹³ Como supondrá el lector, Fernández Retamar no es el único que cae bajo la picota de Cabrera Infante.

¹⁴ Ver Campuzano (1992:62) y los testimonios de Jaime Quezada y José Ángel Cuevas (en Bianchi: 76 y 105).

¹⁵ La historia de este libro, como la trayectoria de su autor, merecen comentario aparte. El título original de la novela era *Vista de un amanecer en el trópico* (que después usó Cabrera para otro texto). Además, la novela demoró tres años en editarse, con algunos cortes. En ese lapso sufrió muchas modificaciones, debidas en parte a las declaraciones de Cabrera contra Cuba. Es uno de los pocos casos en que un libro es casi enteramente reescrito después de premiado. La versión completa se conoció recién en 1991. (Ver Miranda, 1991:132-134, y González Echevarría, 1985:137-168).

¹⁶ Las declaraciones del propio García Márquez hacen todavía más

curiosa su inclusión en el reportaje de Harss: "En algún momento de 1963, Luis Harss fue a Pátzcuaro, donde yo estaba con el director Arturo Ripstein en la filmación de *Tiempo de morir*. Fue entonces cuando me hizo la entrevista que aparece en *Los nuestros*. Yo no pensaba todavía en *Cien años de soledad* y le hablé de esa novela sólo mucho después, en una carta, anunciándole que estaría lista para marzo o abril de 1967" (García Márquez, 1994).

¹⁷ Fuentes logró atravesar la frontera ya que asistió a las reuniones del PEN Club en 1966.

¹⁸ Para una idea de las intervenciones, véase "Antología de las intervenciones. Imagen del hombre en América Latina en la VII Escuela Internacional de la Universidad de Concepción", *Alerce* N° 4, junio de 1962, y Alex Tarnopolsky, "Imagen de América Latina", *El Escarabajo de Oro* N° 14, agosto de 1962.

¹⁹ Entre 1962 y 1969 fueron jurados del premio Raúl Larra, Leónidas Barletta, Gerardo Pisarello, René Depestre, Juan Goytisolo, Julio Cortázar, Emmanuel Carballo, Raúl González Tuñón, Aurora Bernárdez, Ángel Rama, Blas de Otero, Italo Calvino, Juan Gelman, Ida Vitale, Fernando Benítez, María Rosa Oliver, Atilio del Cioppo, Bernardo Verbitsky, Ezequiel Martínez Estrada, Carlos Fuentes, Miguel Ángel Asturias, Sebastián Salazar Bondy, Allen Ginsberg, Camilo José Cela, Mario Vargas Llosa, David Viñas, Bernardo Canal Feijóo, Antonio Larreta, José Pedro Díaz, Mario Benedetti, Leopoldo Marechal, Juan Marsé, Mario Monteforte Toledo, José Lezama Lima, Emilio Adolfo Westphalen, Claude Couffon, Jorge Edwards, Rodolfo Walsh, Federico Álvarez, José María Arguedas, Jorge Semprún, José Revueltas, Carlos Heitor Cony, Edmundo Desnoes, Salvador Garmendia, Noé Jitrik, Julio Bareiro Saguier, Hans Magnus Enzensberger, Carlos María Gutiérrez. Ganaron premios o menciones Víctor García Robles, Noé Jitrik, Alberto Szpunberg, Antonio Dal Masetto, Marta Traba, Jorge Onetti, Jorge Zalamea, Enrique Lihn, Hernán Loyola, Antonio Benítez, David Viñas, Félix Grande, Dalmiro Sáenz, Federico Brito Figueroa, Virgilio Piñera, Norberto Fuentes, Pablo Armando Fernández, Renato Prada Oropeza, Héctor Béjar, Antonio Skármeta, Carlos María Gutiérrez, María Ester Gilio.

²⁰ Meses más tarde, el mismo corresponsal pondrá en otra carta: "Sin exageración, ECE es actualmente la revista literaria más popular de

La Habana. Se la roban de las bibliotecas y tengo que reponerla cada vez (1 vez en la Casa de las Américas y 2 veces en la Unión de Escritores); también los escritores jóvenes y viejos me la piden, URGENTE, envíame más paquetes de CORNOS" (*El Corno Emplumado* N° 9, enero de 1964: 145).

²¹ Responden, entre otros, Vargas Llosa, Alberto Moravia, Manuel Rojas, Alfredo Varela, Regis Debray (presentado como sociólogo, ensayista y especialista en "psicología del guerrillero"), Manuel Galich, Fernández Retamar, Gonzalo Rojas.

²² Como curiosidad, es preciso consignar que en ese número se publica su polémico poema "En tiempos difíciles", que habría de causarle y causar tantos problemas.

²³ Como resultado de los acuerdos convalidados por los allí presentes: "1) Que los que estuvieran dispuestos a adherirse al documento emitido por el Consejo de Colaboración de la revista *Casa de las Américas* lo firmaran, comprometiéndose a discutir este documento y difundirlo en todos los países latinoamericanos de los allí participantes. 2) Preparar una conferencia de los intelectuales de nuestro continente. 3) Creación del Instituto de Literatura Latinoamericana. 4) Creación de la Sala Martí en la Biblioteca Nacional de Cuba". ("Sesión final del encuentro con Rubén Darío").

²⁴ En el que, desde el punto de vista metodológico, el análisis del objeto revista encuentra en este tipo de rupturas límites precisos y poderosos.

²⁵ "Fue Ángel (...) quien nos alertó primero a Cintio y a mí durante el congreso genovés, y luego sólo a mí por carta, sobre el proyecto de una revista que tendría a Emir a su frente, y con patrocinio de la CIA, al cabo reconocido por la prensa angloamericana" (Retamar, en Sarusky: 144-145). Véase (1966) "El mecenazgo de la CIA", *Marcha* N° 1302, 6 de mayo; "El amo y el servidor. (Cultura y CIA)", *Marcha* N° 1304, 20 de mayo; "Los intelectuales en la época desarrollista", *Marcha* N° 1305, 27 de mayo; "Las fachadas culturales (Cultura y CIA)", *Marcha* N° 1306, 3 de junio y (1967), "Más vale tarde que nunca", *Marcha* N° 1345, 22 de marzo: el título de la nota lo puso Rama pero el contenido era la carta en la que se anunciaba la suspensión de actividades del Centro Uruguayo de Promoción Cultural, capitaneado por Benito Milla y auspiciado por el ILARI. Rama escribía un recuadro

donde declaraba: "Un imperio no sólo incorpora las zonas marginales a su estructura económica sino también las actividades intelectuales" ("El tigre en el flotante camalote"). Vargas Llosa colaboró enviando reportes sobre las denuncias de financiamiento de las publicaciones ligadas al Congreso, enviando artículos sobre el escándalo a *Marcha* y *Casa de las Américas*. Véase "Epitafio para un imperio cultural" (sobre las renunciaciones de los directores de *Encounter*, Frank Kermode y Stephen Spender), *Marcha*, 27 de mayo de 1967 —reproducido fragmentariamente en la sección "Al pie de la letra", *Casa de las Américas* N° 44, septiembre-octubre 1967. En su número del 2 de junio de 1967, *Marcha* hizo una extensa cronología de la polémica y de los artículos publicados hasta el momento.

²⁶ Los responsables eran Luis Mercier Vega (París), Vicente Barretto (Río de Janeiro), Benito Milla (Montevideo), Horacio D. Rodríguez (Buenos Aires), Enrique Chase (Asunción), Eduardo Mac Lean (La Paz), Martín Cerda (Santiago de Chile) y Jorge Luis Recabarren (Lima).

²⁷ *Casa de las Américas* publicó posteriormente la carta e incorporó las adhesiones recibidas después de la fecha original de publicación (N° 38, septiembre-octubre de 1966: 131-135). Con posterioridad, hubo más apoyos a la carta, entre los que pueden mencionarse los de los escritores jóvenes de Perú, quienes decidieron enviar su adhesión en el transcurso de su primera convención, realizada entre el 28 y el 30 de septiembre. La carta también se publicó en *La Rosa Blindada*, año II, N° 9, septiembre de 1966.

²⁸ En términos de Gouldner: 82-100 y Hollander: 40-73.

²⁹ El artículo —"Ideas y actitudes en circulación"— fue reproducido en su libro *Letras del continente mestizo*, pp. 9-12, donde curiosamente aparece fechado en 1963, lo que es una errata evidente (Véase 1967b).

³⁰ Milla, al igual que Monégal, estaba vinculado con el ILARI y ya había polemizado duramente con Ángel Rama a propósito de dicha institución. Sin embargo, acuerda con Rama acerca del desinterés de la prensa mexicana para con el evento.

³¹ El temario sometido a discusión incluía los siguientes puntos: función social del escritor, los derechos de autor, el escritor y la educación, el escritor y la cultura, el escritor y los medios de difusión cul-

tural, el escritor y la comunidad latinoamericana, contribución del escritor a la solidaridad cultural latinoamericana y al desarrollo de un espíritu de paz y amistad entre los pueblos, integración de la cultura latinoamericana a la cultura universal.

³² La notación "vanguardia" para referirse a la producción artística del período es de por sí problemática y merece un análisis capaz de seguir el recorrido de las palabras, artefactos o categorías que la época empleó para caracterizar la producción literaria.

³³ Más adelante se analizará cómo las relaciones y costumbres del mercado refuerzan, sin proponérselo, la exposición pública del escritor como hombre y como intelectual.

³⁴ No se limita a dar cuenta de las exigencias del público, ya que, de hecho, estas mismas exigencias emergen dentro del propio campo intelectual y expresan la vigilancia recíproca como nota dominante que se instala a partir de la sospecha de que los intelectuales, es decir, los pares, pueden ser cooptados por el imperialismo.

³⁵ Aun cuando le costara el rompimiento con los escritores agrupados en torno a *Libre*. En una carta que envió a Haydeé Santamaría —tras el caso Padilla— Cortázar dice que si ser un revolucionario es no escoger el camino más fácil, él es un revolucionario "porque aquí durante el período del caso Padilla, el camino más fácil era simple y cómodo (...) Ya ves que, en cambio, tomé el menos fácil; firmar esa primera carta a Fidel, que sigo creyendo legítima dentro de una perspectiva internacional, y desvincularme de la segunda carta, con todo lo que eso supuso para mí en muchos planos. Y créeme que nada de fácil ha tenido para mí enfrentar las consecuencias de esos actos" (1984: 148-149).

³⁶ Publicado en prácticamente todas las revistas latinoamericanas (*Marcha* N° 1265, 30 de julio de 1965; *Siempre!* N° 734, 19 de julio de 1967; *Revista de la Universidad de México*, vol. XXI, N° 8, abril de 1967, la antología de *Ruedo Ibérico* dedicada a "Cuba, una revolución en marcha", París, Ruedo Ibérico; *Margen* (revista de literatura y lengua castellana, publicación de la Asociación Cultural y Artística Franco-Iberoamericana) N° 2 bis 3-4, otoño de 1967; *Nuevos Aires* N° 2, septiembre-octubre-noviembre de 1970; el poema de Fernández Retamar es sin dudas un texto clave de la época.

³⁷ En adelante, cito el artículo de Guevara de José Aricó (ed.), 1987.

Ernesto Che Guevara, *El socialismo y el hombre nuevo*, México, Siglo XXI, séptima edición.

³⁸ Esta pregunta latinoamericana respecto de la identidad intelectual confluye con la reflexión en curso en Europa y a la que aludimos en el primer capítulo: véase por ejemplo *Unión*, La Habana, N° 3, 1967, consagrada al tema "Los intelectuales en la sociedad". En esa entrega se publica un fragmento del libro del mismo título de Frédéric Bon y Michel-Antoine Burnier, pp. 45-56, traducido por Félix Pita Rodríguez). Un *dossier* de la revista francesa *Arguments* es traducido en parte en el libro editado en Buenos Aires por Rodolfo Alonso, que incluye textos de Edgar Morin, Roland Barthes y otros, con el título *La cuestión de los intelectuales*. Ver también el texto colectivo firmado por Ricardo Piglia, Ismael Viñas y Andrés Rivera (1968:45-52); Ismael Viñas (1968, 61-69).

³⁹ Ver: Brocato (1965:2-4); Castillo (1966:28-29 y 16); Collazos (1969a, 1969b, 1970a, 1970b); Cortázar (1970b, 1970c, 1970d).

⁴⁰ El célebre *Qué hacer* de Lenin demuestra hasta qué punto la noción de intelectual revolucionario es una noción de orden práctico. La exterioridad que caracteriza a los intelectuales respecto del conjunto de la sociedad aparece allí no solamente como un rasgo positivo sino, aun más, necesario, dado que es el intelectual quien debe convertirse en revolucionario profesional.

⁴¹ La bastardilla es mía.

⁴² La novela en cuestión es una historia de pasiones familiares y económicas, centrada en el personaje de un sacerdote católico y situada en la más absoluta intemporalidad e independencia respecto de sucesos históricos reconocibles. En el fondo editorial de la colección se incluían para entonces textos de Robbe-Grillet (*La celosía*), Solzhenitsin (*Un día en la vida de Iván Denisovich*), Carson McCullers (*Reflejos en un ojo dorado*) y James Joyce (*Monólogo interior del "Ulises"*).

⁴³ La importancia de las opiniones de Ávila quedaba subrayada por el hecho de que su artículo fue republicado en varios otros medios cubanos: *La Gaceta de Cuba* N° 68, noviembre-diciembre de 1968; *Unión* N° 3, año IV, septiembre de 1968.

⁴⁴ El subrayado es mío.

⁴⁵ La referencia a la revista *Orígenes* es transparente.

⁴⁶ Ver Fogel, Françoise y Bertrand Rosenthal, 1992:90, 93, 124-125, 142, 156, 306-307, 399.

⁴⁷ Y los consejos espectrales del propio Monegal, la presencia ausente más emblemática de la revista en todo lo que tiene de exclusión estratégica que nuevamente pone de manifiesto no sólo los límites de lo decible sino la cuestión de quién está o no autorizado a hablar. Monegal revela cuán cerca se halla de *Libre*. "Le digo (a Goytisoló) que la revista me sigue pareciendo informe, como si fuese una acumulación de textos, sin mayor plan ni sentido. Las firmas, hasta las más ilustres, y las hay, quedan hundidas en la indistinción general. Tal vez el hecho de que cada número está dirigido por un equipo distinto contribuya a esa borrosidad. (...) Más tarde, en un coctel en la Embajada de Chile, converso con Plinio Apuleyo Mendoza, escritor colombiano, muy amigo de García Márquez y secretario de *Libre*, sobre los problemas que tiene la revista. Aparte del boycott cubano, agravado por el origen capitalista de los fondos, *Libre* tiene el problema de su altísimo precio. Para una revista que quiere ser leída por los jóvenes revolucionarios de América Latina, su costo (dos dólares el número simple) es prohibitivo. Discutimos las posibilidades de rebajarlo. Lo más práctico sería reducir el número de páginas de cada entrega, lo que no sería difícil porque publican mucho material de relleno. Otra solución sería imprimirla en un lugar más barato que Francia. Libreros locales me han dicho que el segundo número (el tres todavía no ha llegado) apenas si se ha vendido" ("Nuevo Diario de Caracas", *Zona Franca*).

⁴⁸ "(...) parece que *Amaru* va a convertir en sana tradición el que en cada uno de sus números aparezca una valiosa crítica del novelista peruano a alguna de las más notables novelas que se van editando actualmente" "Artes y ciencias", 1968:154.

⁴⁹ N° 66-67, marzo-junio de 1971, dedicado en parte a "La mujer", con artículos de René Depestre, Isabel Larguía, John Dumoulin, Ana Ramos, Margaret Randall y Julio Huasi, pp. 35-112.

⁵⁰ La bastardilla es mía.

⁵¹ Tomo de Jauss (1996) los conceptos de umbral y conciencia de época.

⁵² Véanse: Giunta, 1994, y Longoni, 1995.

⁵³ Bastardillas en el original.

⁵⁴ 1971:255-256.

⁵⁵ Citado en Cardenal: 89-90.

⁵⁶ Citado por M. Mestman en: "Notas para una historia de un cine de contrainformación y lucha política", *Causas y Azares*, Buenos Aires, N° 2, otoño de 1995, pp. 144-161. Ministerio de Cultura de Nicaragua (ed.), *Hacia una política cultural de la revolución popular sandinista*, Managua, Área de Literatura y Publicaciones, 1982.

⁵⁷ Véase: Ana Longoni (1995), "Sobre una antirrevista en el año del Cordobazo", *Causas y Azares*, N° 2, otoño, pp. 136-143. La película se presentó en Pésaro, Italia, en julio de 1968, y comenzó allí su circulación en encuentros internacionales. Véase: Ana Longoni (1995) y Mariano Mestman (1995).

⁵⁸ Aharonian (1979:25); "Cuba documental" (1970:27), y Solanas, Getino, Sanjinés, Litin, Handler, Álvarez, Meyer (1970:14).

⁵⁹ Ver, por ejemplo, Robbins, y Aronowitz. Russel Jacoby condena el marxismo académico como absorción de la izquierda por la academización, que saca a los intelectuales de sus roles públicos. Se ve claramente el anclaje del progresismo en las universidades.

Bibliografía

1. Fuentes documentales (revistas político-culturales)

Amaru, Revista de Artes y Ciencias de la Universidad Nacional de Ingeniería, Lima.

Anales de la Universidad de Chile, Santiago de Chile.

Árbol de letras, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

Arguments, París.

Atenea, Concepción.

Bohemia, La Habana.

Casa de las Américas, La Habana.

Confirmado, Buenos Aires.

Cromos, Colombia.

Cuadernos por la Libertad de la Cultura, París.

Cuadernos Americanos, México.

El Escarabajo de Oro, Buenos Aires.

El Grillo de Papel, Buenos Aires.

El Corno Emplumado/The Plumed Horn, México, revista bilingüe.

El Caimán Barbudo, La Habana. Mensuario cultural de Juventud Rebelde, órgano de las FFAA.

Ercilla, Santiago de Chile.

Hispanérica, College Park, Maryland.

Hoy en la Cultura, Buenos Aires.

L'Arc, Aix en Provence.

La Bufanda del Sol, Quito.

La Nouvelle Critique, París.

La Palabra y el Hombre, México.

La Pensée, París.

La Rosa Blindada, Buenos Aires.
Latinoamericana, Buenos Aires.
Libre, París.
Los Libros, Buenos Aires.
Lunes de Revolución, La Habana.
Macedonio "Literatura-Teatro-Cine-Artes", Buenos Aires.
Marcha, Montevideo.
Margen, *Revista de Literatura en Lengua Castellana*, París.
Mensaje, Santiago de Chile.
Mundo Nuevo, París y Buenos Aires.
Nuevos Aires, Buenos Aires.
Oiga, Lima.
Papeles, *Revista del Ateneo de Caracas*, Caracas.
Pasado y Presente, Córdoba.
Plamen, Praga.
Primera Plana, Buenos Aires.
Problemas del Tercer Mundo, Buenos Aires.
Revista de la Universidad de México, México.
Revista Mexicana de Literatura, México.
Siempre!, México.
Tiempos Modernos, Buenos Aires.
Unión, La Habana.
Zona Franca, Caracas.

2. Obras citadas

ADORNO, Theodor W., y HORKHEIMER, Max, 1987. *Dialéctica del iluminismo* (1944), Buenos Aires, Sudamericana.
 ADORNO, Theodor (1984), *Notes sur la littérature*, París, Flammarion.
 — (1971), *Teoría estética* (1970), Madrid, Taurus.
 AGUIRRE, Mirta (1963), "Apuntes sobre la literatura y el arte", *Cuba socialista* III.
 AGUSTÍN, José (1996), *Tragicomedia mexicana. La vida en México de 1940 a 1970*, México, Planeta.
 ANDERSON, Benedict (1993), *Comunidades imaginadas. Reflexio-*

nes sobre el origen y la difusión del nacionalismo (1983), México, FCE.
 ANDERSON, Perry, *Las antinomias de Antonio Gramsci*, Barcelona, Fontanara, 1978.
 ANDRADE, Joaquín (1971), "Premio Casa de las Américas 1970. María Esther Gilio: La comunicación casi instantánea", *Casa de las Américas* N° 64, enero-febrero, pp. 172-173.
 ANHALT, Nedda G., "Heberto Padilla dentro del juego", entrevista en *Vuelta* N° 155, pp. 54-58.
 ARAGON, Louis, "Prólogo a Roger Garaudy, *Hacia un realismo sin fronteras*", en *Unión*, N° 1, enero-marzo de 1964, p. 27.
 ARENAS, Reinaldo (1968), "Benítez entra en el juego", *Unión* N° 2, pp. 146-152.
 ARGUEDAS, José María (1968), *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, publicado en *Amaru* N° 6, abril-junio y fechado en Santiago de Chile, 10 de mayo de 1968, pp. 42-49.
 ARIAS, Salvador (1982), "Literatura cubana (1959-1978)", *La cultura en Cuba socialista*, La Habana, Edición Letras Cubanas.
 ARICÓ, José (1964), "Examen de conciencia", *Pasado y Presente* N° 4, enero-marzo, pp. 241-265.
 — (1988), *La cola del diablo. Itinerario de Gramsci en América Latina*, Buenos Aires, Puntosur.
 ARISMENDI, Rodney (1976), *Lenin, la revolución y América Latina* (1974), México, Grijalbo.
 ARON, Raymond (1955), *L'opium des intellectuels*, París, Calman-Lévy.
 ARONOWITZ, Stanley (1990), "On intellectuals", en Bruce Robbins (ed.), *Intellectuals, Aesthetics, Politics, Academics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990, pp. 3-52.
 ARRUFAT, Antón (1963), "Función de la crítica literaria", *Casa de las Américas* N° 17-18, marzo-junio, pp. 78-80.
 "Artemio Gruz conquistó Dinamarca", *Siempre!* N° 661, 23 de febrero de 1966, pp. XIII-XI del suplemento cultural del semanario, "La cultura en México".
 ASTURIAS, Miguel Ángel (1968), *Latinoamérica y otros ensayos*, Guardiania de Publicaciones, Madrid.
 ÁVILA, Leopoldo (seud.) (1968a), "Las respuestas de Caín", *Verde Olivo* N° 44, 3 de noviembre, pp. 17-18.

- (1968b), "Las provocaciones de Padilla", *Verde Olivo* N° 45, 10 de noviembre, pp. 17-18.
- (1968c), "Antón se va a la guerra", *Verde Olivo* N° 46, 17 de noviembre, pp. 16-18.
- (1968e) "Sobre algunas corrientes de la crítica y la literatura en Cuba", *Verde Olivo* N° 47, 24 de noviembre, pp. 14-18; *Unión* N° 3, año VI, septiembre, pp. 19-198.
- AVILÉS FABILA, René (1967a), "Nueva encuesta sobre el congreso de escritores", *Siempre!* N° 717, 22 de marzo, pp. VIII-IX.
- (1967b). "La crítica literaria en México" (encuesta), *Siempre!* N° 723, 3 de mayo.
- BARAN, Paul (1961), "El compromiso del intelectual" (discurso pronunciado ante la American Association for the Advancement of Science, New York, 1960), *Marcha* N° 1089; *Casa de las Américas* N° 71, julio-agosto; *Monthly Review*, mayo; *Partisans* N° 22, París, pp. 41-46.
- BARNET, Miguel (1969), "La novela testimonio: socioliteratura", *Unión* N° 4/1969, pp. 99-122.
- BARTHES, Roland (1993), "A l'avant-garde de quel théâtre?", *Essais critiques, Oeuvres complètes*, vol. 1, París, Seuil, pp. 1224-1226.
- BATÍS, Huberto (1967), "Cien años de soledad. La gran novela de América, ya inesperada, todavía oportuna", en *Siempre!*, 23 de agosto.
- BAUMAN, Zygmunt (1997), *Legisladores e intérpretes* (1987), Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- (1995) "Morality and Politics", *Moral in Fragments*, London, Basil & Blackwell, pp. 224-243.
- BELL, Daniel (1988), *Las contradicciones culturales del capitalismo* (1976), Buenos Aires, Alianza.
- BENDA, Julien (1975), *La trahison des clercs* (1927 y aumentada en 1945), París, Grasset & Fasquelle.
- BENEDETTI, Mario (1965), "Habanera", en *La Rosa Blindada*, año II, N° 8, abril-mayo; en *Casa de las Américas* N° 38, septiembre-octubre de 1966; en *Revista Civilização Brasileira* N° 16, noviembre de 1967 (traducción de Octavio Mora con el título "Havaneira").

- (1967a), "Las dentelladas del prójimo", *Marcha* N° 1376, 27 de octubre, con el título "Vargas Llosa y su fértil escándalo", en *Siempre!* N° 777, 15 de mayo de 1968.
- (1967b), "Ideas y actitudes en circulación", *Casa de las Américas* N° 43, julio-agosto, pp. 102-103.
- (1967c), *Letras del continente mestizo*, Montevideo, Arca.
- (1967d), "Roberto Fernández Retamar. Poesía desde el cráter", *Marcha* N° 1382, 7 de diciembre y en 1967c.
- (1967e), "Situación del escritor en América Latina", *Letras del continente mestizo*, pp. 13-21, y *Casa de las Américas* N° 45, noviembre-diciembre, pp. 31-36.
- (1968a), "Gabriel García Márquez o la vigilia dentro del sueño", en *Siempre!* N° 762, 31 de enero, pp. IV a IV del suplemento "La cultura en México".
- (1968b), "Situación actual de la cultura cubana", *Marcha* N° 1431, 27 de diciembre.
- (1968c), "Sobre las relaciones entre el hombre de acción y el intelectual", *Casa de las Américas* N° 47, marzo-abril, pp. 116-120.
- (1968d), "Diálogo con Norberto Fuentes", *Marcha* N° 1417, 20 de septiembre.
- (1969a), "El boom entre dos libertades" (I), *Marcha* N° 1434, 24 de enero, pp. 30-31, y "El boom entre dos libertades" (II), *Marcha* N° 1435, 31 de enero de 1969, pp. 30-31.
- (1969b), "Conversación con Roque Dalton", en *Marcha* N° 1438, 21 de febrero, y *Marcha* N° 1439, 28 de febrero; *Casa de las Américas* N° 54, mayo-junio.
- (1970a), "Ernesto Cardenal: evangelio y revolución", *Marcha* N° 1506, 14 de agosto, y *Marcha* N° 1507, 21 de agosto; *Casa de las Américas* N° 63, noviembre-diciembre, pp. 174-183.
- (1970b), "Gutiérrez, el poeta que vino del periodismo", *Marcha* N° 1503, 24 de julio, pp. 29-31.
- (1971a), "Las prioridades del escritor", *Cuba. Nueva política cultural. El caso Padilla*, Cuadernos de *Marcha* N° 49, pp. 35-45; *Casa de las Américas* N° 68, septiembre-octubre de 1971, pp. 70-79.

- (1971b), "Fernández Retamar, o las preocupaciones de un optimista" (entrevista), en *Marcha* N° 1562, 24 de septiembre de 1971, pp. 12-15.
- (1971c), "Del testimonio a la metáfora", en *Casa de las Américas* N° 64, enero-febrero, pp. 177-179.
- (1972), "Los resultados de un premio", *Marcha* N° 1598, 25 de junio.
- BENÍTEZ, Fernando (1967), "En defensa de Carlos Fuentes", *Siempre!* N° 715, 8 de marzo, p. X.
- BENÍTEZ Rojo, Antonio (1968), "Condenados de Condado", *Casa de las Américas*, N° 49, julio-agosto de 1968, p. 159.
- BIANCHI, Soledad (1995), *La memoria, modelo para armar*, Santiago de Chile, Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- BIANCO, José (1967), "Función social del escritor", en *Casa de las Américas* N° 43, julio-agosto de 1967, y *Zona Franca*, año II, N° 44, abril.
- BIGNAMI, Ariel (1969), *Notas para la polémica sobre el realismo*, Buenos Aires, Galerna.
- (1973a), "Teoría y poética realista en la Argentina", *Arte, ideología, sociedad*, Buenos Aires, Ediciones Sílabas.
- (1973b), "Realismo, verdad artística y vanguardia", *Arte, ideología, sociedad*, Buenos Aires, Ediciones Sílabas.
- BLANCO, Hugo (1969), "Carta", *Oiga*, Lima, 24 de octubre.
- "Boletín con los del premio" (1974), *Casa de las Américas*, N° 87, noviembre-diciembre, sección "Al pie de la letra", p. 156.
- BOBBIO, Norberto (1998), *La duda y la elección. Intelectuales y poder en la sociedad contemporánea*; (1993), Barcelona, Paidós.
- BOSCHETTI, Anna (1990), *Sartre y Les Temps Modernes*; (1985), Buenos Aires, Nueva Visión.
- BOURDIEU, Pierre (1966), "*Champ intellectuel et projet créateur*", *Les Temps Modernes* N° 246, pp. 865-906.
- (1971), "*Champ de pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe*", *Scolies*, 1.
- (1984), "*Les intellectuels sont-ils hors jeu?*", en *Questions de Sociologie*, París, Minuit.
- (1992), *Les règles de l'art*, París, Seuil.

- BRANLY, Roberto (1972), "Reseña deportiva", citado en Cardenal, Ernesto, *En Cuba*, Buenos Aires, Carlos Lohlé.
- BRETON, André (1992), *Manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires, Argonauta.
- BUCK MORSS, Susan (1981), *Origen de la dialéctica negativa* (1977), México, Siglo XXI.
- Bulletin of Latin American Research*, vol III, N° 2, 1984 (número monográfico dedicado a la cultura en los años sesenta).
- BÜRGER, Peter (1987), *Teoría de la vanguardia*, (1974), Barcelona, Península.
- (1985), "*On Literary History*", *Poetics* 14, 199-207, North-Holland.
- (1983), "*Literary Institution and Modernization*", *Poetics* 122, North Holland, pp. 419-433.
- (1990), "*The problem of Aesthetic Value*", en Peter Collier y Helga Geyer-Ryan (eds.), *Literary Theory Today*, Cornell University Press, Ithaca, New York.
- (1992), *The Decline of Modernism*, The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania.
- CABRERA INFANTE, Guillermo (1960), *Así en la paz como en la guerra*, La Habana, Ediciones R.
- (1992a), "Mordidas del caimán barbudo" (1982), en *Mea Cuba*, Barcelona, Plaza & Janés.
- (1992b), "La peliculita culpable" (1982), en *Mea Cuba*, Barcelona, Plaza & Janés.
- (1984), *Vista del amanecer en el trópico* (1974), Barcelona, Plaza & Janés, p. 89.
- (1968), "Las respuestas de Cabrera Infante", *Primera Plana* N° 292, 30 de julio.
- (1969), "La confundida lengua del poeta", *Primera Plana* N° 316, 14 de enero, pp. 64-65.
- (1989), "Días callados en cliché", *Vuelta*, año XIII, N° 154, septiembre, N° 154.
- CAMPBELL, Federico (1971), "Perplejidades, apoyos y condenas" *Siempre!* N° 934, 19 de mayo, pp. VII-X.
- CAMPUZANO, Luisa (1992), "La revista *Casa de las Américas* en la década de los sesenta", *Cahiers du Criccall*, Presses de la Sor-

- bonne Nouvelle, sobre *Le discours culturel dans les revues latino-américaines (1940-1970)*, N° 9/10, París.
- CARBALLO, Emmanuel (1963), "Del costumbrismo al realismo crítico", *Casa de las Américas* N° 19, julio-agosto, pp. 3-19.
- (1966a), "Cuba: por decreto no se puede crear una literatura socialista", *Siempre!* N° 664, 16 de marzo, p. XIII.
- (1966b), "Novela y cuento 1965. La prosa mexicana, sin perder sus cualidades nativas, comienza a ser universal", *Siempre!* N° 654, 5 de enero.
- (1967), "Sobre el Congreso", *Excelsior, Diorama de la Cultura*, 12 de marzo.
- CARDENAL, Ernesto (1972), *En Cuba*, Buenos Aires, Carlos Lohlé.
- CARDOSO, Fernando Enrique, y FALETTO, Enzo (1969), *Dependencia y desarrollo en América Latina* (1969), México, Siglo XXI.
- CARPENTIER, Alejo (1967), "Literatura y conciencia política en América Latina" (fechado en La Habana, agosto de 1961), en *Tientos, diferencias y otros ensayos* (1964), Montevideo, Arca, pp. 74-89.
- (1969), "Papel social del novelista", *Casa de las Américas* N° 53, marzo-abril, pp. 8-18.
- (1970), "Intellectuels à Cuba", en *Castro, le romantisme révolutionnaire*, Planète Action, París, julio.
- "Carta abierta a Pablo Neruda" (1966), *Casa de las Américas* N° 38, septiembre-octubre, pp. 131-155; *Granma*, 31 de julio.
- CARRERA, Gustavo Luis (1975), "Pénétration culturelle; signe essentiel à la littérature en Amérique Latine?", en VV.AA., *Ideologies, littérature et société en Amérique Latine*. Actas del coloquio organizado por el Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles y l'Ecolle Pratique des Hautes Études de Paris. Ediciones de la Université de Bruxelles.
- CASAL, Lourdes (ed.) (1971), *El caso Padilla: literatura y revolución en Cuba. Documentos*, New York, Nueva Atlántida.
- CASAUS, Víctor (1967), "La poesía más joven: seis comentarios y un prólogo", *La Habana, Unión* N° 3, año VI, julio-septiembre, pp. 5-13.
- y RIVERO, Raúl (1972), Prólogo a "Joven poesía cubana" (antología), *Latinoamericana* N° 1, diciembre.

- CASEY, Calvert, "Comentario de Luis Agüero, 'De aquí para allá'", *Casa de las Américas* N° 13-14, julio-octubre.
- CASO, Elena (1968), "¿Arte de vanguardia, arte de retaguardia? Encuesta sobre las posibilidades de expresión artística", en *Siempre!* N° 769, 20 de marzo.
- CASTILLO, Abelardo (1964), *Discusión crítica a la "crisis" del marxismo*, Biblioteca El Escarabajo de Oro, Buenos Aires.
- CASTRO, Fidel (1970), "Discurso sobre la zafra", *Granma*, 20 y 31 de mayo; con el título "El pueblo merece la victoria", *Marcha* N° 1504, 21 de julio, pp. 16-21.
- (1983a), "La historia me absolverá", *José Martí. El autor intelectual*, La Habana, Editora Pública.
- (1983b), "Es el Apóstol el guía de mi vida", *José Martí. El autor intelectual*, La Habana, Editora Pública.
- (1983c), "Como dijera nuestro Apóstol", *José Martí. El autor intelectual*, La Habana, Editora Pública.
- (1983d), "Segunda declaración de La Habana" (1962), *José Martí. El autor intelectual*, La Habana, Editora Pública.
- (1970a), "Discurso sobre la zafra", *Granma*, 20 de mayo y 31 de mayo.
- (1970b), "El pueblo merece la verdad", *Marcha* N° 1504, 21 de julio, pp. 16-21.
- (1971), "Discurso de clausura del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura", *Casa de las Américas* N° 65-66, marzo-junio, *Libre* N° 1, septiembre, octubre, noviembre; *Cuadernos de Marcha* N° 49, p. 92.
- (1983), "La historia me absolverá" (1956), en *José Martí. El autor intelectual*.
- (1980), "Palabras a los intelectuales" (1961), en López, Virgilio (ed.), *Revolución, Letras, Arte*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980, pp. 7-33.
- CLAUDÍN, Fernando (1971-1972), "Respuesta al debate sobre libertad y socialismo", *Libre* N° 2, diciembre, enero, febrero, p. 6.
- CISNEROS, Antonio (1967), "Siete Fideles en Londres", en *Amaru* N° 4, octubre-diciembre.
- COFIÑO LÓPEZ, Manuel (1975), *La última mujer y el próximo combate* (1971), La Habana, Arte y Literatura.

- COHN BENDIT, Daniel (1987), *La revolución y nosotros, que la quisimos tanto*, Barcelona, Anagrama.
- COLEMAN, Peter (1989), *The Liberal Conspiracy. The Congress for Cultural Freedom and the Struggle for the Mind of Postwar Europe*, New York, The Free Press, 1989.
- COLLAZOS, Oscar, "Escritores, revolución y cultura en América Latina", *Casa de las Américas* N° 68, septiembre-octubre de 1971, pp. 110-119.
- "La encrucijada del lenguaje (I)", *Marcha* N° 1460, 29 de agosto de 1969, pp. 30-31.
- "La encrucijada del lenguaje II", *Marcha* N° 1461, 5 de septiembre de 1969, pp. 30-31.
- "Contrarrespuesta para armar (I)", *Marcha* N° 1485, 13 de marzo de 1970, pp. 30-31.
- "Contrarrespuesta para armar (II)", *Marcha* N° 1485, 20 de marzo de 1970, pp. 30-31.
- "Cómo juzga el exigente *Times* de Londres la novela hispanoamericana", en *Siempre!*, 1966, p. XIII.
- "Comunidad cultural", sección "Sextante", *Mundo Nuevo* N° 1, julio de 1966.
- CONTERIS, Híber (1977), "El escritor latinoamericano", en *Marcha* N° 1353, 20 de mayo de 1967.
- CONTI, Haroldo, entrevista publicada en *El Tiempo*, Bogotá, 28 de noviembre 1971.
- "Con Vargas Llosa" (1971), *Casa de las Américas* N° 64, enero-febrero, sección "Al pie de la letra", pp. 193-194.
- "Conversatorio con el poeta turco Nazim Hikmet" (1961), *Lunes de Revolución* N° 109, 11 de junio.
- "Correspondencia Retamar-Monegal" (1966), *La Rosa Blindada*, año 11, N° 8, abril-mayo, pp. 57-58.
- CORTÁZAR, Julio (1962-1963), "Algunos aspectos del cuento", *Casa de las Américas* N° 15-16, noviembre-febrero pp. 3-14; *El Escarabajo de Oro*, año IV, N° 26-27, febrero de 1965.
- (1963), *Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana, 1963.
- (1965), "Reunión", en *Revista de la Universidad Autónoma de México*; *El Escarabajo de Oro*, año VI, N° 26-27, febrero; *Todos los fuegos el fuego*, Sudamericana, Buenos Aires, 1966.

- (1967), "Carta", *Casa de las Américas* N° 45, noviembre-diciembre, pp. 4-12.
- (1968), *62 modelo para armar*, Buenos Aires, Sudamericana.
- (1969), "Un escritor y su soledad", en *Life en Español*, Nueva York, 7 de abril.
- (1970a), "Viaje alrededor de una mesa", *Marcha* N° 1501, 10 de julio, pp. 29-31.
- (1970b), "Revolución en la literatura y literatura en la revolución (I)", *Marcha* N° 1477, 9 de enero de 1970, pp. 30-31, y "Revolución en la literatura y literatura en la revolución (II)", *Marcha* N° 1478, 16 de enero de 1970, pp. 30-31.
- (1971), "Policrítica a la hora de los chacales", *Cuadernos de Marcha* N° 49, mayo de 1971, pp. 33-36.
- (1972), "Cortázar" (respuesta a David Viñas), en *Hispanamérica* N° 2, diciembre, pp. 55-58.
- (1975), *Ideologies, littérature et société en Amérique Latine*, actas del coloquio organizado por el Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles y l'Ecole Pratique des Hautes Études de París. Bruselas: Ediciones de la Université de Bruxelles, p. 186.
- (1984), "Correspondencia", *Casa de las Américas* N° 145-146, julio-octubre, pp. 17-21, 25-26, 31-33, 39-41, 44-46, 72-73, 102, 104, 116-117, 146-150.
- CHARLE, Cristophe (1990), *Naissance des intellectuels 1880-1900*, París, Minuit.
- CHIFFLET, Guillermo (1972), "Entrevista con Homero Fariña", en *Marcha* N° 1585, 17 de marzo.
- "Cultura y revolución en Cuba" (1967), *Siempre!* N° 748, 25 de octubre.
- "Cuba. Nueva política cultural. El caso Padilla" (1971), *Cuadernos de Marcha* N° 49, mayo de 1971.
- DALTON, Roque (1963), "Poesía y militancia en América Latina", *Casa de las Américas* N° 20-21, septiembre-diciembre, pp. 13-20.
- (1969), "Literatura e intelectualidad: dos concepciones", *Casa de las Américas* N° 57, noviembre-diciembre, pp. 95-101.
- DALTON, Roque, et alii (1969), *El intelectual y la sociedad*, Siglo

- XXI, México, 1969 (publicado originalmente en *Casa de las Américas* N° 56, septiembre-octubre 1969, pp. 7-52).
- DE CERTEAU, Michel (1995a), "Tomar la palabra" (1968), en *La toma de la palabra y otros escritos políticos*, México, Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavígero.
- (1995b), "El poder de hablar" (1968), en *La toma de la palabra y otros escritos políticos*, México, Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavígero.
- DE FREITAS, Gonzalo (1959), "No vive nadie en el paraíso", *Marcha* N° 990.
- DEBRAY, Régis (1967a), "Le castrisme: la longue marche de l'Amérique Latine", en *Révolution dans la révolution et autres essais*, París, Petite Collection Maspero.
- (1967b), "Le rôle de l'intellectuel", en *Révolution dans la révolution et autres essais*, París, Petite Collection Maspero.
- (1996), *Loués soient nos seigneurs. Une éducation politique*, París, Gallimard.
- DE BEAUVOIR, Simone (1954), *Les mandarins*, París, Folio, tomo II, p. 308.
- DE CAMPOS, Haroldo (1972), "Superación de los lenguajes exclusivos", en Fernández Moreno, César (ed.), *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, pp. 279-300.
- "Declaración" (1967), *Casa de las Américas* N° 43, julio-agosto.
- "Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura de Cuba" (1971), *Casa de las Américas* N° 65-66, marzo-junio; *Cuba. Nueva política cultural. El caso Padilla*, Cuadernos de Marcha N° 49, mayo de 1971; *Libre* N° 1, septiembre-octubre-noviembre de 1971.
- "Declaración de escritores cubanos" (1971), *Libre* N° 1, septiembre, octubre, noviembre, p. 141.
- "Declaración de intelectuales chilenos" (1971), *Casa de las Américas* N° 67, julio-agosto.
- "Declaración de intelectuales y artistas uruguayos: No hemos apostado a la inocencia de Padilla sino a la revolución latinoamericana" (1971), *Cuba. Nueva política cultural. El caso Padilla*, Cuadernos de Marcha N° 49, pp. 24-26; *Libre* N° 1, septiembre, octubre, noviembre, pp. 136-137.

- "Declaración de la UNEAC" (1969), en Heberto Padilla, *Fuera del juego*, Buenos Aires, Aditor.
- "Declaración de los 20" (1967), *Casa de las Américas* N° 43, julio-agosto, pp. 100-101.
- DE LA TORRE, Gerardo (1971), "Dos respuestas a las opiniones sobre el caso Padilla", *Siempre!* N° 936, 2 de junio, pp. XI de "La cultura en México".
- DEPESTRE, René (1967), "Carta", *Casa de las Américas* N° 45, noviembre-diciembre, pp. 38-41.
- DESNOES, Edumundo (1961a), "Ocho pintores y escultores", *Casa de las Américas* N° 9, noviembre-diciembre, pp. 131-136.
- *No hay problema* (1961b), La Habana, Ediciones Revolución.
- (1968), *Memorias del subdesarrollo*, Buenos Aires, Galerna.
- (1984), "A falta de otras palabras", en Rama, Ángel (ed.) *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires, Folios.
- DÍAZ, Jesús (1992), *Las palabras perdidas*, Barcelona, Destino.
- DIAZLASTRA, Alberto (1967), "La definición literaria, política y moral de Carlos Fuentes", *Siempre!* N° 719, 5 de abril.
- "Dictamen del jurado" (1969), en Heberto Padilla, *Fuera del juego*, Buenos Aires, Aditor, pp. 85-86.
- "Discurso de inauguración del Primer Encuentro de Escritores Americanos" (1960), *Atenea* N° 387, enero-marzo.
- DONOSO, José (1989), *Historia personal del boom*. Con apéndices del autor y de María Pilar Serrano (1983), Buenos Aires, Sudamericana-Planeta.
- (1981), *El jardín de al lado*, Barcelona, Biblioteca Seix-Barral, Sudamericana Planeta.
- DONOSO, Pilar, "El boom doméstico", en José Donoso, *Historia personal del boom*. Con apéndices del autor y de María Pilar Serrano (1983), Buenos Aires, Sudamericana-Planeta.
- DORFMAN, Ariel (1965), "América, problema para escritores", *Anales de la Universidad de Chile* N° 135, Santiago, julio-septiembre, p. 201-205.
- DROGUETT, Carlos (1971), "El escritor y su pasión necesaria", en *Casa de las Américas* N° 68, septiembre-octubre, pp. 60-68.
- "Respuesta de Salvador Garmendia", *Libre* N° 2, diciembre, enero, febrero, 1971-72, pp. 11-12.

- Entrevista dada a *Prensa Latina*, reproducida en *Casa de las Américas* N° 69, noviembre-diciembre de 1971.
- DUMONT, René (1970), *Cuba est-il socialiste?*, París, Seuil.
- EAGLETON, Terry (1984), *The function of Criticism*, London, Verso.
- ECHEGOYEN, Maruja (1969), "Triunfo del cine latinoamericano en Venecia", en *Marcha* N° 1465, 3 de octubre.
- "Editores: la danza de los millones" (1968), *Primera Plana* N° 306, 5 de noviembre.
- "Editorial" (1963), *Pasado y Presente*, año 1, N° 1, abril-junio.
- "Editorial" (1966), *La Bufanda del Sol*, N° 3-4, marzo-julio.
- "Editorial" (1967), *Casa de las Américas* N° 40, enero-febrero, pp. 2-3.
- "Editorial" (1967b), *Casa de las Américas* N° 42, mayo-junio. "Editorial" (1968-1969), *Casa de las Américas* N° 51-52, noviembre-febrero.
- "Editorial", *Casa de las Américas* N° 67, julio-agosto de 1971.
- "Editorial", *Libre* N° 1, septiembre, octubre, noviembre de 1971.
- "Editorial", *Casa de las Américas* N° 71, marzo-abril de 1972.
- EDWARDS, Jorge (1982), *Persona non grata* (versión completa), Barcelona, Seix-Barral.
- (1989), "Enredos cubanos (dieciocho años después del 'caso Padilla')", *Vuelta*, año XIII, N° 154, septiembre, pp. 35-38.
- EHRMAN, Juan (1969), "Entre la definición y el caos", *Ercilla* N° 1784, 27 de agosto al 2 de septiembre, pp. 87-90.
- "El documental cubano" (1969), *Casa de las Américas* N° 53, marzo-abril, sección "Al pie de la letra".
- "¿El único encuentro del encuentro?" (1970), *Casa de las Américas* N° 58, enero-febrero, sección "Al pie de la letra", pp. 160-161.
- "Ellos escogieron la libertad" (1971), *Casa de las Américas* N° 69, noviembre-diciembre, sección "Al pie de la letra".
- "En estos días" (1967), nota editorial, *Casa de las Américas* N° 44, septiembre-octubre.
- "Encuentro sobre Darío" (1967), nota editorial, *Casa de las Américas* N° 42, mayo-junio.
- "Entretien à Prague sur la notion de 'décadence'" (1964), *La Nouvelle Critique* N° 165, junio-julio, pp. 71-85.

- ENZENSBERGER, Magnus (1969), "Lugares comunes de la nueva literatura", *Unión* N° 3, La Habana, pp. 149-161.
- (1973), *El interrogatorio de La Habana: Autorretrato de la contrarrevolución*, Barcelona, Anagrama.
- (1974), "The aporias of the avant-garde" (1962), *The Consciousness Industry*, New York, The Seabury Press.
- "Esperando a Godot", *Primera Plana* N° 254, 7 de noviembre de 1967, p. 66.
- EVTUCHENKO, Evgeni (1969), "Los herederos de Stalin", *Autobiografía precoz* (1963), Biblioteca Era, México.
- *Autobiographie précoce*, París, Juilliard, 1963. Hay traducción española: *Autobiografía precoz*, México, Era, 1963.
- FANON, Frantz (1974), *Los condenados de la tierra* (1961), 6ª reimpresión, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- (1969), *Sociología de la liberación*, Presente, Buenos Aires.
- FÉJTO, François (1966), "Notas sobre Cuba", *Mundo Nuevo* N° 1, julio, pp. 51-59.
- FELL, Claude (1990), "La revue Mundo Nuevo, catalyseur du boom latino-américain", *Cahiers de l'UFR d'Études Ibériques et Latino-Américaines*, Publications de la Sorbonne Nouvelle, París.
- FERNÁNDEZ, Pablo Armando (1968), *Los chicos se despiden*, La Habana, Ediciones Casa de las Américas, Colección Premio, 1968.
- (1989), *El vientre del pez*, La Habana, Unión.
- FERNÁNDEZ MORENO, César (1959), "Reportaje literario en Buenos Aires. Situación actual de la novela", en *Marcha* N° 959, 8 de mayo, pp. 29-30.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto (1962), "Carta a Cortázar", "Carta a Roque Dalton", "Carta a Juan Gelman", "Carta a Fayad Jamís", *Casa de las Américas* N° 13-14, julio-octubre, pp. 27-30.
- (1967), "Tenía Ud. razón, Tallet, somos hombres de transición" (1965), *Marcha* N° 1265, 30 de julio de 1965; *Siempre!*, N° 734, 19 de julio de 1967; *Revista de la Universidad de México*, vol. XXI, N° 8, abril de 1967, *Nuevos Aires* N° 2, septiembre-octubre-noviembre de 1970.
- (1967a), "Alrededores del congreso", en *Casa de las Américas* N° 43, julio-agosto de 1967, pp. 97-98.

- (1967b), "Hacia una intelectualidad revolucionaria en Cuba", *Casa de las Américas* N° 40, enero-febrero de 1967, pp. 4-17.
- (1968), "Responsabilidad de los intelectuales de los países subdesarrollantes", *Casa de las Américas* N° 47, marzo-abril, pp. 121-123.
- (1969), "Antipoesía y poesía conversacional en América Latina", en VV.AA., *Panorama de la actual literatura latinoamericana*, Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas, La Habana, pp. 251-262.
- (1971), "Calibán", *Casa de las Américas* N° 68, septiembre-octubre, pp. 124-151, y VV.AA., *Revolución, Letras, Arte*, La Habana, Letras Cubanas, 1980, pp. 221-276.
- (1972), "Explico al lector por qué al cabo no concluí aquel poema sobre la Comuna", *Unión* N° 1, 1972, y *Marcha* N° 1581, 11 de febrero de 1972, p. 31.
- (1974), "Sobre la vanguardia en la literatura latinoamericana", *Casa de las Américas* N° 82, enero-febrero.
- (1981), *Para el perfil definitivo del hombre*, La Habana, Letras Cubanas.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto, *et alii* (1966), "Sobre la penetración intelectual del imperialismo yanqui en América Latina", *Casa de las Américas* N° 39, noviembre-diciembre de 1966, pp. 133-138.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Francisco (1966), "El arte y lo histórico-fundamental. Notas sobre la esencia de lo artístico", *Casa de las Américas* N° 38, septiembre-octubre, pp. 30-56.
- "Final de Sur" (1971), *Casa de las Américas* N° 65-66, marzo-junio, sección "Al pie de la letra".
- FLORES, Antonio (1963), "Carta", en *El Corno Emplumado* N° 7, julio.
- FLORES OLEA, Víctor (1962), "La crisis del stalinismo", *Cuadernos Americanos*, México, año XXI, mayo-junio, pp. 80-108.
- FOGEL, J. F., y ROSENTHAL, B. (1992), *Fin de siècle à La Havane*, París, Seuil.
- FORNET, Ambrosio (1967), "New World en español", *Casa de las Américas* N° 40, La Habana, enero-febrero.

- (1971), "A propósito de *Sacchario*", *Casa de las Américas* N° 64, enero-febrero, pp. 183-186.
- (1980), "El intelectual en la revolución", en *Revolución, Letras, Arte*, La Habana, Letras Cubanas, pp. 316-319.
- (1987), "A propósito de *Las iniciales de la tierra*", *Casa de las Américas* N° 164, septiembre-octubre, pp. 148-149.
- FOUCAULT, Michel (1984), *La arqueología del saber* (1969), 10ª edición, México, Siglo XXI.
- (1981), "Un diálogo sobre el poder", *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Madrid, Alianza, pp. 7-19. Publicado originalmente en *L'Arc*, entrega dedicada a Gilles Deleuze.
- FRANCO, Jean (1977), "Modernización, resistencia y revolución: la producción literaria de los años sesenta", en *Escritura*, año II, N° 3, Caracas, enero/junio, pp. 3-19.
- (1984), "Memoria, narración y repetición: la narrativa hispanoamericana en la época de la cultura de masas", en *Más allá del boom: literatura y mercado*, Buenos Aires, Folios.
- FUENTES, Carlos (1958), *La región más transparente*, México, FCE.
- (1962), "Conferencia" en "Antología de las intervenciones. Imagen del hombre en América Latina en la VII Escuela Internacional de la Universidad de Concepción", *Alerce* N° 4, Concepción, junio.
- (1966), "El PEN: entierro de la guerra fría en literatura", *Life en Español*, 1 de agosto.
- (1967a), "Nuestras sociedades no quieren testigos y todo acto de lenguaje verdadero es en sí revolucionario", *Siempre!*, México D.F., N° 742, 13 de septiembre, pp. VII-IX, y *Árbol de letras*, Santiago de Chile, N° 5, abril de 1968.
- (1967b), "Cartas a la Casa", *Casa de las Américas* N° 43, julio-agosto.
- (1969), *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz.
- (1971), *La muerte de Artemio Cruz* (1962), Navarra, Salvat.
- (1971), "La verdadera solidaridad con Cuba", en *Siempre!* N° 934, 19 de mayo.
- (1994), *Cambio de piel* (1967), México, Alfaguara.

- FUENTES, Norberto (1968), *Condenados de Condado*, Casa de las Américas, La Habana.
- Fuentes, Norberto (1970), *Cazabandido*, Montevideo, Libros de la Pupila.
- Fraire, Isabel, en *Siempre!* N° 934, 19 de mayo de 1971; en *Libre* N° 1, septiembre, octubre, noviembre de 1971.
- G. B. (1966), "Hacia una comunidad cultural iberoamericana", *Mensaje*, N° 147, marzo-abril de 1966.
- GALEANO, Eduardo (1983), *Las venas abiertas de América Latina*, (1971), versión corregida y aumentada, Buenos Aires, Siglo XXI.
- GARAUDY, Roger (1964), *Hacia un realismo sin fronteras* (1963), Buenos Aires, Lautaro.
- (1966), *Marxisme du XXe siècle*, París, La Palatine.
- (1971), *Un realismo del siglo XX, diálogo póstumo con Fernand Léger* (1968), Madrid, Siglo XXI.
- GARCÍA ASCOT, Jomi (1967), "Cien años de soledad, una novela de García Márquez sólo comparable a *Moby Dick*", en *Siempre!* N° 732, 5 de julio.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1990), *Culturas híbridas*, México, Grijalbo.
- GARCÍA GRAU, J. (1972), "Castellet y Barral hablan para *Marcha*", *Marcha* N° 1598, 25 de junio.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1967), *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Sudamericana.
- (1971), Reportaje concedido a *Diario del Caribe*, Barranquilla, reproducido en *Cuadernos de Marcha* N° 49 y *Libre* N° 1, septiembre, octubre, noviembre, pp. 26-28 y 135-136, respectivamente.
- (1994), "Una addenda de García Márquez", en "Primer Plano", suplemento cultural de *Página 12*, Buenos Aires, 16 de octubre.
- GARCÍA PONCE, Juan (1971), "Perplejidades, apoyos y condenas", en *Siempre!* N° 934, 19 de mayo.
- GARMENDÍA, Salvador (1971), Telegrama a Goytísolo transcripto por *Libre* N° 1, septiembre, octubre, noviembre, pp. 134-135
- GARRELS, Elizabeth (1984), "Resumen de la discusión", en Ra-

- ma, Ángel (ed.), *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires, Folios.
- GELMAN, Juan (1962), "Carta-poema" y "Habana revisited", *Casa de las Américas* N° 13-14, julio-octubre de 1962.
- GERASSI, John (1971), "Nueva entrevista con Jean-Paul Sartre. El compromiso es un acto, no una palabra", *Marcha* N° 1554, 30 de julio, pp. 14-16.
- GIDE, André (1936), *Regreso de la URSS*, Buenos Aires, Sur.
- GILIO, María Esther (1970), *La guerrilla tupamara*, La Habana, Casa de las Américas.
- GUILLORY, John (1993), *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*, The University of Chicago Press, Chicago and London.
- GILMAN, Claudia (1993a), "Política y cultura: *Marcha* a partir de los años 60", *Nuevo Texto Crítico*, vol. VI, N° 11, primer semestre, Standford University, California, pp. 153-186.
- (1993b), "L'anti-intellectualisme: topique des intellectuels 'révolutionnaires' dans les années soixante-dix", *Memoire du Diplôme d'Études Approfondies (DEA)*, École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- (1996a), "El semanario *Marcha* (1939-1974)", *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina* (DELAL), Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1996, pp. 2882-2890.
- (1996b), "Intelectuales 'libres' o intelectuales 'revolucionarios': el caso de la revista *Libre*. Política y cultura sobre un campo minado", *América, Cahiers du CRICCAL* N° 15/16, *Le discours culturel dans les revues latino-américaines de 1970 à 1990*, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 11-20.
- (1997), "Política y crítica literaria. El semanario *Marcha* en los años de la revolución mundial", *Culturas* N° 17-18, París, pp. 217-227.
- (1999), "Las revistas y los límites de lo decible: cartografía de una época", en Saúl Sosnowski (ed.), *La cultura de un siglo: América Latina en sus revistas*, Madrid-Buenos Aires, Alianza, pp. 461-469.
- GISSELBRECHT, André (1964), "Questions posées", *La Nouvelle Critique* N° 156, junio-julio.

- GIUNTA, Andrea (1994), "Arte, represión: cultura crítica y prácticas conceptuales en Argentina", VV.AA., *Arte, historia e identidad en América Latina*, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, UNAM, pp. 882-884.
- (1995), "Hacia las nuevas fronteras: Bonino entre Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York", VV.AA., *El arte entre lo público y lo privado*, Buenos Aires, CAIA, pp. 277-284.
- (1997), "Bienales Americanas de Arte. Una alianza entre arte e industria", en Gustavo Curiel (ed.), *Patrocinio, colección y circulación de las artes*, México, UNAM-IIE, 1997, pp. 725-756.
- GLANTZ, Margo (1971), "Estudio preliminar", *Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 33*, México, Siglo XXI, pp. 5-41.
- GONZÁLEZ, Manuel Pedro (1967), "Reparos al premio Rómulo Gallegos", en *Zona Franca*, año IV, N° 51, noviembre.
- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto (1970), "García Márquez: ahora doscientos años de soledad", *Casa de las Américas* N° 63, noviembre-diciembre, pp. 159-173 (también en *Marcha*: "Y ahora, doscientos años de soledad", N° 1510, 11 de septiembre, pp. 30-31, "Nuevos libros, nuevos mitos", N° 1511, 18 de septiembre, pp. 28-29, y "El otoño del patriarca", *Marcha* N° 1512, 25 de septiembre, pp. 30-31).
- (1971), "Entrevista a Mario Benedetti", fechada en La Habana, febrero de 1971, en *Casa de las Américas* N° 65-66, marzo-junio, pp. 149-155.
- (1970), "Los hijos de la revolución son otros", en "Norberto Fuentes: un escritor en discordia", *Marcha* N° 1521, 27 de noviembre.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (1985a), "Meta-end by Guillermo Cabrera Infante, translated, with an introduction, commentary, and notes", en *The Voice of the Masters. Writing and Authority in Modern Latin American Literature*, Austin, University of Texas Press, pp. 137-168.
- (1985b), *The Voice of the Masters. Writing and Authority in Modern Latin American Literature*, Austin, University of Texas Press.
- GONZÁLEZ PEDRERO, Enrique (1962), *El gran viraje*, Era, México, 1962.

- GOULDNER, Alvin (1980), *El futuro de los intelectuales y el ascenso de la nueva clase*, Barcelona, Alianza, 1980.
- GOYTISOLO, Juan (1964), "Buenas y malas relaciones entre literatura y política", en *Marcha* N° 1192, 31 de enero; *Casa de las Américas* N° 26, octubre-noviembre, pp. 148-152.
- (1983), "El gato negro que atravesó nuestras oficinas de la rue de Bièvre", en *Quimera* N° 29, marzo, pp. 12-25.
- GRAMSCI, Antonio (1984), *Notas sobre Maquiavelo, sobre la política y sobre el Estado moderno*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- GUEVARA, Alfredo (1963), "¿Cuáles son las mejores películas?", *Hoy*, 18 de diciembre.
- GUEVARA, Ernesto (1987), "El socialismo y el hombre en Cuba" (1965), en José Aricó (ed.).
- *El socialismo y el hombre nuevo*, 7ª edición, México, Siglo XXI, 1987, pp. 3-18.
- (1970), "La teoría del foco", *Obras 1957-1967*, La Habana, Casa de las Américas, 1970.
- (1977), "Pasajes de la guerra revolucionaria", *Escritos y discursos*, tomo II, De Ciencias Sociales, La Habana.
- GUILLÉN, Nicolás (1971), "Sobre el congreso y algo más...", en *Verde Olivo*, año XVIII, N° 22, 30 de mayo, pp. 8-9.
- GUTIÉRREZ, Carlos María (1966), "Conversación con Fidel", *Marcha* N° 1366, 18 de agosto.
- (1968), "Mala conciencia para intelectuales", *Marcha* N° 1386, 12 de enero.
- (1970), "Informe sobre la guerrilla boliviana", *Marcha* N° 1480, 30 de enero, pp. 18-20.
- HABERMAS, Jürgen (1989), *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, Massachusetts, MIT Press, 1989.
- "La modernidad: un proyecto incompleto", en *Punto de Vista* N° 21, pp. 27-31.
- "Hacia el Congreso Cultural de La Habana" (1967), *Casa de las Américas* N° 44, septiembre-octubre, sección "Al pie de la letra", p. 167.
- HALPERIN DONGHI, Tulio (1984), "Nueva narrativa y ciencias sociales hispanoamericanas en la década del sesenta",

- en *Más allá del boom: literatura y mercado*, Buenos Aires, Folios.
- (1997), *Historia contemporánea de América Latina*, (1986), 5ª reimpresión, México, Alianza.
- HARO, Blanca (1967), "Rulfo, Pellicer, Novo, Mutis y Revueltas hablan del Congreso de Escritores", *Siempre!* N° 716, 15 de marzo, p. VIII.
- HAROCHE, Charles (1963), "*Guerre, paix et dogmatisme*", *La Nouvelle Critique* N° 142, enero-febrero.
- HARSS, Luis (1969), *Los nuestros* (1966) Buenos Aires, Sudamericana.
- HART, Armando (1970), "Carta a Roberto Fernández Retamar", *Casa de las Américas* N° 59, marzo-abril, pp. 161-164.
- HINOSTROZA, Rodolfo (1971-1972) (ant.), "Antología peruana: 3 más 3", *Libre* N° 2, diciembre-enero-febrero, p. 116.
- HIRSCHMAN, Albert O. (1986), *Interés privado y acción pública* (1982), México, FCE.
- HOBBSAWM, Eric (1960), "Para el estudio de las clases subalternas", *Società*, año XVI, N° 3, mayo-junio.
- (1995), *Historia del siglo XX*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori.
- HOHENDAHL, Pete Uwe (1989), *Building a National Literature. The Case of Germany, 1830-1870*, (1985), Cornell University Press, Ithaca and London.
- (1982), "*¿The End of an Institution? The Debate over the Function of Literary Criticism in the 1960s*", *The Institution of Criticism*, Cornell University Press, Ithaca and London.
- HOLLANDER, Paul (1981), *Political Pilgrims: Travels of Western Intellectuals to the Soviet Union, China and Cuba, 1928-1978*, Oxford University Press.
- HOROWITZ, Irving Louis (ed.), *Wright Mills, Power, Politics, and People: The Collected Essays of C. Wright Mills*, New York, 1963.
- HUYSEN, Andreas (1986), *After the Great Divide*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.
- "Incidentes y perspectivas", "Rehenes y atentados", *Marcha* N° 1466, 10 de octubre de 1969.
- "Intelectuales versus Fidel: cartas de un joven poeta", *Panorama*, Buenos Aires; N° 211.

- "Introducción" (1971), *Cuadernos de Marcha* N° 49, mayo, p. 4.
- JACOBY, Russel (1996), *The Last Intellectuals. American Culture in the Age of Academe*. The Noonday Press, New York, 1996.
- JAMESON, Frederic, *Periodizar los 60* (1984), Córdoba, Alción, 1997.
- JAUSS, Hans Robert (1996), *Las transformaciones de lo moderno*, Madrid, Visor.
- JITRIK, Noé (1959), "Seis narradores argentinos", *Marcha* N° 992, 28 de diciembre 1959.
- (1960), "Un precursor argentino del nuevo realismo", *Marcha* N° 1026, septiembre.
- (1966), "Situación actual del escritor argentino", *Marcha* N° 1300, 22 de abril.
- (1967), "Literatura argentina: sobre el peligroso y ambiguo camino de su trascendencia", *Amaru* N° 3, julio-septiembre, pp. 81-83.
- (1969), "Peligrosidad del escritor", *Macedonio*, año II, N° 4/5, verano, pp. 108-111.
- (1984), *Las armas y las razones. Ensayo sobre el peronismo, el exilio, la literatura*, Buenos Aires, Sudamericana.
- "Juicio a un joven poeta" (1964), *Marcha* N° 1224, 25 de septiembre.
- JULIÃO, Francisco (1970), "Carta abierta a los jóvenes revolucionarios brasileños", *Marcha* N° 1502, 17 de julio, pp. 16-17.
- KAROL, K. S. (1972), *Los guerrilleros en el poder* (1970), Barcelona, Seix Barral.
- KAT, P. J. (1970), "Joris Ivens vuelve a Holanda", *Marcha* N° 1510, 11 de septiembre, p. 25.
- KERMODE, Frank (1983), *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, Barcelona, Gedisa, 1983.
- KING, John (1989), *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1931-1970*, México, FCE.
- KONRAD, George, y SZELENYI, Ivan (1981), *Los intelectuales y el poder* (1978), Barcelona, Península.
- KOWALESKI, Martín (1973), "El papel de la guerra revolucionaria en el desarrollo de la cultura", en *Nuevos Aires* N° 11, agosto-septiembre-octubre, pp. 69-90.

- "La Casa por fuera" (1969), *Casa de las Américas* N° 56, septiembre-octubre, pp. 159-161.
- LAFFORGUE, Jorge (1972), "Consideraciones al margen de la nueva narrativa latinoamericana", *Latinoamericana* N° 1, Buenos Aires, diciembre, p. 26.
- "La intervención de los Estados Unidos en la vida latinoamericana" (1967), *Siempre!* N° 749, 1 de noviembre de 1967, y Roberto Fernández Retamar, "Contra la penetración cultural yanqui", *Marcha* N° 1375, 20 de octubre.
- "La muerte de Buendía" (1967), *Primera Plana* N° 230, año V, 23 al 29 de mayo.
- LANDAZURI RICKETTS, Juan (1969), "Discurso inaugural" (Segunda Conferencia General del Episcopado Latinoamericano) (1968), *La iglesia en la actual transformación de América Latina a la luz del Concilio* (texto oficial), Buenos Aires, Bonum.
- LARCO, Juan, "La casa verde" (1966), *Casa de las Américas* N° 38, septiembre-octubre, p. 115.
- "Las buenas intenciones" (1966), *Mundo Nuevo* N° 2, agosto, p. 65.
- "Las malas traducciones de Marta Lynch" (1970-1971), *Nuevos Aires* N° 3, diciembre-enero-febrero, pp. 73-74
- LAVÍN CERDA, Hernán (1969), "Entrevista a Benedetti", en *Punto Final*, Santiago de Chile, 28 de octubre.
- LIHN, Enrique (1971), "Carta abierta a Heberto Padilla", en *Cuba. Nueva política cultural. El caso Padilla*, Cuadernos de Marcha N° 49, mayo, p. 6.
- y MARÍN, Germán (1970), "Benedetti en Cormorán", en *Cormorán* N° 5, enero 1970.
- LIEHM, Antonin (1964), "Entrevista a Lukàcs", *La Nouvelle Critique* N° 156, París, junio-julio. (Reproducido en *Unión* N° 4, La Habana, año III, octubre-diciembre. Tomada del semanario checo *Litearny Noviny*.)
- LINK, Daniel (1994), "Los setenta, Walsh, y la novela en crisis", *La chancha con cadenas*, Buenos Aires, Ediciones del Eclipse, pp. 54-59.
- LIST ARZTURBIDE, Germán (1971), "La conciencia revolucionaria y el caso Padilla", *Siempre!* N° 936, mayo.

- LISCANO, Juan (1967a), "Dos aclaraciones", *Siempre!* N° 732, 5 de julio, p. X del suplemento cultural del semanario, "La cultura en México".
- (1967b), "El segundo congreso latinoamericano de escritores o el imposible equilibrio", *Zona Franca* N° 44, Caracas, año II, abril, pp. 2-9.
- (1967c), "Tercer año", *Zona Franca* N° 48, año III, agosto, pp. 2-3.
- "Literatura y revolución" (encuesta) (1968-1969), *Casa de las Américas* N° 51-52, noviembre-febrero.
- LIZALDE, Eduardo (1971), "Revolución, represión, falsos apóstatas", *Siempre!* N° 934, 19 de mayo.
- LONGONI, Ana (1995), "Sobre una antirrevista en el año del Cordobazo", *Causas y Azares* N° 2, otoño, pp. 136-143.
- (1997), "Tucumán arde: encuentros y desencuentros entre vanguardia artística y política", en VV.AA., *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires, Instituto de Investigación Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, pp. 315-327.
- LÓPEZ VALDIZÓN, J. M., "Daura Olema, maestra voluntaria", *Casa de las Américas* N° 13-14, julio-octubre de 1962, pp. 55-56.
- LÓPEZ, César (1989), "Persistence dans l'ombre", en *Autrement, Série Monde*, N° 35, *Cuba, 30 ans de révolution*, París, pp. 83-84.
- "Lo que se lee en Colombia" (1967), *Mundo Nuevo* N° 12, junio.
- "Los escritores asumen su responsabilidad" (1967), *Marcha* N° 1337, febrero; *Casa de las Américas* N° 41 marzo-abril, *Siempre!* N° 710, 1 de febrero.
- "Los escritores frente al compromiso" (1969), *Ercilla*, 24 al 30 de septiembre, pp. 67-74.
- "Los novelistas y sus críticos (en el XIII Congreso Interamericano de Literatura)" (1967-1968), *Papeles* N° 5, noviembre-diciembre-enero, pp. 71-103.
- LOVELUCK, Juan (1966), "Una revisión de la novela hispanoamericana", en *Zona Franca* N° 37, año II, septiembre, p. 27
- LUKÀCS, Georg (1971), *Teoría de la novela* (1920), Barcelona, Edhasa.
- y T. W. Adorno, Roman Jakobson, Ernst Fischer, Roland Bart-

- hes, *Polémica sobre realismo*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1969.
- LYNCH, Marta (1969), "El cruce del río", *Casa de las Américas* N° 53, marzo-abril, p. 167.
- "Llamamiento de intelectuales peruanos" (1971), *Libre* N° 1, p. 135, y *Casa de las Américas* N° 67 julio-agosto.
- LLOPIS, Rogelio (1963), "Las dos mitades del Vizconde", *Casa de las Américas* N° 17-18, marzo-junio.
- MACADAM, Alfred, y RUAS, Charles (1996), *Confesiones de escritores. Escritores latinoamericanos. Los reportajes del Paris Review* (1995), Buenos Aires, El Ateneo, 1996.
- MANET, Eduardo (1961), "Cine cubano 1961", en *Casa de las Américas* N° 9, noviembre-diciembre, pp. 126-128.
- MANGONE, Carlos (1997), "Revolución cubana y compromiso político en las revistas culturales", en VV.AA., *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires, Instituto de Investigación Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, pp. 187-205.
- MARCUSE, Herbert (1968a), *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada* (1964), México, Joaquín Mortiz.
- (1968b) *El fin de la utopía*, México, Siglo XXI.
- MARINELLO, Juan (1971), "Literatura y revolución", *Casa de las Américas* N° 68, septiembre-octubre de 1971, pp. 214-151.
- MARTÍ GÓMEZ, José (1970), "Un premio que no fue. Diálogo con José Donoso", *Marcha* N° 1496, 5 de junio.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy (1968), "América, los novelistas exilados", *Primera Plana* N° 292, año VI, 30 de julio al 6 de agosto de 1968, pp. 40-49.
- MARTÍNEZ MORENO, Carlos (1960), "Escritores de América en Concepción", *Marcha* N° 996, 11 de febrero de 1960.
- MARTINI, Juan Carlos (1969), "Defensa de la novela y el actual fenómeno narrativo latinoamericano", en *Macedonio* N° 2, año I, otoño 1969, p. 29.
- (1972), "Gabriel García Márquez o las fabulaciones peligrosas", en *Latinoamericana* N° 1, diciembre de 1972, pp. 140-143, ver especialmente p. 142.

- MARIO, José (1973), "Prólogo", en Padilla, Heberto, *Provocaciones*, Madrid, Ediciones La Gota de Agua.
- MARLETTI, Carlo (1995), "Intelectuales", en Norberto Bobbio, Nicola Mateucci, Gianfranco Pasquino (eds.), *Diccionario de política*, México, Siglo XXI, 9ª edición, pp. 819-824.
- MASOTTA, Osvaldo (1959), "Adolfo Prieto: un tímido aporte al mito de la indiferencia argentina", *Marcha* N° 992, 28 de diciembre.
- (1967), *El "pop-art"*, Buenos Aires, Columba.
- MASPERO, François (1989), "Cahier d'un retour" en VV. AA., *Cuba, 30 ans de révolution*, París, *Autrement* N° 35, enero de 1989.
- MEMMI, Albert (1969), "Retrato del colonizador", *Retrato del colonizado, precedido por el Retrato del colonizador*, Buenos Aires, De la Flor.
- "Mexicanos en Sudamérica" (1967), *Siempre!* N° 732, 5 de julio de 1967.
- MERCIER, Lucien (1964), "Ser Mallarmé o Lenin", *Marcha* N° 1218, 14 de agosto.
- "México, Congreso de Escritores" (1967), *Mundo Nuevo* N° 13, julio, pp. 76-79.
- MESTMAN, Mariano (1995), "Notas para una historia de un cine de contrainformación y lucha política", *Causas y Azares*, Buenos Aires, N° 2, otoño, pp. 144-161.
- "Consideraciones sobre la confluencia de núcleos intelectuales y sectores del movimiento obrero, 1968-1969," en VV.AA., *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires, Instituto de Investigación Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 1997, pp. 207-230.
- MIRANDA, Julio (1991), "Carta de Venezuela. TTT sin censura en la Biblioteca Ayacucho", *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 495, septiembre de 1991, pp. 132-134.
- MONCADA, Julio, "Sobre la poesía peruana", *Marcha* N° 976.
- MONTEFORTE TOLEDO, Mario (1967), "Los intelectuales en la Cuba de Hoy", *Siempre!* N° 718, 29 de marzo, pp. 37 y 70.
- MORANDI, Julio (1970), "El teatro argentino visto por tres autores", en *Marcha* N° 1496, 5 de junio.

- MORIN, Edgar (1959), "Que faire?", *Arguments* N° 16, París, 4º trimestre, pp. 1-10.
- (1960), "Intellectuels: critique du mythe et mythe de la critique", *Arguments* N° 20, 4º trimestre.
- MUDROVICIC, María Eugenia (1997), *Mundo Nuevo. Cultura y guerra fría en la década del 60*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- NADEAU, Maurice (1970), "Ils aiment la sieste, le soleil, les couleurs, la danse...", en *Castro, le romantisme révolutionnaire*, Planète Action, París, julio.
- NOÉ, Luis Felipe (1988), *Antiestética* (1965), Buenos Aires, De la Flor.
- NONO, Luigi (1971), "Autocrítica y telegrama dirigido a Juan Goytisolo por Luigi Nono", en *Libre* N° 1, septiembre, octubre, noviembre, pp.142 y 143.
- "Nos pronunciamos" (1966), *El Caimán Barbudo* (mensuario cultural de la Juventud Rebelde) N° 1, marzo.
- "Nota de los editores" (1963), *El Corno Emplumado* N° 7, julio.
- "Nota Editorial" (1963), *Pasado y Presente*, año 1, N° 1, abril-junio.
- NÚÑEZ, Carlos (1966), "El papel de los intelectuales en la liberación nacional", *Marcha* N° 1292, enero de 1966 y subsiguientes; y *Casa de las Américas* N° 35, marzo-abril.
- (1967), "Por Debray, por la revolución, por nosotros", en *Marcha* N° 1353, 18 de mayo.
- NERUDA, Pablo (1966), "La barcarola" (fragmentos), *Mundo Nuevo* N° 4, octubre, pp. 19-22.
- OLLIER, María Matilde (1986), *El fenómeno insurreccional y la cultura política*, Buenos Aires, CEAL.
- ONG, Walter (1982), *Orality and Literacy*, London-New York, Methuen.
- OQUENDO, Abelardo (1967), "Mundo Nuevo", *Amaru* N° 1, enero.
- ORGAMBIDE, Pedro (1965), "Libertad y compromiso", *Marcha* N° 1266, 7 de agosto.
- ORTEGA, Julio (1971), "Norberto Fuentes. *Condenados de Condado*, La Habana, *Casa de las Américas*, 1968; *Cazabandido*, Montevideo, Libros de la Púpila, 1970; *Libre* N° 2.
- OTERO, Lisandro (1966), "El escritor en la revolución cubana", *Casa de las Américas* N° 36-37, mayo-agosto, pp. 203-209.

- (1967), *Pasión de Urbino*, La Habana, Instituto del Libro.
- (1971), "Notas sobre la funcionalidad de la cultura", *Casa de las Américas* N° 68, septiembre-octubre.
- y MARTÍNEZ HINOJOSA, Francisco (1972), *Cultural policy in Cuba*, París, Unesco.
- "Otro pariente para la familia" (1968), *Primera Plana* N° 272, 12 de marzo.
- OVIDO, José Miguel (1967), "García Márquez, la infinita violencia colombiana", en *Amaru* N° 1, enero de 1967, pp. 87-89.
- (1972), "Una discusión permanente", en *América Latina en su literatura*, FERNÁNDEZ MORENO, César (comp.), *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI.
- PADILLA, Heberto (1962), "Pancarta para 1960", en *El justo tiempo humano*, La Habana, Contemporáneos.
- (1968), "Respuesta a Cabrera Infante", *Primera Plana* N° 313, 24 de diciembre, pp. 88-89.
- (1969), *Fuera del juego*, Buenos Aires, Aditor.
- (1969), "En la muerte de Ho-Chi-Minh", en *Unión* N° 4-69, Cuba.
- (1971), *Autocrítica* (transcripción), *Casa de las Américas* N° 65-66, marzo-junio.
- (1971), "Documentos. El caso Padilla. Intervención de Heberto Padilla en la UNEAC (versión taquigráfica transmitida por Prensa Latina)", *Libre* N° 1, septiembre-octubre-noviembre de 1971, p. 101-102.
- (1973), *Provocaciones*, Madrid, Ediciones La Gota de Agua.
- (1983), *En mi jardín pastan los héroes*, Barcelona, Argos Vergara.
- (1991), *La mala memoria*, Barcelona, Plaza & Janés.
- PARMELIN, Hélène (1968), "Art et révolution à La Havane", en *Temps Modernes* N° 263, 23 anée, marzo, pp. 1662-1670.
- "Pas de feuilles de vigne pour Fidel Castro" (1968), *L'Express*, París, 18-24 de noviembre.
- PAZ, Octavio (1971), "La autohumillación de los incrédulos", *Siempre!* N° 934, 19 de mayo.
- PERI-ROSSI, Cristina (1970), "Comentario a *Salmos* de Ernesto Cardenal", en *Marcha* N° 1496, 5 de junio, 2ª sección.

- PIAZZA, Luis Guillermo, entrevista realizada por Rosa Castro en *Siempre!* N° 741, 6 de septiembre de 1967, pp. VI-VIII del suplemento cultural del semanario, "La cultura en México".
- PIGLIA, Ricardo, VIÑAS, Ismael, RIVERA, Andrés (1968), "Repeticiones sobre los deberes del intelectual", *Revista de Problemas del Tercer Mundo* N° 1, Buenos Aires, abril de 1968, p. 45-51.
- Prólogo a *Las crónicas de Latinoamérica*, Buenos Aires, Jorge Álvarez.
- (1964) Introducción a Castillo, Abelardo, *Discusión crítica a la "crisis" del marxismo*, Biblioteca El Escarabajo de Oro, Buenos Aires.
- PLATIER, Jacqueline (1964), "Entrevista a Sartre", *Le Monde*, 18 de abril.
- PODHORETZ, Norman (1979), *Breaking Rank: A Political Memoir*, New York, Harper & Rows.
- PORTANTIERO, Juan Carlos (1961), *Realismo y realidad en la narrativa argentina*, Buenos Aires, Procyon.
- PORTUONDO, José Antonio (1980), "Itinerario estético de la revolución", *Revolución, Letras, Arte*, La Habana, Letras Cubanas.
- (1972), "Crítica marxista de la estética burguesa contemporánea", en *Casa de las Américas* N° 71, marzo-abril, pp. 5-13.
- (1971), "Una novela revolucionaria", *Casa de las Américas* N° 71, marzo-abril, p. 105-106.
- PORTOCARRERO, Ronald (1970), *Oiga*, Lima, 19 de junio.
- "Por una nueva vanguardia latinoamericana" (1969), *Casa de las Américas* N° 53, marzo-abril de 1970, pp. 161-164, y *Marcha* N° 1434, 24 de enero.
- PRIETO, Adolfo (1983), "Los años sesenta", en *Revista Iberoamericana* N° 125, octubre-diciembre, pp. 889-901.
- (1956), *Sociología del público argentino*, Buenos Aires, Leviatán.
- "Primera Carta al Comandante Fidel Castro", *Libre* N° 1, septiembre, octubre, noviembre de 1971.
- "Primera declaración del Comité de Colaboración de *Casa de las Américas*" (1967), *Casa de las Américas* N° 41, marzo-abril; "Los escritores asumen su responsabilidad", *Marcha* N° 1337 febrero; *Siempre!* N° 710, 1 de febrero; *Margen* N° 2 bis 3-4, París, otoño de 1967.

- Proceso a los escritores. El Estado soviético contra Siniavski y Daniel*, Buenos Aires, Americana, 1967, 72.
- PROCASSON, Cristophe (1993), *Les intellectuels, le socialisme et la guerre. 1900-1938*, París, Seuil.
- "¿Puede el PEN Club rejuvenecer?" (1965), *Primera Plana* N° 143, 3 de agosto.
- "Punto de vista gusano", *Time*, 4 de julio de 1967.
- QUIJANO, Carlos (1939), "Editorial", *Marcha* N° 1, 23 de junio.
- RAMA, Ángel (1959), "Bertrand Russell ejercita el sentido común", en *Marcha* N° 973, 21 de agosto.
- (1960), "La construcción de una literatura", *Marcha* N° 1040, 26 de diciembre.
- (1960), "Panorama latinoamericano", *Marcha* N° 1090.
- (1962), "La vanguardia diez años después", en *El Escarabajo de Oro* N° 6, año 3, abril, pp. 16-19.
- (1964a), "Coloquio latinoamericano del Columbianum. El necesario diálogo intelectual", *Marcha* N° 1238, 31 de diciembre.
- (1964b), "García Márquez, gran americano", en *Marcha* N° 1193, 7 de febrero.
- (1964c), "García Márquez: la violencia americana", en *Marcha* N° 1201, 17 de abril.
- (1964d), "En Cuba se polemiza: ¿arte burgués o arte socialista?", en *Marcha* N° 1196, 6 de marzo.
- (1964e), "Vanguardia en rosa sostenido", en *Marcha* N° 1234, 4 de diciembre.
- (1964f), "De cómo sobreviene lo humano", *Marcha* N° 1194, 21 de febrero.
- (1964g), "El duro ejercicio de la realidad", en *Marcha* N° 1230, 6 de noviembre de 1964.
- (1964h), "Ya somos vanguardistas", en *Marcha* N° 1235, 11 de diciembre.
- (1965a), "Coloquio de Génova: dos tareas que valen un viaje", *Marcha* N° 1245, 26 de febrero.
- (1965b), "Del provincianismo cultural", *Marcha* N° 1261, 2 de julio.
- (1966), "Un fénix demasiado frecuente", *Marcha* N° 1293, 25 de febrero.

- (1967a), "El boom editorial", *Marcha* N° 1385, 29 de diciembre.
- (1967b), "Introducción a *Cien años de soledad*", en *Marcha* N° 1368, 2 de septiembre.
- (1967c), "Los desacuerdos de una comunidad", en *Marcha* N° 1348, 13 de abril, y *Casa de las Américas* N° 43, julio-agosto de 1967, pp. 114-115.
- (1970), "El 40, formalistas y la vida en Puerto Rico", *Marcha* N° 1484, 6 de marzo, pp. 30-31.
- (1971a), "Una nueva política cultural en Cuba", en "Cuba. Nueva política cultural. El caso Padilla", *Cuadernos de Marcha* N° 49, mayo.
- (1971b), "Revueltas y el caso Padilla", *Marcha* N° 1550, julio de 1971.
- (1981), "La tecnificación narrativa", *Hispanamérica* N° 30, pp. 29-82.
- (1983), "Norberto Fuentes: El narrador en la tormenta revolucionaria", en *Literatura y clase social*, Buenos Aires, Folios, pp. 231-261.
- (1984) "El boom en perspectiva", *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires, Folios.
- (1987), Prólogo a la *Antología de El Techo de la Ballena*, Caracas, Fundarte, pp. 11-37.
- (1995), "La imaginación de las formas", en *La riesgosa navegación del escritor exiliado*, Montevideo, Arca, 1995
- RAMOS, Jorge Abelardo (1973), "Marxismo para latinoamericanos" (1959), *El marxismo de Indias*, Barcelona, Planeta. (El libro recoge un conjunto de artículos, polémicas, fragmentos de libros y ensayos elaborados a partir de 1959.)
- REAL DE AZÚA, Carlos (1960), "La novela hispanoamericana", *Marcha* N° 1040, 26 de diciembre.
- "Reportaje literario en Buenos Aires. Situación actual de la novela" (1959), *Marcha* N° 959, 8 de mayo, pp. 29-30.
- REST, Jaime (1964), "El retorno del realismo", en *Marcha* N° 1233, 27 de noviembre, pp. 29-31.
- Respuesta a la carta del correo de lectores (1968), *Marcha* N° 1421.
- "Revolución en América Latina" (1962), *Mensaje*, diciembre.
- REVUELTAS, José, "La carta de Padilla y las palabras de Fidel", en

- "La cultura en México", suplemento de *Siempre!* N° 934, 19 de mayo de 1971, p. IV; en "A favor y en contra", en "Cuba. Nueva política cultural. El caso Padilla", *Cuadernos de Marcha* N° 49, mayo 1971; en "Opiniones de escritores latinoamericanos y europeos en relación con el caso", en "Documentos. El caso Padilla", *Libre* N° 1, p. 133.
- "La carta de Padilla y las palabras de Fidel", en *Siempre!* N° 934, 19 de mayo de 1971; "Revueltas y el caso Padilla", en *Marcha* N° 1550, julio de 1971. También, sin título, en *Cuadernos de Marcha* N° 49, mayo de 1971, y *Libre* N° 1, septiembre, octubre, noviembre de 1971.
- "*Rinascità* entrevista a Sartre" (1964), *Unión* N° 1, enero-marzo.
- RINCÓN, Carlos (1971), "Para un plano de batalla de un combate por una nueva crítica latinoamericana", *Casa de las Américas* N° 67, julio-agosto, pp. 39-59.
- ROA BASTOS, Augusto (1967), "Cartas a la Casa", *Casa de las Américas* N° 43, julio-agosto de 1967, pp. 135-140.
- (1969-1970), "América Latina: continente novelesco", *Macedonio* N° 4/5, verano, pp. 44-54.
- ROBBINS, Bruce (ed.) (1990), "Introduction", *Intellectuals, Aesthetics, Politics, Academics*, University of Minnesota Press.
- ROCA, Blas (1963), "Preguntas sobre películas", *Hoy*, 12 de diciembre.
- ROCCA, Pablo (1993), "35 años en *Marcha*", en *Nuevo Texto Crítico* 11, año VI, primer semestre.
- ROCHA, Glauber (1967), "Una estética de la violencia: Nuestra originalidad es el hambre", *Marcha* N° 1374, 13 de octubre.
- RODRÍGUEZ, Silvio (1972), "Playa Girón", transcripto por Ernesto Cardenal, *En Cuba*, Buenos Aires, Carlos Lohlé.
- RODRÍGUEZ ELIZONDO, José (1967), "Cine bajo el napalm", en *Marcha* N° 1367, 25 de agosto.
- RODRÍGUEZ FEO, J. (ed.) (1967), *Aquí once cubanos cuentan*, Montevideo, Arca.
- "Prólogo" a *El Caserón*, Soler Puig, José, *El caserón* (1977), La Habana, Unión, 1990.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1966a), "Diario del PEN Club", *Mundo Nuevo* N° 4, octubre, pp. 41-47.

- (1966b), "El memorial de Isla Negra", *Mundo Nuevo* N° 1, julio.
- (1966c), "Situación del escritor en América Latina" (entrevista a Carlos Fuentes), *Mundo Nuevo* N° 1, julio de 1966, p. 20.
- (1967a), "Diario de Caracas", *Mundo Nuevo* N° 17, noviembre de 1967, pp. 4-24.
- (1967b), "Los nuevos novelistas", *Mundo Nuevo* N° 17, noviembre de 1967, pp. 19-20.
- (1969) "La nueva novela latinoamericana", *Narradores de esta América* (tomo 1), Montevideo, Alfa.
- (1976), *Narradores de esta América*, Alfargentina.
- ROMUALDO, Alejandro, "Respuesta", *Casa de las Américas* N° 45.
- ROJAS, Manuel (1967), "Responsabilidad del escritor ante América Latina y el mundo entero", en *Casa de las Américas* N° 43, julio-agosto, pp. 106-109.
- ROSSANDA, Rosana, "Debate", en *Libre* N° 4.
- RUFFINELLI, Jorge (1980), "Cuentos de la revolución cubana", en *Marcha* N° 1419, 4 de octubre.
- (1969), "Un encuentro y varios desencuentros", *Marcha* N° 1461, 5 de septiembre.
- (1970), "Un hijo de la revolución", en *Marcha* N° 1518, 6 de noviembre 1970.
- (1970), "Las exclusiones peligrosas", en "Norberto Fuentes, un escritor en discordia", *Marcha* N° 1521, 27 de noviembre de 1970, p. 31.
- (1971a), "Entrevista con Eduardo Galeano. El escritor en el proceso americano", *Marcha* N° 1555, 6 de agosto de 1971, pp. 30-31.
- (1971b), "Escritora a los 5 años. La poesía a la hora del rocío", *Marcha* N° 1561, 17 de septiembre de 1971, p. 13.
- SABATO, Ernesto (1960), "Sobre un congreso", *Clarín*, 14 de febrero de 1960.
- SAID, Edward (1996), *Representaciones del intelectual*, Barcelona, Paidós.
- SAINZ, Gustavo (1967), "Panorama 1966: Novela y cuento", en *Siempre!* N° 706, 4 de enero.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo (1962), "Ideas estéticas en los ma-

- nuscritos económico-filosóficos de Marx", *Casa de las Américas* N° 13-14, julio-octubre, pp. 3-24.
- (1964), "Estética y marxismo", *Unión* N° 1, revista de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, año III, enero-marzo, pp. 8-23.
- (1968), "Vanguardia artística y vanguardia política", *Casa de las Américas* N° 47, marzo-abril, pp. 112-115.
- (1972), "Notas sobre Lenin, el arte y la revolución" (texto fechado en noviembre de 1970), en *Casa de las Américas* N° 71, marzo-abril de 1972, pp. 14-19.
- SANTAMARÍA, Haydeé (1971), "Respuesta de Haydeé Santamaría a Mario Vargas Llosa", *Libre* N° 1, septiembre, octubre, noviembre de 1971, pp. 122-124.
- SARANDY CABRERA, Mario (1965), "Yo que vuelvo", en *Marcha* N° 1261, julio.
- "Revolución y literatura, por su orden", *Marcha* N° 1483, 27 de febrero de 1970.
- SARLO, Beatriz (1985), "Intelectuales: ¿escisión o mimesis?", en *Punto de Vista* N° 25, año VII.
- (1992), "Intelectuales y revistas: razones de una práctica", en *Le discours culturel dans les revues latino-américaines de 1940 à 1970*, en *América, Cahiers du Criccal* N° 9-10, Presses de la Sorbonne Nouvelle, París, 1992, pp. 9-16.
- "Una sociología corrosiva", en *Clarín*, suplemento "Cultura y Nación", Buenos Aires, 27 de mayo de 1993.
- "La voz universal que toma partido", en *Punto de Vista* N° 50, año XVII, 1994.
- SARTRE, Jean Paul, *Las palabras*, Losada, Buenos Aires, 1964.
- (1990), *¿Qué es la literatura?* (1948), Buenos Aires, Losada.
- (1970), *Plaidoyer pour les intellectuels*, París, Gallimard.
- "Entrevista con Jean-Paul Sartre", *Libre* N° 4, París, 1972.
- SARUSKY, Jaime (1995), "Roberto Fernández Retamar: desde el 200, con amor, en un leopardo", *Casa de las Américas* N° 200, julio-septiembre de 1995.
- "Segunda carta al Comandante Fidel Castro", *Libre* N° 1.
- "Segunda declaración del Comité de Colaboración de *Casa de las Américas*", en *Casa de las Américas* N° 53, marzo-abril de 1969, pp. 3-6.

- SEGOVIA, Tomás (1965), "365 días de novela mexicana", *Marcha* N° 1241, 29 de enero.
- SELSER, Gregorio (1964), *Alianza para el Progreso. La mal nacida*, 2ª edición, Buenos Aires, Iguazú.
- SCHILLING, Paulo, "El suicidio político de Julião", en *Marcha* N° 1503, 24 de julio de 1970.
- SHILS, Edward (1972), *The Intellectuals and the Powers and Other Essays*, Chicago, London, The University of Chicago Press.
- SCHMUCLER, Héctor (1963), "La cuestión del realismo y la novela testimonial argentina", *Pasado y Presente* N° 1, abril-junio de 1963.
- SCHÓÓ, Ernesto (1967), "Los viajes de Simbad García Márquez", *Primera Plana* N° 234, Buenos Aires, 20 de junio, pp. 52-54.
- "Sesión final del encuentro con Rubén Darío" (1967), *Granma*, 29 de enero.
- SIGAL, Silvia (1991), *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires, Puntosur.
- "Sin penas ni glorias" (1970), *Casa de las Américas* N° 63, sección "Al pie de la letra", noviembre-diciembre de 1970.
- "Sobre la penetración imperialista" (1969), *Marcha* N° 1462, 12 de septiembre.
- SONTAG, Susan (1996), "Una cultura y la nueva sensibilidad" (1965), *Contra la interpretación*, Buenos Aires, Alfaguara.
- "Debate", en *Libre* N° 4.
- SKÁRMETA, Antonio (1984), "Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano", *Más allá del boom: literatura y mercado*, Buenos Aires, Folios, pp. 263-285.
- (1971), *Ahora*, Chile, 10 de junio.
- STEINER, George (1978), "After the book", *On Difficulty and Other Essays*, Oxford, Oxford University Press.
- (1990) "¿Toca a su fin la cultura del libro?", *Vuelta* N° 18.
- SUÁREZ, Luis (1969), "Raimon: una canción puede substituir a un libro", *Siempre!* N° 750, 8 de noviembre.
- "Suplemento. El caso Padilla", *Casa de las Américas* N° 67, julio-agosto de 1971, p. 191.

- SZICHMAN, Mario (1972), "Entrevista a David Viñas", en *Hispanérica* N° 1, College-Park, julio, pp. 61-69.
- "Tel Quel nous répond" (1967), *La Nouvelle Critique* N° 8 (189), noviembre, pp. 50-54.
- TERÁN, Oscar (1991), *Nuestros años sesentas*, Buenos Aires, Puntosur.
- THOMAS, Hugh (1973), *Cuba, la lucha por la libertad, 1958-1970*, Barcelona, Grijalbo.
- TORRES, Juan Manuel (1971), "Dos respuestas a las opiniones sobre el caso Padilla", *Siempre!* N° 936, 2 de junio, pp. XI de "La cultura en México".
- TORRES FIERRO, Danubio (1989-1990), "Una cultura confiscada", "El luto intelectual", "Los intelectuales de aquí y los de allá", "Los fracasos de los ochenta", "Anímense, o Lenin nuestro que estás en los cielos", "Socialismo, una historia enterrada", el 24 de diciembre de 1989 y el 7, 15, 21 de enero, 4 de febrero y 22 de marzo de 1990, en *El País*, Montevideo.
- TRABA, Marta (1971), "Sobre el caso Padilla", *El Tiempo*, Bogotá, reproducido en *Libre* N° 1, septiembre, octubre, noviembre, p. 140.
- TUTTINO, Saverio (1968a), *L'ottobre cubano*, Torno, Piccola Biblioteca Einaudi.
- (1968b), "Nouvelle attaque du journal des forces armées contre un auteur dramatique", *Le Monde*, París, 17-18 de noviembre.
- "L'hebdomadaire des forces armées renouvelle ses critiques contre les intellectuels hésitants et présomptueux", *Le Monde*, 27 de noviembre de 1968, p. 11.
- "Últimas actividades de la Casa de las Américas" (1969), *Casa de las Américas* N° 53, marzo-abril 1969, p. 167.
- "Una revista de artes y ciencias" (1967), nota editorial, *Amaru* N° 1, Lima, enero, p. 1.
- "Una vez más" (1967), *Casa de las Américas* N° 45, noviembre-diciembre, sección "Al pie de la letra".
- "Un congreso de escritores y artistas", *Lunes de Revolución* N° 109, 11 de junio de 1961.
- "Un contrapunto entre Régis Debray y Daniel Bensaid" (1996/1997), *Rodaballo* N° 5, Buenos Aires, año 3, verano.

- "Unión de libros" (1969), *Casa de las Américas* N° 53, marzo-abril, sección "Al pie de la letra", p. 165.
- URIARTE, Fernando, "Aspectos de la novela hispanoamericana actual", *Mapocho* N° 4, Santiago de Chile, tomo V, año 1966, vol 15, pp. 147-161.
- VANASCO, Alberto (1972), "Acerca del denominado boom", *Latinoamericana* N° 1, diciembre.
- VARELA, Blanca (1967), "Las colinas de Iossip Brodski", *Amaru* N° 13, julio-septiembre.
- "Vargas Llosa, aguafiestas en Caracas" (1967), *Unión* N° 4.
- VARGAS LLOSA, Mario (1966), "La patria de los cohetes que viajan a la Luna no está en peligro por dos relatos fantásticos", en *Siempre!* N° 664, 16 de marzo de 1966, p. I del suplemento cultural del semanario, "La cultura en México".
- (1967a), "La literatura es fuego", en *Marcha* N° 1367, 25 de agosto de 1967; en *Siempre!* N° 290, 6 de septiembre de 1967, con el título "El escritor como aguafiestas"; en *Mundo Nuevo* N° 17, noviembre 1967, pp. 93-95.
- (1967b), "Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en Perú", *Casa de las Américas* N° 45, noviembre-diciembre.
- (1967), "Cien años de soledad, el Amadís en América", *Amaru* N° 3, julio-septiembre de 1967, pp. 71-74.
- (1969), *Conversación en la catedral*, Barcelona, Seix-Barral.
- (1971), "Carta a Haydeé Santamaría", en "Documentos. El caso Padilla", *Libre* N° 1, septiembre, octubre, noviembre de 1971, pp. 122-124.
- (1971), *Gabriel García Márquez: Historia de un deicidio*, Barcelona, Seix-Barral.
- (1981), "Los otros contra Sartre", *Entre Sartre y Camus*, Huracán, Colección La Nave y el Puerto, Puerto Rico, pp. 25-27.
- *Entre Sartre y Camus*, Puerto Rico, Huracán, 1981.
- (1990), *Contra viento y marea*, Barcelona, Seix-Barral.
- (1993), *El pez en el agua*, Barcelona, Seix-Barral.
- VELOZ MAGGIOLO, Marcio (1967), "El escritor dominicano y las presiones sociales de su medio", *Casa de las Américas* N° 43, julio-agosto, pp. 109-112.

- VIGLIETTI, Daniel (1969), "30 preguntas a los Parra", *Marcha* N° 1471, 21 de noviembre.
- VIÑAS, David (1969). "Después de Cortázar: historia y privatización", en *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 234, Madrid, junio, pp. 734-739.
- (1971), "Cortázar y la fundación mitológica de París", *Nuevos Aires* N° 3, Buenos Aires, diciembre-enero-febrero, pp. 27-34.
- (1971), "Viñas o la otra alternativa en el debate acerca del caso Padilla", *La Opinión*, 11 de junio, p. 23.
- (1971), *De Sarmiento a Cortázar. Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Siglo Veinte.
- (1984), "Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana", en *Más allá del boom: literatura y mercado*, Buenos Aires, Folios.
- VIÑAS, Ismael (1968), "Aclaraciones sobre repeticiones: ¿Qué es el intelectual", *Revista de Problemas del Tercer Mundo* N° 2, Buenos Aires, diciembre de 1968, pp. 61-69.
- VV.AA., *Once cubanos cuentan*, Arca, Montevideo 1967.
- *Panorama de la actual literatura latinoamericana*, La Habana, Centro de Investigaciones Literarias, 1969.
- *América Latina: ¿reforma o revolución?*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.
- *Idéologies, littérature et société en Amérique Latine*, Editions de l'Université de Bruxelles, 1975.
- WALSH, Rodolfo, "Ofuscaciones, equívocos y fantasías en el mal llamado caso Padilla", en *La Opinión*, 26 de mayo de 1971, recopilado en Daniel Link (ed.), Rodolfo Walsh, *El violento oficio de escritor. Obra periodística 1953-1977*, Buenos Aires, Planeta, 1995.
- WEISS, Judith, *Casa de las Américas, an Intellectual Review in the Cuban Revolution*, Chapel Hill, N.C., Castalia, 1977.
- WILLIAMS, Raymond, *Marxismo y literatura* (1977), Barcelona, Península, 1980.
- (1981), *Cultura*, Barcelona, Paidós.
- (1979), *Politics and Letters: Interviews with New Left Review*, Londres.
- (1997), *La política del modernismo*, Buenos Aires, Manantial.

- WRIGHT MILLS, C. (1960), "Izquierda, subdesarrollo y guerra fría. Un coloquio sobre cuestiones fundamentales", México, *Cuadernos Americanos* N° 3, mayo-junio, pp. 53-69.
- "XX aniversario del asalto al Moncada", 1973, *Nuevos Aires* N° 11, agosto-septiembre-octubre, pp. 50-51.
- YURKIEVICH, Saúl (1972), "Cuba: política cultural. Reseña de una conferencia de prensa", *Libre* N° 4.