

Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa ante el caso Padilla

Por José ARREOLA*

*De la década luminosa
al inicio del quinquenio gris*

LUEGO DEL TRIUNFO DE LA REVOLUCIÓN CUBANA en 1959, la “familia intelectual” latinoamericana cerró filas y respaldó el proceso político, social y cultural que significó.¹ La victoria de los “barbudos” de Sierra Maestra representó un partaguas por las discusiones políticas que suscitó, pero también por los debates y las definiciones político-intelectuales desarrolladas que generó a su alrededor. Con la llegada de Fidel Castro al poder se abrió una nueva etapa en la historia latinoamericana y no pocos movimientos de liberación nacional encontraron en Cuba el ejemplo a seguir. En el campo político, la idea de la inevitabilidad de la revolución latinoamericana impregnó el periodo: el proceso cubano se presentó como la muestra de que la revolución había dejado de ser una abstracción teórica para convertirse en una realidad tangible. En 1961 Castro pronunció un discurso, conocido luego como “Palabras a los intelectuales”, que delineó la política cultural del proceso cubano. En el discurso, señaló el derecho de Cuba a la supervivencia ante los ataques del imperialismo norteamericano en todos los terrenos:

dentro de la revolución, todo; contra la revolución, nada. Contra la revolución nada, porque la revolución tiene también sus derechos y el primer derecho de la revolución es el derecho a existir y frente al derecho de la revolución de ser y existir, nadie [...] ¿Cuáles son los derechos de los escritores y los artistas revolucionarios y de los artistas revolucionarios o no revolucionarios? Dentro de la revolución todo, contra la revolución ningún derecho.²

* Profesor del Tecnológico Universitario del Valle de Chalco, Estado de México; e-mail: <grafdar@gmail.com>.

¹ Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003; la autora menciona que esa integración de una “familia” no se daba solamente en sentido figurado, sino que fue real, dado que la amistad entre los escritores se manifestaba tanto en el plano intelectual, como de manera personal e íntima.

² Fidel Castro, “Palabras a los intelectuales”, en Virgilio López Lemus, ed., *Revolución, letras, arte*, La Habana, Letras Cubanas, 1980, pp. 7-33, p. 15. Las cursivas son mías.

La frase “dentro de la revolución, todo; contra la revolución, nada” parece ambigua y, por lo tanto, confusa si no se toma en cuenta el momento histórico en el que se dijo y si, además, no se consideran otras ideas que la acompañaban. Castro apuntaba:

¿Quiere decir que vamos a decir aquí a la gente lo que tiene que escribir? No. *Que cada cual escriba lo que quiera [...]* Nosotros no le prohibimos a nadie que escriba sobre el tema que prefiera. Al contrario. Y que cada cual se exprese en la forma que estime pertinente y que exprese libremente la idea que desea expresar [...]. Pedimos al artista que desarrolle hasta el máximo su esfuerzo creador; *queremos crearle al artista y al intelectual las condiciones ideales para su creación.*³

Tales palabras fueron el reflejo del contexto por el que atravesaba Cuba en distintos planos y atrajo adeptos especialmente en el ámbito cultural.⁴ La campaña de alfabetización fue una de las primeras obras revolucionarias de gran alcance, a la que se sumó el impulso que recibieron expresiones artísticas como la pintura, la música, el cine, el teatro, la literatura y el ballet. La fundación de Casa de las Américas en 1959 y el surgimiento al año siguiente de la revista *Casa de las Américas* a cargo de Haydée Santamaría, así como la creación del Instituto Cinematográfico del Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC) y la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) convirtieron a la Isla en un espacio de encuentro para intelectuales de América Latina y el resto del mundo. Publicaciones como *Lunes de Revolución*, *Nuestro Tiempo*, *El Caimán Barbudo*, *Hoy Domingo*, *Ciclón*, que debatían abiertamente sobre cómo lanzar hacia adelante las diversas manifestaciones culturales, eran ejemplo de pluralidad y apertura en el seno del proceso. A decir de Alberto Garrandés, los años sesenta fueron los de “*Lunes de Revolución*, los de las polémicas sobre la identidad de la literatura, los de la reconexión de la cultura nacional con los movimientos artísticos europeos de entonces”.⁵ En tal contexto, la literatura se

³ *Ibid.*, pp. 23-31. Las cursivas son mías.

⁴ Como contraste a este punto de vista vale la pena el señalamiento de Armando Pereira: “El problema comienza, sin embargo, cuando de lo que se trata es de la libertad de contenido. Y es que en los contenidos es donde puede aparecer una crítica más explícita al proceso revolucionario. Fidel no olvida que el arte y la literatura han constituido siempre vehículos importantes para la manifestación de ideas políticas y sociales, que en todas las épocas el arte y la literatura han representado instrumentos fundamentales en la lucha ideológica”, véase Armando Pereira, *Novela de la Revolución Cubana (1960-1990)*, México, UNAM, 1995, p. 16.

⁵ Alberto Garrandés, *Heresiarcas y pontífices: la narrativa cubana en los años 60*, La Habana, Cuba Literaria, 2004, p. 9. Uno de los debates desarrollados en 1961 surgió a

consolidó como una de las expresiones artísticas de gran calado. Hasta antes de 1959, la posibilidad de publicar en Cuba era bastante limitada, pues los autores lo hacían, casi siempre, con recursos propios y tirajes pequeños. La mayoría de los escritores buscaban la publicación de sus obras en el extranjero. Al respecto, Armando Pereira anota:

Sólo en la década de los sesenta se publicaron en Cuba setenta novelas [...] La revolución, desde sus inicios, abre una nueva gama de preocupaciones e intereses para ese intelectual que no sólo se había planteado antes, sino que, al hacerlo ahora en su propia obra de ficción, terminaría imprimiendo un viraje significativo en la cultura cubana hacia nuevos derroteros hasta entonces inexistentes.⁶

En poco tiempo, Casa de las Américas y los premios literarios otorgados por ésta y por la UNEAC se convirtieron en referentes obligados para escritores cubanos y latinoamericanos. Además, se estableció una preocupación prioritaria en la obra de los escritores: la del contexto social latinoamericano y la valoración de su obra en relación con los acontecimientos políticos y sociales. A partir de entonces existió una fuerte influencia del carácter político por el que la literatura fue marcada y, a decir de Claudia Gilman, “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”.⁷ De esa manera, el literato se convirtió en teórico de su práctica artística ante un proceso revolucionario: existió, pues, un amplio consenso sobre la necesidad de pensar el quehacer artístico empático con la revolución. El escritor, como “nuevo sujeto revolucionario”, pasaba a ser no sólo una vanguardia

raíz de la presentación de *PM* (1961), un documental de la vida cotidiana de los cubanos realizado por Alberto, *Sabá*, Cabrera Infante, al que incluso Fidel Castro se refirió en el discurso ya mencionado. Otra polémica significativa fue la sostenida entre Blas Roca y Alfredo Guevara en 1963. El primero defendía con vehemencia las tesis del realismo socialista como la expresión más adecuada para Cuba, mientras que Guevara señalaba que el realismo reducía las manifestaciones artísticas a las expresiones políticas. Además, entre 1966 y 1968, surgió lo que se conocería como la “polémica de los manuales”, referente a la enseñanza del marxismo-leninismo a través de manuales a la usanza de la Unión Soviética o bien la búsqueda de un camino propio y heterodoxo en la construcción del socialismo, posición sostenida desde la revista *Pensamiento Crítico* y por Fernando Martínez Heredia, director del Departamento de Filosofía de la Universidad de La Habana. Para un análisis de mayor profundidad se hace necesaria la referencia a la antología de ensayos reunidos bajo la dirección de Graziella Pogolotti, sel. y pról., *Polémicas culturales de los 60*, La Habana, Letras Cubanas, 2006.

⁶ Pereira, *Novela de la Revolución Cubana* [n. 4], p. 7.

⁷ Gilman, *Entre la pluma y el fusil* [n. 1], p. 29.

artística, sino también política: era, al mismo tiempo, creador y crítico, transformando así su labor artística en quehacer intelectual. De tal suerte, las escritoras y los escritores latinoamericanos se vieron involucrados en un debate sobre su relación con el poder político revolucionario. Como ha señalado Jean Franco:

El éxito de la Revolución Cubana cambió drásticamente el escenario cultural porque, al menos por unos pocos años, consiguió lo que *Cuadernos* no había logrado hacer: movilizar a los escritores a través de las fronteras, publicar a escritores jóvenes, y ganarse el apoyo y la admiración de intelectuales como Sartre y Sontag. *La agenda la dictaba el antiimperialismo y no la cultura occidental*.⁸

En definitiva, la Revolución Cubana se convirtió en un proceso inédito para los escritores, al que se sumó el fenómeno del *boom* que marcó a la literatura latinoamericana de la época.⁹ El escritor latinoamericano se encontró en un nuevo contexto en el cual escribir y actuar, políticamente hablando, pronto fueron verbos indisolubles. En ese sentido, los artistas pasaron a considerarse no sólo espectadores del cambio social, sino también agentes de éste. Dicha identificación se convirtió en un debate de matriz teórico-literaria, pero pronto se transformó en una polémica político-ideológica y no por casualidad alcanzó su máxima expresión entre los años de 1968 y 1971 en los que se suscitó el *caso Padilla*.

*El caso Padilla y el rompimiento
de la familia intelectual*

PARA 1971 la Revolución Cubana cumplía poco más de diez años, en los que tuvo que enfrentar el bloqueo económico impuesto por Estados Unidos desde 1962, la expulsión de la Organización de Estados Americanos (OEA) y un cúmulo de atentados terroristas. A nivel interno, a mediados de la década de 1960 se desató una fuerte campaña homofóbica y se crearon las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP), adonde fueron enviados los homosexuales para que realizaran su servicio militar en campos de trabajo y no de combate, con una visión machista que pretendía

⁸ Jean Franco, *Decadencia y caída de la ciudad letrada: la literatura latinoamericana durante la Guerra Fría*, Héctor Silva Míguez, trad., Barcelona, Debate, 2003, p. 57. Las cursivas son de la autora.

⁹ Ángel Rama, "El boom en perspectiva", en *id.*, ed., *Más allá del boom: literatura y mercado*, Buenos Aires, Folios, 1984, pp. 51-110.

“curarlos” mediante la actividad.¹⁰ Entre 1968 y 1971 la política inicial de la revolución tomaría un rumbo distinto, mismo que se enmarcó en los diversos sucesos políticos internos y externos que contribuyeron a darle un golpe de timón: el asesinato de Ernesto Guevara, el *Che*, en Bolivia, la matanza de Tlatelolco en México, la Primavera de Praga y la instauración de no pocas dictaduras militares a lo largo de América Latina. En 1968 se desplegó “la ofensiva revolucionaria”, que derivó en una polarización, pues el gobierno cubano decidió la nacionalización absoluta de las propiedades y empresas; además, fracasó la zafra de los diez millones en 1970 y la crisis económica por la que Cuba atravesaba obligó su ingreso formal al Consejo de Ayuda Mutua Económica (CAME) en 1972, que arrojó como resultado concesiones políticas a la Unión Soviética.

En 1968 la UNEAC convocó al concurso de poesía “Julián del Casal”, en el que resultó ganador Heberto Padilla por el poemario *Fuera del juego*. El concurso se desarrolló en medio de una polémica sostenida entre el propio Padilla y Lisandro Otero, luego de que Padilla publicara una reseña sobre *Pasión de Urbino*, novela de Otero. El texto apareció en *El Caimán Barbudo* y en éste se hacía una comparación entre la calidad literaria de *Pasión de Urbino* y *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante —quien había roto ya con la revolución y se encontraba en Inglaterra— situando a esta obra por encima de la otra, lo que derivó en una gresca intelectual. En medio de un clima ríspido, la sola mención de Cabrera Infante hizo que Padilla apareciera como partidario de sus ideas políticas, y se trasladara así una discusión estrictamente literaria a un plano político.¹¹ La resolución del jurado resultó unánime, fue firmada por John Michael Cohen, César Calvo, José Lezama Lima, José Tallet y Manuel Díaz Martínez. Parte de la resolución afirmaba que, “en lo que respecta al contenido, hallamos en este libro una intensa mirada sobre problemas fundamentales de nuestra época y una actitud crítica ante la historia”.¹² No obstante, poco después, la UNEAC hizo pública una declaración acerca del premio otorgado a *Fuera del juego* y su autor:

¹⁰ Enrique Camacho Navarro, “Hombre nuevo y viejos hombres en la Revolución Cubana”, *La experiencia literaria* (México, UNAM), núm. 4-5 (marzo de 1996), pp. 81-91.

¹¹ Una sucinta descripción de la polémica que se desarrolla entre Lisandro Otero y Heberto Padilla se ofrece en Alberto Abreu Arcia, *Los juegos de la escritura o la (re) escritura de la historia*, La Habana, Casa de las Américas, 2007, pp. 118-124.

¹² “Dictamen del Concurso de la UNEAC”, 22 de octubre de 1968, en DE: <<http://circulodepoesia.com>>. Consultada el 12-I-2020.

También entendemos como una adhesión al enemigo la defensa pública que el autor hizo del tráfuga Guillermo Cabrera Infante, quien se declaró públicamente traidor a la Revolución. En última instancia concurren en el autor de este libro todo un conjunto de actitudes, opiniones, comentarios y provocaciones que lo caracterizan y sitúan políticamente en términos acordes a los criterios aquí expresados por la UNEAC, hechos que no eran del conocimiento de todos los jurados y que alargarían innecesariamente este prólogo de ser expuestos aquí.¹³

Debe notarse el tono de la resolución, pues se empleó un lenguaje casi bélico: “enemigo”, “traidor”, “tráfuga” son sustantivos cuya pretensión era justificar políticamente una resolución artística. Además, el hecho de señalar como “provocaciones” las opiniones de Padilla da pie a interpretar que se trataba de “provocaciones” hacia la revolución antes que artísticas. Desde *Verde Olivo*, la revista literaria de las fuerzas armadas cubanas, se emprendió una cruzada contra varias obras acusándolas de contrarrevolucionarias. El agrio debate corrió a cargo de Leopoldo Ávila, pseudónimo utilizado por el autor de esos textos. Según Heberto Padilla, el funcionario a cargo era Antonio Pérez Herrero, por ese entonces miembro del Partido Comunista, otros en cambio señalan a Luis Pavón como el responsable de las críticas.¹⁴ En el fondo de la cuestión estaba el parámetro con el que se medía lo revolucionario o lo contrarrevolucionario. Dicho parámetro era decidido por los mismos funcionarios de las diversas instituciones culturales cubanas, funcionarios que estaban ligados al Estado y cuya posición política se alineaba a la idea del realismo socialista.¹⁵

En marzo de 1971 Padilla es encarcelado, tras considerar que ofreció información a agentes de la CIA y a “enemigos” de la revolución. Uno de ellos fue el chileno Jorge Edwards, a quien se acusó de conspirar junto a Padilla contra la revolución.¹⁶ Edwards fue declarado *persona non grata* por el gobierno cubano y expulsado del país. Padilla permaneció preso por un lapso de treinta y seis días, del 20 de marzo al 26 de abril. En ese ínterin, se desató una campaña a nivel internacional contra el gobierno cubano, así como el descontento de buena parte de los intelectuales que hasta

¹³ “Declaración de la UNEAC”, 15 de noviembre de 1968, en DE: <<http://circulodepoesia.com>>. Consultada el 14-1-2020. Las cursivas son mías.

¹⁴ Heberto Padilla, “Imagen de Julio Cortázar”, *La Nación* (Buenos Aires), 28-IV-1985, en DE: <www.literatura.com>. Consultada el 15-1-2019.

¹⁵ Liliana Martínez Pérez, *Los hijos de Saturno: intelectuales y revolución en Cuba*, México, Flacso, 2006.

¹⁶ Jorge Edwards, *Persona non grata*, Barcelona, Seix Barral, 1982.

entonces habían brindado su apoyo a la revolución; de ese modo, arrancó un debate dentro de la ciudad letrada latinoamericana. El primer episodio de la polémica se debió a un par de cartas publicadas en diversos medios: una del PEN Club mexicano, que desaprobaba la aprehensión de Padilla, publicada el 2 de abril,¹⁷ y otra en *Le Monde*, fechada el 9 de abril de 1971, dirigida a Fidel Castro en los siguientes términos:

Los abajo firmantes, solidarios con los principios y objetivos de la Revolución Cubana, le dirigimos la presente para expresar nuestra inquietud debido al encarcelamiento del poeta y escritor Heberto Padilla y pedirle reexamine la situación que este arresto ha creado. Como el gobierno cubano no ha proporcionado información alguna relacionada con este arresto, tememos la reaparición de una tendencia sectaria mucho más violenta y peligrosa que la denunciada por usted en marzo de 1962, y a la cual el Comandante Che Guevara aludió en distintas ocasiones al denunciar la supresión del derecho a la crítica dentro del seno de la revolución.¹⁸

Posteriormente, algunos intelectuales sumaron su firma y otros que inicialmente firmaron se retractaron. La polémica entre Castro y los intelectuales selló el principio del fin de la “luna de miel”. El 27 de abril de 1971 tuvo lugar la autoinculpación de Padilla, él mismo aseguraba haber pedido personalmente la oportunidad de confesarse: “Estaba detenido por contrarrevolucionario. Por muy grave y muy impresionante que pueda resultar esta acusación, esa acusación estaba fundada en una serie de actividades, de críticas [...] por una serie de injurias y difamaciones a la revolución”.¹⁹ Sin embargo, la confesión no sólo no frenó las peticiones de aclarar qué sucedía, sino que desató un alud mayor de críticas. La

¹⁷ “Carta del PEN Club de México a Fidel Castro”, 2 de abril de 1971. Destacan las firmas de Octavio Paz, José Emilio Pacheco, José Revueltas, Salvador Elizondo, entre otros, en DE: <www.archivodeconnie.annailustration.com>. Consultada el 9-IX-2019.

¹⁸ “Primera carta de los intelectuales latinoamericanos y europeos a Fidel Castro”. El texto apareció originalmente en *Le Monde* (París), el 9 de abril de 1971 y fue firmado por Carlos Barral, Simone de Beauvoir, Italo Calvino, José María Castellet, Fernando Claudín, Julio Cortázar, Jean Daniel, Marguerite Duras, Hans Magnus Enzensberger, Jean-Pierre Faye, Carlos Franqui, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Juan Goytisolo, Luis Goytisolo, Alain Jouffroy, André Pieyre de Mandiargues, Joyce Mansour, Dionys Mascolo, Alberto Moravia, Maurice Nadezu, Hélène Parmelin, Octavio Paz, Anne Philipe, Jean Pronteau, Paul Rebeyrolle, Rossana Rossanda, Francisco Rossi, Claude Roy, Jean-Paul Sartre, Jorge Semprún y Mario Vargas Llosa, en DE: <www.archivodeconnie.annailustration.com>. Consultada el 9-II-2020.

¹⁹ Heberto Padilla, “Intervención en la Unión de Escritores y Artistas de Cuba”, *Casa de las Américas* (La Habana), núm. 65-66 (marzo-junio de 1971), pp. 191-203, suplemento especial con la confesión íntegra.

comparecencia del poeta ante la UNEAC marcó el distanciamiento de una parte importante de la hasta ese momento uniforme familia intelectual. En el marco del Primer Congreso de Cultura y Educación en Cuba, Castro polemizó de manera directa con los intelectuales que suscribieron la carta en *Le Monde*. Me permito citar algunos fragmentos del discurso para entender la discusión ulterior desarrollada al respecto:

Hemos descubierto esa otra forma sutil de colonización que muchas veces subsiste y pretende subsistir al imperialismo económico, al colonialismo, y es el imperialismo cultural, el colonialismo político, mal que hemos descubierto ampliamente [...] Algunas cuestiones relacionadas con chismografía intelectual no han aparecido en nuestros periódicos [...] Están en guerra contra nosotros. ¡Qué bueno! ¡Qué magnífico! Se van a desenmascarar y se van a quedar desnudos hasta los tobillos [...] Algunos de ellos son latinoamericanos descarados, que en vez de estar allí en la trinchera de combate, viven en los salones burgueses, a 10 000 millas de los problemas, usufructuando un poquito de la fama que ganaron cuando en una primera fase fueron capaces de expresar algo de los problemas latinoamericanos.

*Pero lo que es con Cuba, a Cuba no la podrán volver a utilizar jamás, ¡jamás!, ni defendiéndola. Cuando nos vayan a defender les vamos a decir: “¡No nos defiendan, compadres, por favor; no nos defiendan!”. “¡No nos conviene que nos defiendan!”, les diremos [...] Nuestra valoración es política. No puede haber valor estético sin contenido humano. No puede haber valor estético contra el hombre. No puede haber valor estético contra la justicia, contra el bienestar, contra la liberación, contra la felicidad del hombre. ¡No puede haberlo!*²⁰

La respuesta del líder cubano contiene elementos que deben destacarse: *a)* la reacción ante la carta de un modo tan violento no contemplaba que entre los firmantes había quienes no entraban en su caracterización de “latinoamericanos descarados” o “pseudosocialistas”. Incluso, como “compañeros de ruta”, sólo habían solicitado en la carta información acerca del proceso contra Padilla, pero no había en ella ni condena ni un reclamo político mayor; *b)* el hecho de valorar una obra de arte sólo si ésta es “socialmente útil” significaba despojarla de toda dimensión creativa y llevarla al terreno de la difusión o educativo, es decir de considerarla solamente como medio de transmisión del mensaje revolucionario. Por lo tanto, la valoración de una obra se realizaba sobre términos

²⁰ “Discurso de Fidel Castro en la clausura del Primer Congreso de Cultura y Educación en Cuba”, 30 de abril de 1971, en DE: <www.cuba.cu/gobierno/discursos>. Consultada el 13-1-2020. Las cursivas son mías.

políticos e ideológicos, pero no en términos artísticos; c) tampoco se mencionó cuál era el rasero para considerar a unos u otros escritores como revolucionarios, pues si bien no todos eran militantes de izquierda o estaban en la trinchera de combate, varios cumplían la función de contrarrestar las no pocas campañas mediáticas contra la Revolución Cubana. Exigir a los escritores estar en “la trinchera de combate” sólo demostraba hasta qué punto la militancia política era puesta por encima de la labor artística; d) finalmente, señalar que a Cuba la “usaban” sugería que los intelectuales sólo la apoyaban por dotarse de legitimidad política y proyección artística a nivel internacional, cuando más de uno de los firmantes no necesitaba “usar” a la revolución para dicha proyección.

El caso Padilla fue la expresión de una lucha por el poder de la cultura en un ambiente general en el que los defensores del realismo socialista habían avanzado. Libros como *Los siete contra Tebas* (1968) de Antón Arrufat, *Condenados de Condado* (1968) de Norberto Fuentes, *Lenguaje de mudos* (1969) de Delfin Prats, *Los pasos en la hierba* (1970) de Eduardo Heras León fueron tachados de “contrarrevolucionarios” y, por ende, censurados. El Departamento de Filosofía de la Universidad de La Habana fue disuelto y *Pensamiento Crítico*, la revista de filosofía más importante, desapareció. Con ello se estampaba el fin de una etapa y el inicio de otra, una etapa gris en lo que a la cultura se refiere. Si durante los años de 1959 a 1968 la política cultural de la revolución fue de apertura, a partir de ahí todo se transformó. A decir de Julio César Guanche:

El caso Padilla y el Congreso de Educación y Cultura definieron el rumbo de la política cultural cubana [...] *redefinieron el modelo del socialismo cubano*. Con esto ganó la revolución su sobrevivencia, puesta en crisis por diversos factores, pero ganó también la vieja tradición del socialismo prosoviético, sólo que ahora, a diferencia de 1961, pasó a dominar el campo cultural en toda la línea [...] Este nuevo *todo* revolucionario canceló la diversidad oficial, pública, de la revolución, con lo que recortó el espacio de situarse *dentro* de ella y las posibilidades de definirla y de juzgarla.²¹

La respuesta de Castro, a la distancia, parece desmesurada, pero en ese contexto fue una reacción al asedio constante de la prensa internacional, consecuente con una política de afirmación nacio-

²¹ Julio César Guanche, *El continente de lo posible: un examen sobre la condición revolucionaria*, La Habana, ICIC Juan Marinello/Casa Editorial Ruth, 2008, p. 72. Las cursivas son mías.

nal y con la defensa ante la “plaza sitiada” que representa, hasta nuestros días, aquella Isla del Caribe. El 21 de mayo de 1971 se publicó una segunda carta de intelectuales dirigida a Fidel Castro, en la que se formalizó la ruptura con el proceso cubano:

Creemos un deber comunicarle nuestra vergüenza y nuestra cólera. El lastimoso texto de la confesión que ha firmado Heberto Padilla sólo puede haberse obtenido por medio de métodos que son la negación de la legalidad y la justicia revolucionarias. El contenido y la forma de dicha confesión, con sus acusaciones absurdas y delirantes, así como el acto celebrado en la UNEAC, en el cual el propio Padilla y los compañeros Belkis Cuza, Díaz Martínez, César López y Pablo Armando Fernández se sometieron a una penosa mascarada de autocrítica, recuerda los momentos más sórdidos de la época stalinista, sus juicios prefabricados y sus cacerías de brujas [...] Quisiéramos que la Revolución Cubana volviera a ser lo que en algún momento nos hizo considerarla un modelo dentro del socialismo.²²

Desde luego, el lenguaje de la carta marcaba un claro rompimiento, no sólo por la comparación con el estalinismo sino además por los adjetivos utilizados; fue una respuesta al caso Padilla, al proceso revolucionario y representó una toma de postura frente a Castro. A partir del encarcelamiento del poeta, la familia intelectual latinoamericana tomó caminos enfrentados. Como bien apunta Gilman:

Lo cierto es que con el caso Padilla la luna de miel entre la mayoría de los escritores-intelectuales y la Revolución Cubana entró en un punto crítico. *De allí en más, la familia intelectual latinoamericana 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*

²² “Segunda carta de los intelectuales europeos y latinoamericanos a Fidel Castro”, publicada en el diario *Madrid* el 21 de mayo de 1971. Los firmantes son: Claribel Alegria, Simone de Beauvoir, Fernando Benítez, Jacques-Laurent Bost, Italo Calvino, José María Castellet, Fernando Claudín, Tamara Deutscher, Roger Dosse, Marguerite Duras, Giulio Einaudi, Hans Magnus Enzensberger, Francisco Fernández Santos, Darwin Flakoll, Jean Michel Fossey, Carlos Franqui, Carlos Fuentes, Ángel González, Adriano González León, André Gorz, José Agustín Goytisolo, Juan Goytisolo, Luis Goytisolo, Rodolfo Hinojosa, Mervin Jones, Monty Johnstone, Monique Lange, Michel Leiris, Mario Vargas Llosa, Lucio Magri, Joyce Mansour, Dacia Maraini, Juan Marsé, Dionys Mascolo, Plinio Mendoza, István Mészáros, Ralph Miliband, Carlos Monsiváis, Marco Antonio Montes de Oca, Alberto Moravia, Maurice Nadeau, José Emilio Pacheco, Pier Paolo Pasolini, Ricardo Porro, Jean Pronteau, Paul Rebeyrolle, Alain Resnais, José Re-vueltas, Rossana Rossanda, Vicente Rojo, Claude Roy, Juan Rulfo, Nathalie Sarraute, Jean-Paul Sartre, Jorge Semprún, Jean Schuster, Susan Sontag, Lorenzo Tornabouni, José-Miguel Ullán, José Ángel Valente, en DE: <www.archivodeconnie.annaiustration.com>. Consultada el 23-II-2020.

*políticos revolucionarios) y quienes retomaban, con ahínco y deliberación, la tradición intelectual sustentada por el ideal crítico.*²³

La política cultural cubana de 1971 a 1975 se vería marcada por cuestiones ideológicas más que por conceptos estéticos. En ese contexto, la postura dogmática resultó fortalecida luego de las resoluciones del mencionado Congreso de Educación y Cultura que “definió no sólo los usos y normas escriturales, sino también sus modelos de recepción. El canon literario entra en un proceso de estatismo”.²⁴ Al respecto, Fernando Martínez Heredia apuntó:

Se hicieron fuertes en esa etapa la burocratización generalizada, la formalización y ritualización, el autoritarismo, el seguidismo, la formación de grupos privilegiados, la supresión de todo criterio diferente al considerado oficial, el reino de la autocensura, la simulación y otros males. Un “marxismo-leninismo” —trágico uso del nombre de uno de los más grandes luchadores por la libertad del siglo xx— dogmático, empobrecedor, dominante, autoritario, exclusivista, fue impuesto y difundido sistemáticamente, en el preciso momento en que crecía tan bruscamente el nivel de preparación de los niños y jóvenes cubanos, que es difícil encontrar en el mundo un ejemplo igual obtenido en el plazo de una generación.²⁵

Al exterior no sólo se rompió la unidad intelectual en torno a Cuba, sino además se desató un debate acerca del intelectual como “colonizado” o como “revolucionario”.²⁶ Quizá *Calibán* de Roberto Fernández Retamar es el texto que mejor refleja la toma de posición de los intelectuales considerados revolucionarios y la idea de desa-

²³ Gilman, *Entre la pluma y el fusil* [n. 1], p. 251. Las cursivas son mías.

²⁴ Abreu Arcia, *Los juegos de la escritura* [n. 11], p. 124.

²⁵ Fernando Martínez Heredia, “Izquierda y marxismo en Cuba”, *Temas* (La Habana), núm. 3 (julio-septiembre de 1995), pp. 16-27, p. 21, citado por Francisco T. Sobrino, “Ensayos de interpretación de la Revolución Cubana”, *Herramienta. Revista de Debate y Crítica Marxista* (Buenos Aires), núm. 10 (invierno de 1999), en DE: <<https://herramienta.com.ar/articulo.php?id=872>>. Consultada el 22-XII-2019.

²⁶ Cf. “Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura”, *Casa de las Américas* (La Habana), núm. 65-66 (marzo-junio de 1971), pp. 4-19, p. 4. Entre otras cosas, señala: “Condenamos a los falsos escritores latinoamericanos que después de los primeros éxitos logrados con obras que todavía expresaban el sentir de sus pueblos, rompieron sus vínculos con los países de origen y se refugiaron en las capitales de las podridas y decadentes sociedades de Europa Occidental y los Estados Unidos [...] estos fariseos encuentran el mejor campo para sus ambigüedades, vacilaciones y miserias generadas por el colonialismo cultural que han aceptado y profesan. Sólo encontrarán en los pueblos revolucionarios el desprecio que merecen los traidores y los tráfugas [...] Rechazamos las pretensiones de la mafia de intelectuales burgueses pseudoizquierdistas de convertirse en la conciencia crítica de la sociedad”, en *ibid.*, pp. 17-19.

ño ante el pensamiento colonial.²⁷ Dicho texto se construyó, como señalaría su autor al paso del tiempo, dentro de “una coyuntura concreta, llena de pasión y, por nuestra parte, de indignación ante el paternalismo, la acusación a la ligera contra Cuba”.²⁸ *Calibán* fue una respuesta a los intelectuales que rompieron con Cuba y un valioso intento de edificar un discurso descolonizador desde Nuestra América. *Calibán* aparece así como manifiesto de los intelectuales revolucionarios que buscaban la descolonización política, económica y cultural de América Latina. En ese sentido, Franco anotó:

El ensayo es también un documento de la Guerra Fría en la cual las posiciones políticas se codificaban como valores culturales. Esto explica los prolongados y por otra parte desconcertantes ataques a Carlos Fuentes y a Borges, cuya obra es tildada de penoso testimonio de una clase en “vías de extinción”. Estos ataques sólo tienen algún sentido si los literatos son considerados como mediadores decisivos a quienes hay que volver al redil [...] Después de todo, *Calibán* no fue escrito en 1961, cuando la vanguardia cultural y la vanguardia política estuvieron momentáneamente reconciliadas, sino en 1971, en circunstancias del todo diferentes. Hacia finales de los años sesenta, lo que en un principio pareció un generoso eclecticismo, se había reducido a una conveniencia política.²⁹

Las ideas expresadas por Franco son relevantes porque muestran cómo el caso Padilla, además de significar una lucha por el control y el poder de la cultura, representó el rompimiento entre la vanguardia política y la vanguardia artística. En los primeros años de la revolución avanzaron de forma paralela; sin embargo, el año 1971 es la muestra de un desfase o, más profundamente, de un enfrentamiento entre ambas vanguardias. El encarcelamiento de Padilla fue la traducción de la compleja lucha simbólica por el control de la cultura en la que se mezclaron cuestiones políticas y artísticas. Es inobjetable que Padilla fue encarcelado por sus planteamientos literarios, que inevitablemente se leyeron como políticos, pero éstos no reflejaban una oposición o traición contra el proceso general de Cuba sino contra una postura concreta: la que estipulaba que el arte se definía en función de “educar” a la población. En realidad, ninguno de los intelectuales condenados a la marginación

²⁷ “Calibán” apareció originalmente en *Casa de las Américas* (La Habana), núm. 68 (septiembre-octubre de 1971), pp. 124-151.

²⁸ Roberto Fernández Retamar, “Calibán revisitado”, en *id.*, *Todo Calibán*, La Habana, Fondo Cultural del Alba, 2006, p. 111.

²⁹ Franco, *Decadencia y caída de la ciudad letrada* [n. 8], pp. 142-143. Las cursivas son de la autora.

cultural se estaba “rebelando” contra la revolución; en cambio en sus obras existió una crítica al estalinismo, al realismo socialista, al dogmatismo soviético. De eso se trataba: de una guerra política por controlar las formas de producción artística en la que los más perjudicados fueron los artistas, pero también la propia revolución.

La política sostenida por el gobierno cubano desde 1968 y hasta 1975 fue el resultado de la victoria de una posición concreta en el seno del proceso.³⁰ Dicha posición política provenía del viejo partido comunista con una línea afín a la Unión Soviética y con ella, como señala Ambrosio Fernet, “venía cobrando fuerza la idea de que las discrepancias *estéticas* ocultaban discrepancias *políticas*”.³¹ El mismo apunta:

Era una clara situación de *antes y después*: a una etapa en la que todo se consultaba y se discutía —aunque no siempre se llegara a acuerdos entre las partes—, siguió la de los *úkases*: una política cultural imponiéndose por decreto y otra complementaria, de exclusiones y marginaciones, convirtiendo el campo intelectual en un páramo (por lo menos para los portadores del virus del diversionismo ideológico y para los jóvenes proclives a la extravagancia, es decir, aficionados a las melenas, los Beatles y los pantalones ajustados así como a los Evangelios y los escapularios).³²

El quinquenio gris representó la expresión de las contradicciones existentes en la relación entre los intelectuales y un proceso revolucionario. Desde luego, se trató de una situación sumamente compleja y aquellos intelectuales que rompieron con el proceso justificaron su alejamiento y, en algunos casos, su posterior rechazo a Cuba sobre la base de críticas dirigidas al estalinismo soviético. Como anotó Alfredo Guevara: “Nos pedían la rendición por su necesidad de romper con la URSS y con el estalinismo, y para así quedar en situación de poder ‘querernos’”.³³ Tanto los intelectuales que continuaron apoyando a Cuba, como aquellos que decidieron

³⁰ En esa posición política figuraron personajes como Luis Pavón Tamayo, que dirigió el Consejo Nacional de Cultura de 1971 a 1975, además de ser identificado como el hombre que firmaba con el pseudónimo de *Leopoldo Ávila* desde *Verde Olivo*; Jorge Serguera, presidente del Instituto Cubano de Radio y Televisión; Armando Quesada, responsable del sector de teatro y conocido como *Torquesada* en ese medio.

³¹ Ambrosio Fernet, “El quinquenio gris: revisitando el término”, en *id.*, *Narrar la nación (ensayos en blanco y negro)*, La Habana, Letras Cubanas, 2009, pp. 379-403, p. 383. Las cursivas son del autor.

³² *Ibid.*, pp. 395-396. Las cursivas son del autor.

³³ Véase la entrevista de Alfredo Guevara, “No seré yo quien predique prudencia”, en Julio César Guanche, ed., *En el borde de todo: el hoy y el mañana de la revolución en Cuba*, México, Ocean Sur, 2007, pp. 259-260.

no hacerlo más, se definieron en términos políticos y no solamente en aspectos estéticos.

*El cronopio y el escritor:
del encuentro literario a los desencuentros políticos*

COMO se ha señalado en líneas anteriores, Cuba representó en los albores de la revolución una suerte de edén intelectual y a decir de Ambrosio Fornet: “Cuando se consolida la revolución pasan a primer plano las actividades culturales y de educación de las masas, crece la participación activa de los intelectuales en la vida del país. De la inacción social los escritores caen en un exceso de trabajo”.³⁴ En medio de ese ambiente, Julio Cortázar viajó a Cuba por primera vez en 1962. El cronopio residía en París, desde donde se ilusionó con la gesta de Sierra Maestra. Su entusiasmo quedó consignado en una carta, del 1º de abril de 1962, dirigida a Francisco Porrúa: “Te imaginás que me fascina la idea de ir a mirar lo que está pasando allá, máxime que podré quedarme tres o cuatro semanas”.³⁵ En abril de 1963 escribía a Paul Blackburn acerca del pueblo cubano: “Un pueblo alegre, confiado en sí mismo, dispuesto a hacerse matar por Fidel Castro. Y al mismo tiempo sin odio contra sus enemigos”.³⁶ Cortázar se convirtió en un vehemente defensor de la revolución, se transformó en una especie de “embajador” de la cultura cubana; participó como jurado en no pocos concursos organizados por Casa de las Américas y formó parte de la dirección de la revista. Los lazos del argentino con Cuba fueron también lazos de amistad con Roberto Fernández Retamar y José Lezama Lima y lo entusiasmó la obra del Che Guevara. Si antes de 1959 se dedicó casi exclusivamente a la creación de “literatura fantástica”, con una fugaz participación política contra el peronismo en los años de 1944-1945, y fijó luego su residencia en París desde 1951, con los vientos revolucionarios Cortázar fue otro. En una entrevista concedida a Ernesto González Bermejo señaló que “en realidad lo que me despertó a mí la realidad latinoamericana fue Cuba”.³⁷ La publicación de *Rayuela* en 1963 había cimbrado

³⁴ Ambrosio Fornet, “La crítica literaria aquí y ahora”, en *id.*, *El otro y sus signos*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente/Instituto Cubano del Libro, 2008, p. 104.

³⁵ Julio Cortázar, “A Francisco Porrúa”, *Cartas 1937-1963*, Aurora Bernárdez, ed., Buenos Aires, Alfaguara, 2000, tomo 1, p. 522.

³⁶ Cortázar, “A Paul Blackburn”, en *ibid.*, p. 547.

³⁷ Enrique González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, EDHASA, 1978, p. 121.

y deslumbrado a América Latina y su autor pasó de ser un artista marginal en la Argentina de su juventud a uno de los mayores exponentes de la literatura latinoamericana que pugnó, al mismo tiempo, por el compromiso social del escritor. Como afirma Mario Goloboff, el cronopio se transformó “en defensor y propagandista de revoluciones; en hábil, convincente ideólogo de una rejuvenecida y matizada literatura de compromiso”.³⁸

Por su parte, Mario Vargas Llosa fue igualmente un defensor del proceso revolucionario cubano en sus inicios. Visitó la Isla por primera vez en 1962, durante la Crisis de los Misiles que cubría como enviado de la Radio-Televisión Francesa. El peruano viajaría a Cuba en 1965 como integrante del jurado en Casa de las Américas y en los años siguientes su contacto con Cuba se dio a través de dicha institución y sus contribuciones escritas. A decir de Raymond L. Williams: “A Vargas Llosa le fascinaban la heterogeneidad de la vida cultural en la Isla y el apoyo que el pueblo daba a Fidel Castro. También notaba con interés los cambios en la gente cubana, su nueva disciplina y su fidelidad a la revolución”.³⁹ Al igual que Cortázar, pronto formó parte de la dirección de la revista *Casa de las Américas*. Dentro de la familia intelectual latinoamericana el autor de *Los cachorros* tenía un peso importante, tanto o más que el argentino. En 1967, el peruano recibió el Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos y en el discurso de premiación defendió los alcances sociales de Cuba, desde su perspectiva la Isla era un ejemplo para América Latina porque en ella existía justicia social.⁴⁰ Williams afirma que en 1962, tras la publicación de *La ciudad y los perros*, Vargas Llosa se convertiría en una pequeña celebridad del mundo hispánico y después su fama alcanzaría niveles insospechados, hecho que le dio la posibilidad de opinar sobre ciertos temas espinosos. Su actitud política ante el gobierno de Fernando Belaúnde Terry (1963-1968) en Perú quedó plasmada al pronunciarse por la liberación de los presos políticos de su país en 1967.

Cuando la Revolución Cubana triunfó, Cortázar y Vargas Llosa todavía no tenían el enorme reconocimiento que apenas pocos años después alcanzaron. *La ciudad y los perros* se publicó en 1962 y *Rayuela* en 1963. Dichas obras significaron un verdadero cisma

³⁸ Mario Goloboff, *Julio Cortázar: la biografía*, Buenos Aires, Seix Barral, 1998, p. 125.

³⁹ Raymond L. Williams, *Vargas Llosa: otra historia de un deicidio*, México, Taurus/UNAM, 2001, p. 46.

⁴⁰ Mario Vargas Llosa, “La literatura es fuego” (1967), en DE: <http://www.literaterra.com/mario_vargas_llosa/la_literatura_es_fuego/>. Consultada el 12-I-2020.

en la ciudad letrada y se convirtieron en referentes obligados de la literatura latinoamericana. No deja de llamar la atención que se consolidaron como escritores al mismo tiempo que la propia Revolución Cubana echaba raíces. En ambos autores la influencia de la realidad social en la realidad literaria no fue menos importante que la imaginación a rienda suelta para narrar de un modo propio e innovador. Cada uno desarrolló una concepción de literatura en la que la política ejercía un papel fundamental, pero sin que ésta eclipsara al ejercicio literario. Como escritores lograron insertarse, consolidarse y descollar en la literatura latinoamericana desde Europa. La Revolución Cubana los unió y ella misma los separó.

En 1967, Cortázar escribió un texto que tituló “Situación del intelectual latinoamericano” en el que planteó algunas preocupaciones con respecto a la idea del compromiso intelectual. A decir del argentino, antes de la Revolución Cubana sólo hizo una literatura de “evasión”, pero con Cuba también cambió su hacer literario. El principal giro en su pensamiento puede situarse en la concepción de intelectual y escritor latinoamericano. A su entender, el problema central para el intelectual latinoamericano de la época era el de la justicia social, y la literatura se convertía en un espacio de creación fraternal capaz de contribuir a que el ser humano fuese, precisamente, más humano. “De la Argentina se alejó un escritor para quien la realidad, como la imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad”.⁴¹ En Argentina el ascetismo, la Torre de Marfil, la pureza de los libros; en París, con la mirada en América, su quehacer artístico tomaba partido. Con Cuba “de pronto sentí otra cosa, una encarnación de la causa del hombre como por fin había llegado a concebirla y deseirla”.⁴² Escribir era la mejor manera para enfrentar la realidad de la que el contexto político no era sino un elemento más, por eso, en un interesante debate sostenido con Óscar Collazos en 1969, señaló que “una literatura que merezca su nombre es aquella que incide en el hombre desde todos sus ángulos (y no por pertenecer al Tercer Mundo, solamente o principalmente en el ángulo sociopolítico), que lo exalta, lo incita, lo cambia, lo justifica, lo saca de sus casillas, lo

⁴¹ Julio Cortázar, “Carta a Roberto Fernández Retamar (situación del intelectual latinoamericano)”, en *id.*, *Obra crítica*, Saúl Sosnowski, ed., Madrid, Alfaguara, 1994, tomo 3, p. 36.

⁴² *Ibid.*, p. 37.

hace más realidad, más hombre”⁴³. Su responsabilidad literaria era, al mismo tiempo, una responsabilidad política y rebasaba la noción de una literatura comprometida constreñida a temas ideológicos. En ese sentido, el cronopio apuntó:

La revolución es también, en el plano histórico, una especie de apuesta a lo imposible, como lo demostraron de sobra los guerrilleros de la Sierra Maestra; *la novela revolucionaria no es sólo la que tiene un “contenido” revolucionario sino la que procura revolucionar la novela misma [...] es que estamos necesitando más que nunca los Che Guevara del lenguaje, los revolucionarios de la literatura más que los literatos de la revolución.*⁴⁴

La idea de la revolución, tanto en el campo artístico como en el social, se hizo indisoluble del pensamiento cortazariano y de su concepción como pensador latinoamericano. No se trataba de literatos que escribieran acerca de la revolución y a ella se adscribieran, sino de revolución en la literatura, de creadores que revolucionaran la literatura misma, de literatura que contribuyera a transformar al ser humano. Desde luego, hablar de revolución significaba también hablar del socialismo y, en particular, del socialismo cubano. En una entrevista concedida en abril de 1967 a la revista *Life* declaró lo siguiente:

A partir de esa concepción revolucionaria, mi idea del socialismo latinoamericano es *profundamente crítica, como lo saben de sobra mis hermanos cubanos, en la medida en que rechazo toda postergación de la plenitud humana en aras de una hipotética consolidación a largo plazo de las estructuras revolucionarias*. Mi humanismo es socialista, lo que para mí significa que es el grado más alto, por universal, del humanismo, si no acepto la alienación que necesita el capitalismo para alcanzar sus fines, mucho menos acepto la alienación que se deriva de la obediencia de los aparatos burocráticos de cualquier sistema por revolucionario que pretenda ser [...] rechazo toda solución basada en el sistema capitalista o el llamado neocapitalismo, y a la vez rechazo la solución de todo comunismo esclerosado y dogmático.⁴⁵

Las palabras del argentino merecen atención en varios aspectos. En primer lugar, porque su afiliación al socialismo era “crítica”;

⁴³ Julio Cortázar, “Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar”, en Óscar Collazos, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa, *Literatura en la revolución y revolución en la literatura (polémica)*, México, Siglo XXI, 1970, pp. 38-77, p. 65.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 76. Las cursivas son mías.

⁴⁵ Julio Cortázar, *Papeles inesperados*, Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga, eds., México, Alfaguara, 2009, pp. 228-229. Las cursivas son mías.

no sólo podía debatir contra aquello que no le pareciera correcto, sino que además ponía en primer plano “la plenitud humana” a la que la literatura necesitaba contribuir. De esa manera, su objetivo principal como escritor e intelectual era menos un ceñimiento a “consolidar” el proceso revolucionario que la búsqueda de la liberación humana. Asimismo, su adscripción al humanismo socialista no implicaba obediencia a los aparatos burocráticos que, desde su perspectiva, terminaban por alienar al ser humano.

Vargas Llosa también dejó testimonio de su desarrollo político-literario. Según el peruano, en algún momento de su vida universitaria fue llamado por sus amigos *El Sartrecillo valiente* dada su insistencia sobre el compromiso político de la literatura.⁴⁶ No obstante, la noción de literatura comprometida le parecía reduccionista y fue marcando un distanciamiento progresivo con respecto a Sartre y los planteamientos de éste en cuanto al quehacer artístico. En 1964, tras algunas declaraciones del francés sobre la inutilidad de la literatura ante la guerra y el hambre, Vargas Llosa escribió:

La literatura cambia la vida, pero de una manera gradual, no inmediata, y nunca directamente, sino a través de ciertas conciencias individuales que ayuda a formar. Cuando Sartre afirma: “*He visto morir de hambre a unos niños. Frente a un niño que se muere, ‘La Náusea’ es algo sin valor*”, dice algo que habla muy alto de su noción de responsabilidad histórica, pero desde luego no tiene razón y en ningún caso se puede plantear el problema de esa forma.⁴⁷

El también autor de *Conversación en La Catedral* ponía así el acento en que la literatura ayuda a formar “conciencias individuales”; es decir, el hecho artístico de escribir individualmente culmina en individualidades y no en conciencias colectivas. En 1967, al recibir el Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos, al que ya me he referido, el escritor traza una suerte de ideario literario e intelectual. En el discurso, después conocido como “La literatura es fuego”, caracterizó al escritor como “eterno aguafiestas” y apuntó lo siguiente:

la literatura es fuego, que ella significa inconformismo y rebelión, que la razón de ser del escritor es la protesta, la contradicción y la crítica. Explicarles que no hay término medio: que la sociedad suprime para siempre

⁴⁶ Mario Vargas Llosa, *El pez en el agua (memorias)*, Barcelona, Seix Barral, 1993.

⁴⁷ Mario Vargas Llosa, “Los otros contra Sartre”, en *id.*, *Entre Sartre y Camus*, Río Piedras, Huracán, 1981, pp. 25-26. Las cursivas son del autor.

esa facultad humana que es la creación artística y elimina de una vez por todas a ese perturbador social que es el escritor o admite la literatura en su seno y en ese caso no tiene más remedio que aceptar un perpetuo torrente de agresiones, de ironías, de sátiras, que irán de lo adjetivo a lo esencial, de lo pasajero a lo permanente, del vértice a la base de la pirámide social. Las cosas son así y no hay escapatoria: el escritor ha sido, es y seguirá siendo un descontento [...] *La literatura es una forma de insurrección permanente y ella no admite las camisas de fuerza. Todas las tentativas destinadas a doblar su naturaleza airada, díscola, fracasarán. La literatura puede morir pero no será nunca conformista [...] Su misión es agitar, inquietar, alarmar, mantener a los hombres en una constante insatisfacción de sí mismos: su función es estimular sin tregua la voluntad de cambio y de mejora, aun cuando para ello deba emplear las armas más hirientes y nocivas. Es preciso que todos lo comprendan de una vez: mientras más duros y terribles sean los escritos de un autor contra su país, más intensa será la pasión que lo una a él. Porque en el dominio de la literatura, la violencia es una prueba de amor. Nuestra vocación ha hecho de nosotros, los escritores, los profesionales del descontento, los perturbadores conscientes o inconscientes de la sociedad, los rebeldes con causa, los insurrectos irredentos del mundo, los insoportables abogados del diablo.*⁴⁸

Las ideas de Vargas Llosa fueron relevantes si se toma en cuenta el contexto en que las expuso. Desde su punto de vista, la literatura era “incendiaria”, “violenta” e “inconformista” sin importar el tipo de sociedad en la que naciera; más que revolucionar la literatura, apuntaba el carácter “rebelde” del escritor. La ficción era el lugar donde los “profesionales del descontento” atacan las “verdades” impuestas por un sistema político determinado. Es decir, a través de la ficción como materia prima literaria se desenmascara la mentira y, por ello, la literatura representa una “insurrección permanente”. En 1969, en una polémica sostenida también con Óscar Collazos éste le recriminaba un divorcio entre sus obras y su accionar político, pero a decir del peruano: “La única manera en que se podría eliminar toda posibilidad de antagonismo entre una obra y su autor (naturalmente que en algunos casos este divorcio no ocurre) sería suprimiendo toda espontaneidad en la creación literaria”.⁴⁹ Tal espontaneidad consolida la idea del escritor y la literatura siempre subversivos en cualquier tipo de sociedad.

⁴⁸ Vargas Llosa, “La literatura es fuego” [n. 40]. Las cursivas son mías.

⁴⁹ Mario Vargas Llosa, “Luzbel, Europa y otras conspiraciones”, en Collazos, Cortázar y Vargas Llosa, *Literatura en la revolución y revolución en la literatura* [n. 43], pp. 78-93, pp. 84-85.

Puesto el acento en la literatura, en la creación artística, Vargas Llosa y Cortázar demostraron una manera innovadora de enfrentarse a la realidad social sin supeditarse a dogmas, ideologías, Estados o partidos, defendiendo así su libertad creativa. No obstante, existen diferencias en torno a su concepción como escritores e intelectuales. Según Vargas Llosa, el intelectual deberá ser siempre la conciencia crítica de la sociedad, obligado a señalar los errores de un sistema determinado, dispuesto a ser “el eterno aguafiestas”. Para el autor de *La fiesta del Chivo*, el escritor era sinónimo de un descontento constante, enarbolando al campo literario como el lugar de la disidencia. Vargas Llosa se consideraba obligado, ética, política y literariamente, a denunciar lo que es detestable en el mundo, ya sea en una sociedad capitalista o en una socialista. La literatura se convirtió en su espacio individual, en el que conjuraba sus demonios; en el que resolvía, de un modo mínimo, sus problemas con la realidad; en el que la libertad de escribir y de ser no cedía ante nada ni nadie.

El caso de Cortázar es igualmente significativo. La literatura para él representaba, como la revolución social, una forma de asalto al cielo. El escritor latinoamericano, desde su perspectiva, estaba obligado a contribuir a la revolución, entendida como la posibilidad de que el ser humano adquiriera mayor humanidad, liberándose de la alienación para gozar así de lo lúdico, de la sexualidad y el amor; todo ello, sin ceder en lo más mínimo en su creación artística. Si en el campo político existían personajes como el Che Guevara y Castro, en el campo literario deberían existir escritores comparables con ellos; es decir, escritores capaces de transformar la literatura y de revolucionarla en todos sus aspectos. A diferencia de lo que apuntara Vargas Llosa sobre el carácter rebelde del escritor, Cortázar planteaba que había una necesidad de hacer la revolución en el plano literario. Su proposición atacaba dos flancos: por una parte, el recurrente reproche hacia la “inacción” social del escritor en la realidad política y, por otra, la que sostenía el escribidor, es decir, que el escritor, más que contribuir al cambio, tenía la función de señalar los errores y de abanderar el descontento sin tregua. Para Cortázar no se trataba sólo de ser el eterno descontento, de ser la conciencia crítica de la sociedad, sino de transformarla también en el campo literario, participar del cambio social transformando las formas de hacer y concebir la literatura. Esta polémica intelectual y artística se movía igualmente en los linderos de una controversia política. Ni Cortázar ni Vargas Llosa pueden considerarse creadores que

estuvieran encadenados a una literatura política o, dicho en otras palabras, de escritores cuya base creativa fuesen planteamientos políticos. En cambio, pueden ser caracterizados como creadores que estipularon una política literaria propia, en la que el ejercicio creador se encontraba por encima de exigencias políticas. Como se ha señalado, el caso Padilla fue determinante en la ruptura de la unidad de la familia intelectual. Vargas Llosa y Cortázar quedaron, a partir de entonces, en lados contrarios. Cuando se supo del arresto de Padilla, ambos suscribieron la primera carta enviada a Castro, que había sido redactada e impulsada por Cortázar, pero tras la campaña desatada contra Cuba, éste habría de matizar su postura. En un intercambio epistolar con Paul Blackburn, el 25 de mayo de 1971, Cortázar se refería al caso Padilla del modo siguiente:

Fidel nos ha “excomulgado” a los escritores que le mandamos un mensaje pidiéndole información sobre el arresto de Padilla. Hay una situación tensa y desagradable, pero espero que poco a poco veremos mejores días; he estado triste y deprimido por eso, pero ya voy mejor y *sigo creyendo en lo bueno de la Revolución Cubana y oponiéndome a sus aspectos negativos*.⁵⁰

En la primera misiva de los intelectuales a Castro no había exigencia alguna, simplemente se apelaba a su figura y a la del Che Guevara para alertar sobre el peligro del sectarismo, todo ello en términos *dentro* de la revolución. De la pluma de Vargas Llosa, la segunda carta aludía a “comunicar vergüenza”, “la época stalinista”, “penosa mascarada”, “cacerías de brujas” y señalaba que la autoconfesión de Padilla “sólo puede haberse obtenido por métodos que son la negación de la legalidad y la justicia revolucionarias”.⁵¹ La carta no sólo era un reclamo, sino que señalaba a los dirigentes como contrarrevolucionarios, llevándolos al terreno del estalinismo. En junio de 1971, César Hildebrandt realizó una entrevista al peruano, le preguntaba si su actitud no había mellado la imagen de la revolución. Vargas Llosa respondió del siguiente modo:

Creo que su pregunta confunde el efecto con la causa. Lo que ha mellado de alguna manera la imagen de la Revolución Cubana son las autocriticas de los compañeros [...] acusándose de traiciones imaginarias y las alarmantes declaraciones de Fidel sobre la cultura en general y la literatura en particular

⁵⁰ Julio Cortázar, “A Paul Blackburn”, en *id.*, *Cartas 1969-1983*, Aurora Bernárdez, ed., Buenos Aires, Alfaguara, 2000, tomo 3, p. 1456. Las cursivas son mías.

⁵¹ “Segunda carta de los intelectuales europeos y latinoamericanos a Fidel Castro” [n. 22].

[...] *Créame que nada me alegraría tanto como que este lamentable episodio fuera sólo pasajero y no el estreno de una política cultural dogmática y represiva.*⁵²

Ante la forma en que la primera carta fue usada contra Cuba, Cortázar marcó una posición que, sin dejar de ser crítica al arresto de Heberto Padilla, respaldaba el proceso revolucionario. En ese sentido, *Casa de las Américas* publicó el texto de Cortázar conocido como “Policrítica a la hora de los chacales”, en el que sostenía:

Tienes razón, Fidel: sólo en la brega hay el derecho al descontento,
Sólo de adentro ha de salir la crítica, la búsqueda de fórmulas mejores,
Sí, pero adentro es tan afuera a veces,
Y si hoy me aparto para siempre del liberal a la violeta, de los que firman
[los virtuosos textos
Por-que-Cu-ba-no-es-eso-que-e-xi-gen-sus-es-que-mas-de-bu-fe-te,
No me creo excepción, soy como ellos, qué habré hecho por Cuba más
allá del amor,
Qué habré dado por Cuba más allá de un deseo, una esperanza [...]
Es ahora que ejerzo mi derecho a elegir, a estar una vez más y más que nunca
Con tu Revolución, mi Cuba, a mi manera.⁵³

No era un poema-carta de disculpa, sino la valoración de quien disponía ya de “todos los elementos de juicio para hacerme una idea precisa del episodio que se ha dado en llamar ‘el caso Padilla’ y sus repercusiones”.⁵⁴ Si bien redactó, firmó e impulsó la primera carta, se opuso a la publicación de la segunda. En una carta posterior, dirigida a Haydée Santamaría, explicaba las razones que lo llevaron a impulsar la primera misiva:

unos pocos nos vimos solos frente a una ofensiva que hablaba de torturas, de presiones, de campos de concentración, de dominación soviética [...] Fue entonces que busqué en la embajada cubana de París una base que permitiera responder a las incesantes preguntas que se me hacían [...] lo único que encontré en la embajada fue un silencio todavía peor [...] y lo que era peor, la torpeza de decir de Padilla lo que podría decirse del último de los gusanos de Miami.⁵⁵

⁵² César Hildebrandt, “Entrevista a Mario Vargas Llosa”, *Caretas* (Lima, junio de 1971), en DE: <www.marioelescribidor.blogspot.com>. Consultada el 18-xii-2019. Las cursivas son mías.

⁵³ Julio Cortázar, “Policrítica a la hora de los chacales”, *Casa de las Américas* (La Habana), núm. 67 (julio-agosto de 1971), pp. 157-161, p. 159.

⁵⁴ Cortázar, “A Haydée Santamaría”, en *id.*, *Cartas 1969-1983* [n. 50], p. 1492.

⁵⁵ *Ibid.*

Agregaba que optó por el camino más difícil al firmar esa primera carta a Fidel “que sigo creyendo legítima dentro de una perspectiva internacional y desvincularme de la segunda carta con todo lo que supuso para mí en muchos planos”.⁵⁶ En otras líneas dirigidas a Paul Blackburn anotó:

Por ambos lados se han cometido errores y torpezas y el resultado ha sido malo para la Revolución Cubana, aunque en el orden interno haya sido necesario y útil [...] Fidel tiene razón en parte, porque los intelectuales europeos están demasiado dispuestos a dar lecciones a distancia, sin ser verdaderamente revolucionarios; pero debió tener en cuenta que hay otros escritores que son realmente amigos y sostenedores de Cuba, y que tienen pleno derecho a inquietarse por cosas tan graves como el arresto de Padilla.⁵⁷

El autor de *Los premios* establecía así una posición diferente de la que adoptaría su amigo Vargas Llosa, quien rompió públicamente con la Revolución Cubana. “Policrítica a la hora de los chacales” fue una toma de posición que optaba por continuar con la Revolución Cubana sin que ello le impidiera plantear las críticas que creyera necesarias. El 5 de mayo de 1971, días antes de que se conociera la segunda carta a Castro, Vargas Llosa se dirigía así a Haydée Santamaría:

Comprenderá que es lo único que puedo hacer luego del discurso de Fidel fustigando a los escritores latinoamericanos que viven en Europa, a quienes nos ha prohibido la entrada por tiempo indefinido e infinito. ¿Tanto le ha irritado nuestra carta pidiéndole que esclareciera la situación de Heberto Padilla? ¿Cómo han cambiado los tiempos! [...] Obligar a unos compañeros, con métodos que repugnan a la dignidad humana, a acusarse de traiciones imaginarias y a firmar cartas donde hasta la sintaxis parece policial, es la negación de lo que me hizo abrazar desde el primer día la causa de la Revolución Cubana: su decisión de luchar por la justicia sin perder el respeto a los individuos.⁵⁸

Su carta tuvo respuesta de la entonces directora de Casa de las Américas, pero más allá del debate entre ambos, ocurría un proceso irreversible en él. Las relaciones entre éste y Cuba no sólo se rompieron, sino que empezaron a ser hostiles. El *efecto* Padilla inició en el peruano una etapa de “desilusión, crítica y distanciamiento

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Cortázar, “A Paul Blackburn”, en *ibid.*, p. 1462.

⁵⁸ Mario Vargas Llosa, “Carta a Haydée Santamaría”, *Casa de las Américas* (La Habana), núm. 67 (julio-agosto de 1971), p. 140.

ideológico [...] Vargas Llosa *se coloca a la cabeza entre quienes no verán más a la revolución castrista como un modelo posible*.⁵⁹ Es importante recalcar que el peruano se convirtió, a partir de entonces, en el abanderado más notable del rechazo a Cuba y, posteriormente, de los diferentes movimientos de liberación en América Latina. Contrariamente, Cortázar se reafirmó defensor de la causa cubana, de los movimientos de liberación —con singular entusiasmo por el sandinismo en Nicaragua— y de la lucha por la libertad de los presos políticos en Chile después del golpe de Estado en 1973.

Si la familia intelectual latinoamericana no volvió a ser la misma después del caso Padilla, mucho menos Cortázar y Vargas Llosa, pues quedaron en lados opuestos y su relación amistosa se fracturó. Su postura ante el caso Padilla fue la traducción de sus concepciones sobre el intelectual y su relación con la revolución y el poder político y no se redujo a la línea divisoria entre el intelectual “burgués” y el intelectual “revolucionario”. En Vargas Llosa hubo un afianzamiento en la idea de que el intelectual debe ser la conciencia crítica de la sociedad. Desde su visión, el aparato estatal, sea cual fuere su signo, no debería atender contra la *ciudad letrada* desde la cual el escritor se encuentra comprometido a apuntar los errores de quienes dirigen la sociedad. Para el peruano, el escritor estaba obligado a denunciar, a problematizar y a defender el derecho a la denuncia. Cortázar, en cambio, habría de situarse como intelectual revolucionario sin sentirse amordazado por una ideología determinada. Se ubicó así en una doble responsabilidad desde su espacio de creación: *a)* señaló los errores del proceso sin que ello se tradujera en alejamiento alguno; y *b)* revolucionó la escritura, no como labor aislada sino como parte de ese todo social que significaba un proceso revolucionario.

Cortázar y Vargas Llosa tendrían nuevos episodios en los que resaltaría su posición política. Uno de ellos es el que respecta a *Libre*, una publicación editada en París que apenas alcanzó los cuatro números, nacida poco tiempo después del caso Padilla. En el primer número de *Libre* Cortázar colaboró, pero después rechaza la revista por considerar que ésta no era más que la continuación de *Mundo Nuevo*.⁶⁰ En abril de 1972, el argentino escribió a Vargas Llosa:

⁵⁹ José Miguel Oviedo, “Vargas Llosa, testigo del mundo”, en *id.*, *Dossier Vargas Llosa*, Lima, Taurus, 2007, p. 106. Las cursivas son mías.

⁶⁰ *Mundo Nuevo*, dirigida por Emir Rodríguez Monegal, fue una publicación encauzada a la cooptación intelectual, con la finalidad de mermar la fuerza que, en el campo cultural, la Revolución Cubana tenía. Con financiamiento estadounidense, se consideró

seguir asociado a *Libre* dentro del clima de maniqueísmo, malentendidos y otras fatalidades del subdesarrollo, sería políticamente un error, y es sobre todo lo que te pido que comprendas. En modo alguno me desvinculo de ti como escritor y como amigo en esta circunstancia; pero creo que te darás cuenta de que tampoco puedo acompañarte.⁶¹

Aunque sus desavenencias se reflejaron sin cortapisas en el aspecto político, existió un acuerdo en el rechazo hacia la política cultural que estableció la Revolución Cubana. En Vargas Llosa ese hecho se reflejó en la crítica a una forma de concebir el arte en la que la expresión artística era sometida a las cuestiones ideológicas. Su rechazo, además de lo evidentemente político que resultaba, lo fue sobre todo al empobrecimiento de la concepción artística. Cuando Cortázar postuló su idea de escritor revolucionario, no lo hizo en los términos del quinquenio gris, es decir, en términos de abaratamiento en la calidad de la obra literaria; al contrario. Su rechazo era al dogmatismo artístico, al arte como “arma”, al arte al “servicio” de la revolución.

“el brazo cultural” de la CIA. *Libre*, en medio del clima imperante, aparecía como la sucesora de *Mundo Nuevo*, ya extinta para ese entonces.

⁶¹ Cortázar, “A Mario Vargas Llosa”, en *id.*, *Cartas 1969-1983* [n. 50], p. 1501.

José Arreola

RESUMEN

Abordaje del debate generado en el campo intelectual latinoamericano tras el caso Padilla en Cuba (1968-1971). Muestra cuáles fueron los argumentos políticos y estéticos en disputa. Analiza las ideas planteadas por Julio Cortázar (1914-1984) y Mario Vargas Llosa (n. 1936) acerca de la función del escritor y el intelectual latinoamericano y la toma de posición que asumieron cuando el escritor Heberto Padilla (1932-2000) fue acusado de ser enemigo de la Revolución.

Palabras clave: debate intelectual, Casa de las Américas, Revolución Cubana, crítica estético-política.

ABSTRACT

Analysis of the debate that took place in the Latin-American intellectual ground after the Padilla case in Cuba (1968-1971). The paper examines the political and intellectual arguments in dispute. It analyzes the ideas put forward by Julio Cortázar (1914-1984) and Mario Vargas Llosa (b. 1936) about the role of the Latin-American intellectual and writer, as well as their positions, regarding what happened when the Cuban writer Heberto Padilla (1932-2000) was accused of being an enemy of the Revolution.

Key words: intellectual debate, Casa de las Américas, Cuban Revolution, aesthetic-political criticism.