

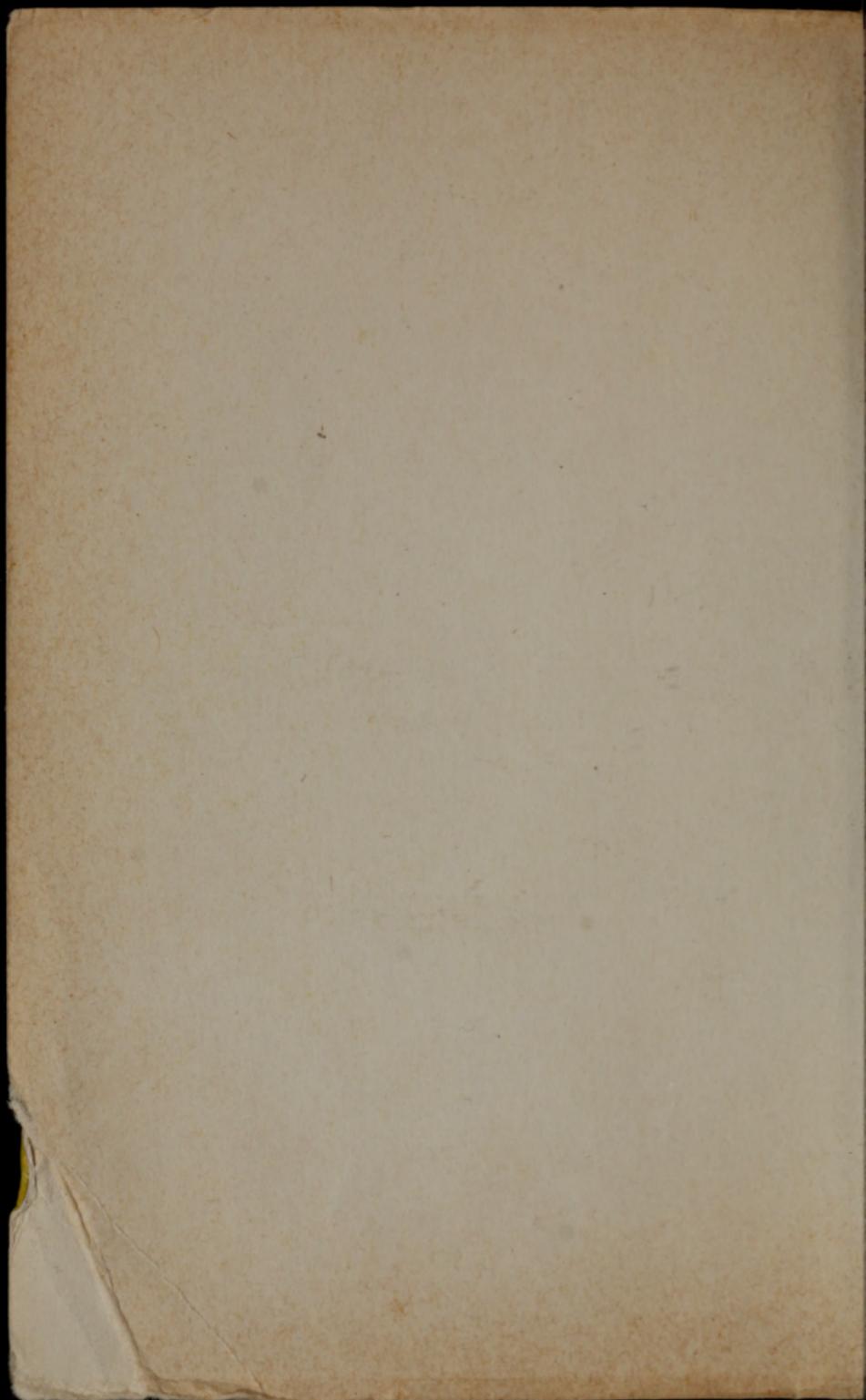
COLECCIÓN MÍNIMA / 35

literatura en
la revolución
y revolución
en la
literatura

2a EDICIÓN

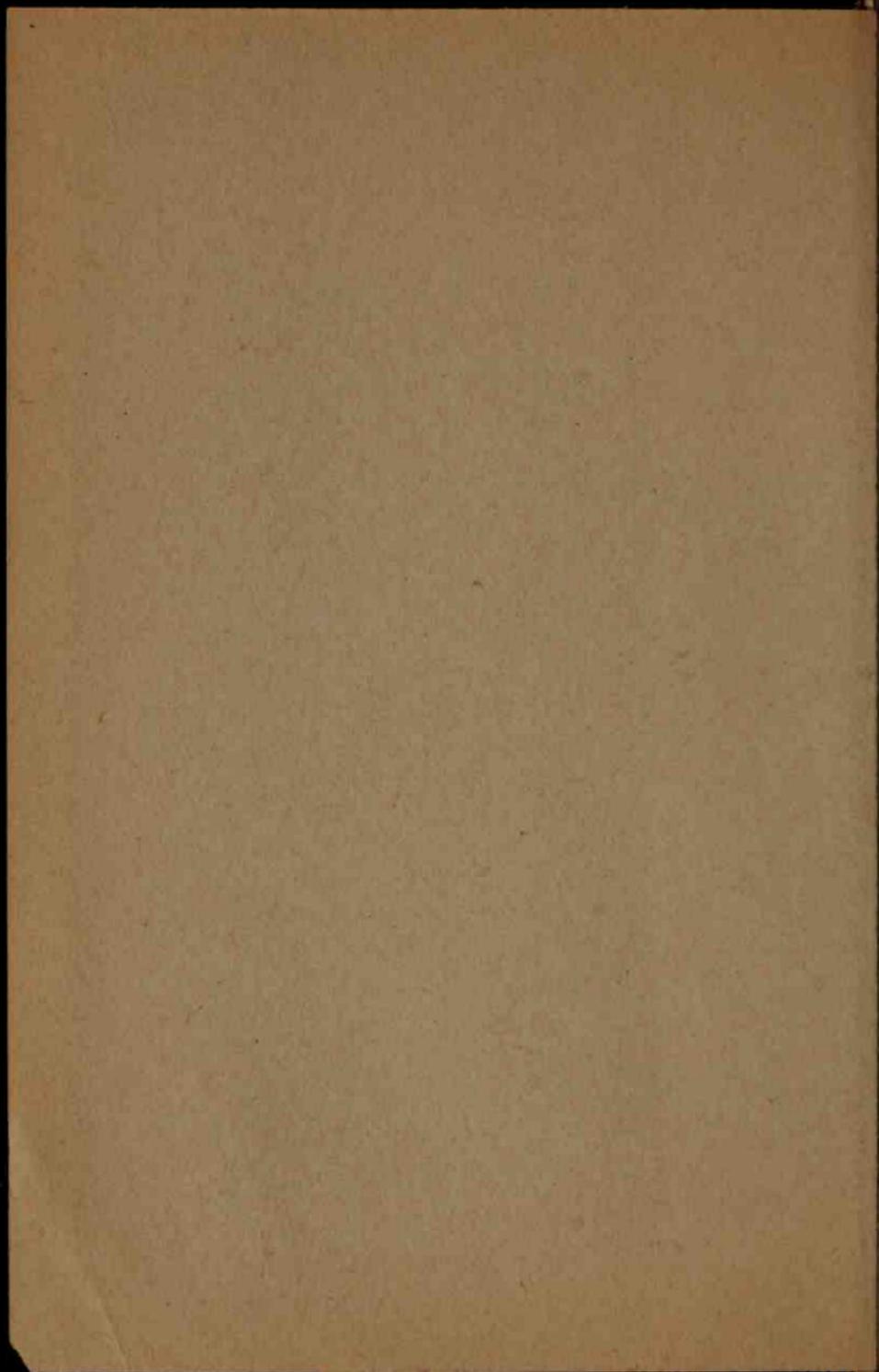
ÓSCAR COLLAZOS
JULIO CORTÁZAR Y
MARIO VARGAS LLOSA





COLECCIÓN
MÍNIMA

35



LITERATURA EN LA REVOLUCIÓN
Y
REVOLUCIÓN EN LA LITERATURA
[*Polémica*]

por
ÓSCAR COLLAZOS,
JULIO CORTÁZAR
y MARIO VARGAS LLOSA

MÉXICO
ARGENTINA
ESPAÑA



siglo
veintiuno
editores
sa

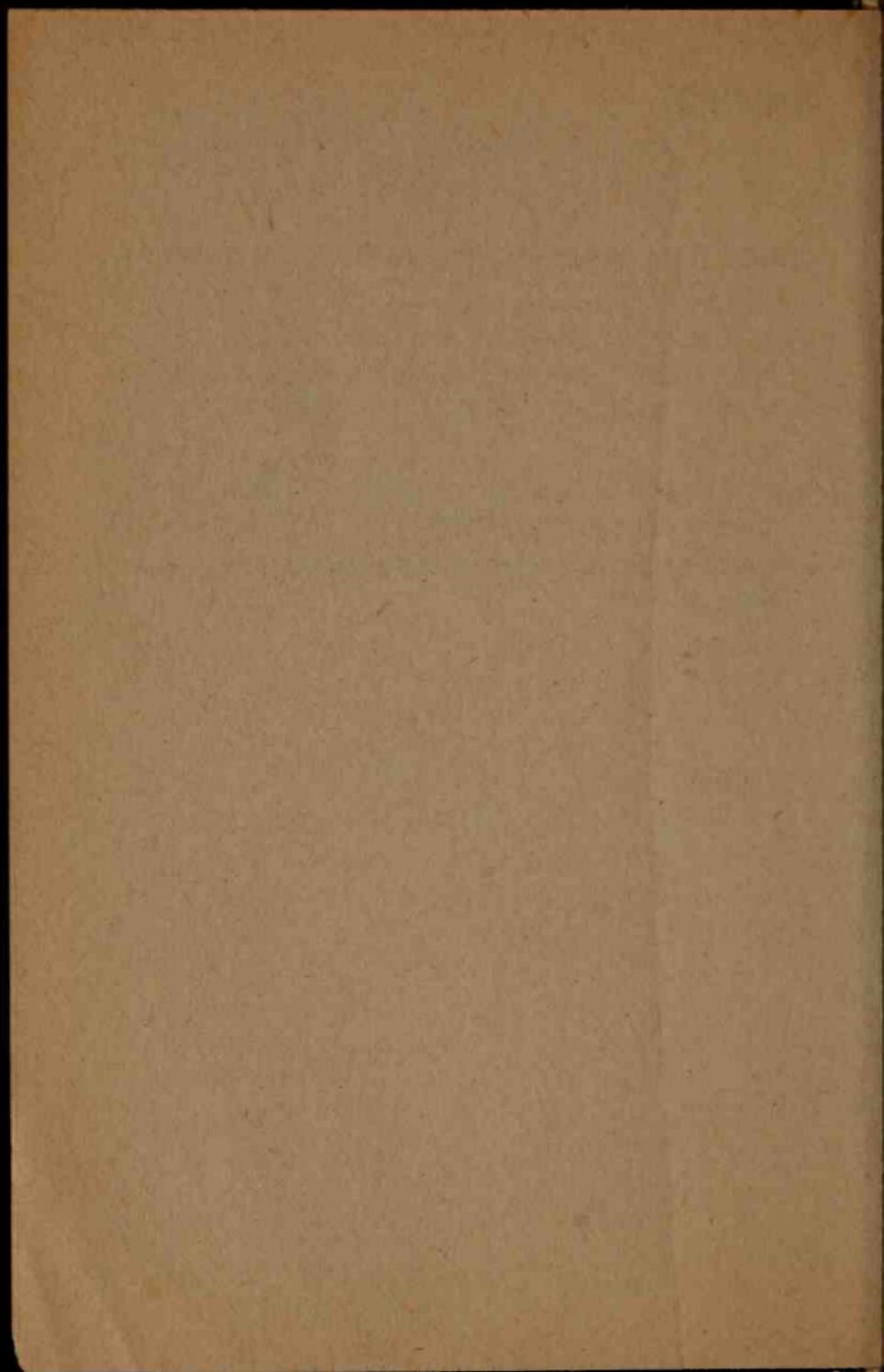
primera edición, 1970
segunda edición, 1971
© siglo xxi editores, s.a.
gabriel mancera 65 - méxico 12, d.f.

los ensayos incluidos en este volumen
fueron publicados por marcha de
montevideo a partir del 29 de agosto de 1969
y los derechos fueron cedidos
a siglo xxi editores, s.a.
por los autores

derechos reservados conforme a la ley
impreso y hecho en méxico
printed and made in mexico

ÍNDICE

ÓSCAR COLLAZOS: ENCRUCIJADA DEL LENGUAJE	7
JULIO CORTÁZAR: LITERATURA EN LA REVOLUCIÓN Y REVOLUCIÓN EN LA LITERATURA: ALGUNOS MALENTENDIDOS A LIQUIDAR	38
MARIO VARGAS LLOSA: LUZBEL, EUROPA Y OTRAS CONSPIRACIONES	78
ÓSCAR COLLAZOS: CONTRARRESPUESTA PARA ARMAR	94



ÓSCAR COLLAZOS

LA ENCRUCIJADA DEL LENGUAJE

Es difícil dar coherencia total a una serie de preocupaciones que surgen de la actual narrativa latinoamericana y que, sobre todo, se basan en una idea ya generalizada: su importancia literaria, su cada vez mayor circulación en capas medias e intelectuales que antes no participaban del consumo editorial; la proliferación creciente de nuevas obras y la emergencia de nuevos narradores que —desesperadamente— buscan su inserción en un mercado continental; la “actualización” de un lenguaje narrativo; el abordar de estructuras narrativas retomadas de la noveística europea y norteamericana; el acercamiento a una manera de concebir la literatura como ejercicio autónomo del contexto sociocultural y político (esto, sobre todo, más marcado en el sector del Plata), lavándose una supuesta conciencia histórica y responsabilidad intelectual en la división esquemática del acto creador y del hecho intelectual mismo. Las ideas que pretendo desarrollar, sin el ánimo de agotarlas en el espacio de este trabajo, tienen que ver con otra actitud, mucho más confusa en este momento, de la narrativa latinoamericana, y es

aquella según la cual el auge de nuestra novela, su afirmación universal, se debe a un hecho: la "decadencia", estancamiento o anulación de la novelística europea, entendiéndose por europea, en muchas ocasiones, el caso aislado de Francia o de España (en este último país el fenómeno es bastante distinto), en lo que se viene a patentizar de nuevo que cuando el escritor latinoamericano se dirigía a la metrópoli europea lo hacía concretamente hacia Francia, sitio y escenario de las renovaciones más violentas de la literatura contemporánea. Cuando se invoca este argumento de la decadencia y deterioro de la "nueva ola", del "nouveau roman", se quiere asociarlo como secreta motivación del auge e importancia de nuestra narrativa. En otras palabras: dejamos de ser en razón de la afirmación de los otros; somos, en razón del dejar de ser de los otros. Somos importantes por el deterioro de una cultura que ejerció su dominio sobre la nuestra, aún incipiente, y no por un hecho aislado, autónomo, de afirmación continental. En el plano sociopolítico equivaldría a decir: somos un continente en revuelta porque la revuelta es imposible entre los antiguos colonizadores; somos un continente con una revolución socialista, porque ésta es una imposibilidad en ellos. Así planteado el paralelismo, podría resultar mecánico (lo que pretendo es ubicarme en el mismo pla-

no mecánico y fácil con que se ha abordado la insurgencia de nuestra literatura), como ha sido apologetizada, sobre todo en los sectores editoriales o, en ocasiones, entre los escritores enmarcados en el "boom".

Mario Vargas Llosa, en un reportaje que habrá necesidad de leer entre líneas para comprender la ambivalencia y apresuramiento de sus declaraciones, decía —por ejemplo—¹ que "la literatura no puede ser valorada por comparación con la realidad. Debe ser una realidad autónoma, que existe por sí misma". Este argumento, digno de discutirse, lo aplazo para el transcurso de este ensayo, porque en él, para adelantar mis propósitos, se está patentizando una peligrosa actitud de mistificación, justamente la misma que motiva a muchos escritores jóvenes a plantearse la literatura en términos absolutos de autonomía, a descubrir en el hecho creador otra realidad, tiránica, arbitraria, reminiscencia no tan lejana de lo que los "vanguardismos", cincuenta años atrás, en su soberbia "ultraísta" o "creacionista" registraban en discusiones que hoy quedan más en los anales del folklore cultural que en los de la reflexión crítica. Es el mismo Vargas Llosa quien responde más adelante, en una afirmación contradictoria y refiriéndose a las posibilidades de concien-

¹ "La cultura en México", *Siempre!*, 16 de abril de 1969.

ciación ofrecidas por el novelista: "Cuando son grandes novelas son grandes porque contienen demonios que pertenecen a la colectividad y no sólo al novelista". La discusión se aplaza, pues, con más puntos de apoyo, con más agravantes, si se quiere.

La primera idea que busco hacer coherente en el curso de este trabajo es la que se refiere a la mistificación del hecho creador, entendido como autonomía verbal, como otro mundo en disputa con la realidad, en "competencia con Dios".

Si hoy, en circunstancias especiales, y sobre todo en aquellos países que vieron la penetración de la cultura europea con acentos más marcados, el trabajo novelístico se orienta hacia la conversión de la literatura en una "fiesta", en una "ceremonia", en un "rito" (ésta parece ser la idea que atormenta a Carlos Fuentes, desde *Zona sagrada* hasta *Cambio de piel*) o a la aprehensión de un instante (el Julio Cortázar de *62, modelo para armar*) y a concebir, siguiendo mecánicamente los enunciados del estructuralismo europeo o los remotos orígenes del formalismo ruso, en los jóvenes escritores esta conducta ha conducido a otro hecho: el distanciamiento cada vez más radical de la realidad y su banalización, el olvido de lo real circundante, el aplazamiento de las circunstancias objetivas

que lo rodean, que enmarcan toda obra literaria, a partir de las cuales esta obra se afirma (también se confirma), reconociéndose en sus fuentes, en sus orígenes más concretos. Al plantear un hecho lingüístico se olvida una razón poderosa: la importancia de la novela latinoamericana, tanto dentro como fuera del continente, está precisamente en esta comunión íntima de la realidad con el producto literario; la circulación más o menos "popular" de la novela latinoamericana obedece (pongamos aparte los mecanismos extraliterarios que entran en juego en las relaciones de consumo) al reconocimiento que el lector halla entre su realidad y el producto literario. El lenguaje no ha sido una invención milagrosa: ha sido el ordenamiento de signos, la reestructuración de una sintaxis, la incorporación de un léxico escamoteado por el purismo académico, la correspondencia entre este léxico y el contexto en que se mueven las criaturas novelísticas del continente. Se habla de una literatura latinoamericana no porque se haya operado una especie de exorcización de demonios intelectuales habitados en el escritor, sino porque, en el momento del descubrimiento de un conjunto de obras, se ha podido ver en ellas la imagen, dispersa, antes maniqueizada, monolítica de la realidad que hoy se expresa de una manera más abierta desde planos encontrados, con una multiplicidad

de procedimientos. La novela latinoamericana, específicamente, no es sino la suma de una serie de obras y autores que por sí solos no parten de la existencia de literaturas nacionales perfectamente identificadas y conformadas. La trascendencia de la novelística latinoamericana es un hecho de identificación, de expresión, de estrecha correspondencia con la realidad latinoamericana. La autonomía de la escritura, la autonomía de una supuesta realidad literaria, de otra realidad concebida en el vacío, es —en definitiva— el anuncio, el síntoma de una encrucijada. Cuando se habla del “barroco” de la novela latinoamericana (en muchos casos se ha confundido el barroco con el neoclásico) creo que, aparte de referirse a una escenografía, a una geografía novelística, o a la utilización de un lenguaje que quiere agotarse en la palabra, en la reiteración verbal o en los interminables períodos descriptivos, en la erudición instrumental, también se refiere a los propósitos de agotar, de llevar a sus últimas consecuencias la recreación de la realidad, del contexto abordado, como son los casos de *El siglo de las luces*, *Cien años de soledad*, *Adán Buenosayres* o (en su sentido más cabal) *Paradiso*. La preocupación estilística, las obsesiones lingüísticas, las razones invocadas en favor de un instrumento verbal autónomo, capaz de producir otras realidades, ficciones mayores, agota su últi-

ma posibilidad en la obra de Jorge Luis Borges, en quien puede verificarse perfectamente (desde el punto de vista teórico) aquello que exponía Ortega en su *Deshumanización del arte*. Estas últimas consecuencias a que es arrastrada la invención literaria representan un momento de la literatura latinoamericana y la influencia posterior de Borges no está precisamente en la creación de un instrumento verbal capaz de dar de sí mismo un producto literario o una mitología retorizada, sino en la utilización de instrumentos culturales (desde un punto de vista antropológico) como posibilidad creadora. En la órbita argentina, a partir de Borges se opera una involución: Roberto Arlt, Leopoldo Marechal, Julio Cortázar, no hacen sino descender de un punto culminante al que había conducido la obra de Borges para desbrozar a una literatura de sus excesos, a veces de ese trasunto mecánico de sus procedimientos. Si en Borges el instrumento cultural se compenetra con la referencia intelectual, con ese aparato poderoso de erudición, que registra su obra, en los autores siguientes (ya citados) la referencia intelectual o el instrumento cultural se vuelven hacia una realidad, sin llegar a dejarla en su desnudez absoluta, siempre exponiéndola como subtexto, mitificándola en el hecho poético.

Invocar el absolutismo del lenguaje, del instrumento literario en su completa auto-

nomía equivale, de nuevo, a reactualizar un intento que se agotó en sus excesos: aquel del letrismo, o —anteriormente— aquel de la imagen o la metáfora concebida como última y única posibilidad poética, desde Valéry a los comienzos y ulterior deterioro de los “vanguardismos”.

Mientras tanto, hay un síntoma inequívoco: el olvido de la realidad, el desprecio de toda referencia concreta a partir de la cual se inicia la gestación del producto literario. Es Julio Cortázar quien enuncia, en *La vuelta al día en ochenta mundos*, un programa literario que cualquier lector precabido lee entre líneas: “Alguna vez se me dio la gana de perder una noche en San Martín y Corrientes o en un café de Saint-Germain-des-Prés y me entretuve en escuchar a algunos escritores y lectores argentinos embarcados en esa corriente que estiman ‘comprometida’ y que consiste *grosso modo* en ser auténtico (?), en enfrentar la realidad (?), en acabar con los bizantinismos borgianos (resolviendo hipócritamente el problema de su inferioridad frente a lo mejor de Borges), gracias a la usual falacia de valores de sus tristes aberraciones políticas o sociales para disminuir una obra que nada tiene que ver con ellas” (pp. 99-100).

El planteo de Cortázar, entre líneas, es simple: autorizar, "legalizar", dar no sólo como posible sino también como válida esta dicotomía, esta escisión del ser político y del ser literario. Pero también sentar un profundo menosprecio por la realidad que pone en entredicho. El argumento se repite, esta vez en su defensa de la novela *Nosotros dos* (Ed. Sudamericana, 1967) de Néstor Sánchez: "Sánchez tiene un sentimiento musical y poético de la lengua. Musical por el sentido del ritmo y la cadencia que trasciende la prosodia para apoyarse en cada frase que a su vez se apoya en cada párrafo y así sucesivamente hasta que la totalidad del libro recoge y transmite la resonancia como una caja de guitarra; poético, porque al igual que toda prosa basada en la simpatía, la comunicación de signos entraña un reverso cargado de latencias, simetrías, polarizaciones y catálisis donde reside la razón de ser de la gran literatura".

Es decir, toda "gran literatura", como modelo, deberá partir de estos supuestos formales, deberá remitirse necesariamente a estos postulados que, por otra parte, no son sino la manera de hacer una especie de paraliteratura engolada. Es el propósito de dar, en términos absolutos y como alternativa inevitable, lengua y estilo como "objetos" y "función". Me remito, forzosamente, a Ro-

land Barthes² para aclarar el sentido de estas dos expresiones. Ha sido el crítico francés quien más certeramente ha dotado de sentido este problema, entresacándolo de esa otra inevitable condición de toda obra literaria: "Lengua y estilo son fuerzas ciegas; la escritura es un acto de solidaridad histórica. Lengua y estilo son objetos; la escritura es una función: constituye la relación entre la creación y la sociedad, es el lenguaje literario transformado por su destino social, es la forma separada en su intención humana y ligada también a las grandes crisis de la historia".

En su texto apologético sobre Néstor Sánchez (hay implicaciones en *Nosotros dos* que Cortázar no toca, que no quiere tocar) se escapa esta relación de que habla Barthes, relación por otra parte nada nueva en el desenvolvimiento histórico de toda gran literatura.

El olvido de la realidad, la imposible correspondencia entre ésta y la obra de arte (ahora aparece como corriente alentada por escritores latinoamericanos de indudable importancia) está eludiendo el problema fundamental de esta gran literatura que en Cortázar sólo se traduce después de *Rayuela*, en "cadencias", en "ritmos", en "sentimiento musical", en "prosodia", en una pa-

² Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Éd. du Seuil, París, p. 24.

labra : en objetos parciales escindidos de una totalidad imprescindible.

Mientras el lenguaje, mientras el instrumento u objeto verbal se agota por sí solo, si no se consultan y miden sus orígenes y la relación que deben a éstos, la variabilidad y movilidad del mundo real; la crisis de un período histórico y su pensamiento dominante ofrecen, de sí, la posibilidad de progresión y movilidad del trabajo literario, siempre y cuando las exigencias de la realidad se correspondan con una revisión del lenguaje, de los instrumentos y objetos que ésta genera. Repetiría : toda realidad genera su propio lenguaje, determina sus estructuras, aborta una sintaxis que le es propia. Pienso que las complejidades verbales del *Gran Sertón veredas* asientan sus raíces ya no sólo en la tradición novelística brasileña, sino también en una realidad lingüística, en ese otro lenguaje independiente que la tradición oral ha rescatado de la imposición colonial del portugués. Pienso (ya Edmundo Desnoes lo había esbozado) cómo en los discursos de Fidel Castro, por ejemplo, se traduce una manera de decir, un discurso literario, un ordenamiento y una reiteración verbal, una modelación de la palabra en el plano del discurso político que, a su vez, podría ser la fuente de un tipo de literatura cubana dentro de la revolución. O, para complementar, se podría pensar (y esto también toca algu-

nos aspectos de la antropología actual) cómo la tradición oral, esa zona oculta y subterránea, menospreciada, se presenta como posibilidad de creación, como posibilidad de una creación lingüística muy especial. Aquí el lenguaje deja de ser terreno puramente intelectual para convertirse en hecho real.

La peligrosidad de insistir en una creación o en un lenguaje autónomos está precisamente en el agotamiento y en la parálisis del mismo, cuando sus distintas posibilidades se quiebran en la retórica.

A propósito de las afirmaciones de Vargas Llosa de que "la literatura no puede ser valorada por comparación con la realidad", habría que recordar (y recordarle al mismo autor) de qué manera una novela como *La ciudad y los perros* se hace evidentemente decisiva e importante como no sea por la comparación del instrumento verbal y los recursos estilísticos que él mismo elabora, de la correspondencia de la novela con un mundo específico, de la relación entre el objeto (instrumento) con la realidad. Esta correspondencia es inevitable y es el mismo Vargas Llosa quien a través de reportajes, artículos y mesas redondas ha insistido en las anécdotas que motivaron su obra, cosa que el lector no puede desconocer, una vez leída la misma. En otras palabras, los meca-

nismos del lector conducen a esta confrontación y es aquí donde la crítica encuentra su funcionalidad y razón de ser: en ser mediadora entre la obra de arte y el receptor de la misma.

Ahora bien: ¿no sería importante retomar aquí una afirmación que cobra interés mayor cada día y que se refiere a la realidad latinoamericana, en encontrar en ella, en muchos de sus aspectos, un género de ficción en estado de pureza total, una realidad cuya credulidad rompe los moldes de todo racionalismo, en la esfera intelectual, pero ya no cuando se enfrenta al lector que sabe perfectamente que si un general promovió treinta y cuatro guerras y las perdió todas esto no obedece a un capricho, a la invención de otra realidad arbitraria, sino al ámbito de su historia o de la historia transmitida oralmente, generación tras generación?

Gabriel García Márquez, en una conversación con Vargas Llosa, ha dicho algo definitivo y válido, confirmado en su propia obra: "Lo que pasa es que hay un raro destino en la realidad latinoamericana, inclusive en casos como el de las bananeras que son tan dolorosos, tan duros que tienden, de todas maneras, a convertirse en fantasmas..."

Volviendo al punto anotado anteriormente, no podemos creer que *La ciudad y los*

perros sea una novela excelente por la invención milagrosa de otra realidad, de otro mundo inconfrontable, sino por la relación casi marital ejercida entre los signos verbales, entre la escritura, las estructuras narrativas y los momentos objetivados por la experiencia personal del autor. Es importante por sus *significados* y estos significados no surgen sino en virtud de la comparación, de la confrontación con la realidad. El mismo Vargas Llosa, en su prólogo a *Los ríos profundos* de José María Arguedas, refiriéndose a la hecatombe del indigenismo, afirma: "El fracaso del indigenismo fue doble: como instrumento de reivindicación del indio, por su racismo al revés y su criterio histórico estrecho, y como movimiento literario por su mediocridad estrecha. Hispanistas e indigenistas levantaron una doble barrera de prejuicios y exclusivismos paralelos que, en la práctica, se tradujo en testimonios literarios inauténticos y falaces de la realidad indígena".

La pregunta que haríamos entonces a Vargas Llosa es la siguiente: ¿se ha modificado la realidad latinoamericana o la esencia de la literatura continental desde la fecha de su prólogo (1963) a la de sus declaraciones de *Siempre*? ¿No hay, acaso, un proceso personal de mistificación intelectual, de contradicciones teóricas que inciden en las directrices de su pensamiento? La contradic-

ción de ahora es dramática, sobre todo en un escritor que desde los comienzos de su carrera literaria ha dado muestras de rigor y solvencia críticos.

Lo cierto es que por un lado está el novelista, respondiendo de una manera auténtica a un talento vertiginoso y real, y por otro el intelectual, el teorizante seducido por las corrientes del pensamiento europeo, que no sabe qué hacer con ellas en las manos y que —en definitiva— no puede insertarlas ni apropiarse de ellas para incorporarlas a la realidad latinoamericana; un intelectual tratando de probarse a sí mismo capaz de ser como ellos, de acercarse a ellos, de ser —de alguna manera— un tributario de sus exigencias.

El problema que planteo en este caso está directamente relacionado con el escritor en cuanto intelectual (individuo con un cuerpo de ideas políticas, con un conjunto de valores éticos, con una serie de acumulaciones y reflejos culturales que pueden ser comunicables, susceptibles de circulación entre sus lectores y público), en cuanto ser consciente de una problemática nacional y continental y no en razón del resultado específico de su obra creadora. De todas maneras el riesgo es posible: es inevitable que, en un momento dado, este cuerpo de ideas y valores repercute en su obra, se inserte en ella y se dé —de nuevo— el fenómeno de una desarticu-

lación arbitraria de la realidad, de una mistificación de la misma por las presiones de una formación intelectual divorciada de la realidad.

Es que aún, en un período de afirmación cultural del continente, nos sigue atormentando un complejo de inferioridad frente a la metrópoli que nos tiranizó con sus formas, que nos hizo perder identidad social cuando todavía no acabábamos de curarnos las heridas del primer colonialismo. Europa (así se esté pregonando su deterioro y el de su cultura) todavía nos remuerde la conciencia intelectual: somos incapaces de responder, en actos culturales, en la misma medida en que el continente y algunos de sus hombres han respondido en actos políticos. La superestructura cultural se resiente aún de un complejo de inferioridad. Huyéndole al fantasma del provincianismo, nos dejamos arrastrar por el cadáver de la metrópoli y queremos asistir, condolidos, a su entierro, hasta con la secreta misión de ser artífices de su resurrección.

Mientras la cautela literaria se ha venido agudizando y creando una literatura que registra notables variaciones y fisuras, la cautela ideológica no se ha producido o está siendo debilitada, en el mismo momento en que entramos violentamente, sobre todo el

ámbito de la vida ciudadana, a ciertos modelos propios de una sociedad de consumo. De ahí que, a partir de la Revolución cubana, se haya producido este vuelco violento del intelectual hacia el único país que ofrecía y ofrece una posibilidad real de afirmación cultural, el único país que es un desafío frente a las formas más refinadas del neocolonialismo cultural. De ahí que siguiendo con los viejos esquemas intelectuales de la conciencia política, concebida en abstracto, la Revolución cubana haya visto en su tránsito el paso de tráfugas, desertores, apátridas o de viejos incondicionales regresando a la comodidad de su liberalismo.

Esto, sin duda, hace parte de una manera de concebir el ser intelectual: la tiranía de las ideas sobre la realidad, el esquematismo fácil de las mismas, que vienen a ser una manera de creernos invulnerables. Repetimos el mito romántico de la glorificación del artista en estado de soberbia intelectual que pretende darnos la categoría de una clase social intocable e inabordable. Enemigos de una élite oligárquica en el estado burgués, fácilmente pretendemos ser miembros de una élite intelectual en la revolución, cuando ésta ha sido superior a nuestras concepciones, cuando todavía no hemos sido capaces de insertarnos ni en su drama ni en su heroicidad.

Mario Benedetti, en su artículo "El boom

entre dos libertades", escribía, después de dos años de experiencia dentro de la Revolución cubana, algo que se hace necesario citar aquí: "Así como estoy seguro de que, tarde o temprano, el ritmo de la historia estará marcado por el socialismo, también empiezo a intuir que habrá que inventar una nueva relación entre éste y el intelectual. Una relación que no podrá ser, por supuesto, la propuesta por el stalinismo, pero que tampoco será la que imaginan muchos escritores que sinceramente se proclaman de izquierda, y que sin embargo conciben la revolución como un fenómeno agradable, mondo, virginal, comfortable, incontaminado, lineal, al que no es necesario sacrificar nada".

En todo este marco de preocupaciones culturales tendrá que ubicarse una problemática subyacente: la de la actual literatura latinoamericana y sus relaciones especiales entre productor y consumidor lo mismo que las relaciones entre el escritor, perteneciente a la órbita capitalista, en vías de acercamiento a la única sociedad socialista de América Latina: Cuba.

No sería aventurado hacer aquí una proposición: la búsqueda de la novelística latinoamericana, los pasos hacia la conformación de literaturas nacionales, tiene más perspectiva en las imperfecciones que registran ciertas obras que quieren afrontar la

realidad con una nueva óptica, des-intimizarla, darle cauce a un período histórico que está en plena movilidad. Tiene más perspectivas este tipo de propuestas que aquel que busca llegar a un momento final en una explosión apocalíptica del lenguaje o del instrumento verbal que se agotará por falta de relación con la realidad que lo produce. Las perspectivas de una novelística latinoamericana más coherente y total se hacen mayores en esa correspondencia, en esa confrontación que (intelectualmente) niega Vargas Llosa, increpa Carlos Fuentes o retoriza Julio Cortázar. Una novela como *Hombres de a caballo* de David Viñas abre más perspectivas (y corre el riesgo de plantear sólo una hipótesis) que las ofrecidas ya por ciertas tendencias intelectualizantes, falsamente rituales, representadas en ciertos juegos mecánicos, en puro oficio literario, tipo *62, modelo para armar* o *Cambio de piel*.

Toda obra de arte, parcial o totalmente, nos remite a la realidad que el autor nos propone. Y cuando hablo de realidad quiero decir referencia a un mundo que puede ir de lo específicamente concreto a lo absolutamente mítico. En la órbita de esta realidad propuesta debe ubicarse la actitud crítica. Y en la correspondencia de esta realidad con las soluciones artísticas es en donde debe enmarcarse la verosimilitud, credulidad o inteligibilidad de la obra. Es a partir

de un tono inicial, de una especie de "ábrete-sésamo" como el escritor introduce al lector al tipo de realidad que, a través del instrumento verbal, nos propone.

Remitiéndonos a la obra de Julio Cortázar (al cuentista Cortázar, sin duda el aspecto más determinante de su obra narrativa), sería interesante proponernos una valoración crítica de su obra como sugerencia, como introducción a una realidad que se da, también, en un tono que empieza a "exponerse" desde el mismo momento en que la escritura se carga de significados. Ahí están los cuentos de *Bestiario* (ya no), en el puro y absoluto clima de realidad *simbolizada*, mitificada, hecha expresión literaria.

Es justamente esta confrontación, esta posibilidad y este riesgo el que juega el escritor frente al lector: hacerle comunicable una experiencia individual, hacer colectiva una realidad que se le aproxime, si no en su manera más literal y hasta racional, por lo menos en claves, en sugerencias, en nuevos signos, en nuevas dimensiones.

Cuando en *Todos los fuegos el fuego* Cortázar aborda un mundo de aparente ficción (pongo el caso de "La autopista del sur") es la confrontación con la realidad (un aspecto de la violencia típica de las sociedades de consumo) lo que le da trascendencia y vida al producto literario. El embotellamiento en la autopista, el regreso de un week-end

parisiense, produce una serie absurda de acontecimientos, de encuentros, de relaciones (que Lezama Lima llamaría producto del "azar concurrente") en las que se desmascara la artificialidad de la sociedad del espectáculo y del bienestar: la violencia es aquí ejercida por el condicionamiento popular que las instituciones crean en la mentalidad embrutecida, mecánicamente volcada hacia los artificios publicitarios, temática que un director (esencialmente europeo) como Jean Luc Godard está llevando, en un tipo particular de escritura cinematográfica, a sus últimas consecuencias. Lo insólito no surge de la intervención pura: se produce, al contrario, del abordaje de una realidad que llega, en sus extremos, a ser insólita. En uno de sus cuentos más realistas, "Reunión", sería imposible no pensar hasta qué punto la realidad (el desembarco del "Granma", la figura del Che), no es la determinante de una ficción que el lector, en un proceso reversible, devuelve a sus orígenes. Y llego, justamente, a uno de mis propósitos: la deuda que el escritor contrae con su público, el cuidado que debe a sus lectores, la justificación de ciertos mecanismos receptivos inevitables.

Para tomar el caso más reciente (y seguramente el fenómeno literario más especial

de la narrativa latinoamericana actual), *Cien años de soledad*, quiero insistir en mi planteamiento. ¿Son, acaso, la fantasmagoría de Macondo, sus terremotos verbales, los actos aparentemente puros de ficción los que determinan y determinarán la permanencia de esta obra maestra contemporánea? De ninguna manera. Si algo se le puede reprochar a la mayor parte de los críticos que se han acercado a la obra de García Márquez es la limitación y el entusiasmo irracional, puramente literario, con que han tomado y abordado esta obra. Detrás de ella, más allá del deslumbramiento de las levitaciones de la imaginería fálica, de las reiteraciones legendarias que pueda causarnos su lectura, hay un hecho esencial: la novela descubre todo un aparato social, desentraña toda una realidad que, incluso en sus momentos más inverosímiles nos remite al contexto colombiano y latinoamericano que halla por primera vez su expresión más cabal.

Gabriel García Márquez lo dice expresamente en la conversación con Vargas Llosa, antes citada: "Yo creo que particularmente en *Cien años de soledad* yo soy un escritor espantosamente realista, porque creo que en América Latina todo es posible, todo es real... (...) Yo creo que tenemos que trabajar en investigaciones del lenguaje y de formas técnicas del relato, a fin de que toda esta fantástica realidad latinoamericana for-

me parte de nuestros libros y que la literatura latinoamericana corresponda a la vida latinoamericana donde suceden las cosas más extraordinarias todos los días como los que hicieron treinticuatro guerras civiles y las perdieron todas, o como por ejemplo, ese dictador de El Salvador, cuyo nombre no recuerdo exactamente ahora, que inventó un péndulo para descubrir si los alimentos estaban envenenados y que ponía sobre la sopa, sobre la carne, sobre el pescado. Si el péndulo se inclinaba hacia la izquierda, él no comía y si se inclinaba a la derecha se lo comía, pero lo que es formidable es que nunca lo envenenaron”.

Hace sólo unos meses, en Bogotá, en charlas informales con Ángel Rama, me llamaba la atención el interés del crítico uruguayo por la realidad política de Colombia. Rama realizaba, entonces, una serie de pesquisas, casi policíacas, tendientes a buscar las raíces reales de una mitología. Nuestras conversaciones sobre la literatura colombiana eran irrisorias en comparación con las que entablábamos alrededor de la vida política del país. Desde las guerras civiles del siglo pasado, pasando por la Guerra de los Mil Días, el predominio de treinta años de hegemonías conservadoras, la creación del primer gobierno liberal, la violencia desencadenada con el ascenso al poder de Mariano Ospina Pérez en 1946, el asesinato de Jor-

ge Eliecer Gaitán, la mitología de las costas colombianas, la imaginería religiosa popular que el catolicismo no logró controlar en su violenta cruzada contemporánea, todo este mundo de factores estaban profundamente tratados en *Cien años de soledad*. Bastaba remitirnos a la historia, ejercer un acto de confrontación con la realidad colombiana, para ver en qué forma García Márquez había asistido a una fiesta de mitos y de sangre, de tropelías políticas y endemoniadas realidades que luego iban a ser vertidas en su gran novela. Sería pedante insistir en una serie interminable de casos, en la enumeración y vivisección de una serie de obras para demostrar nuestro planteamiento, que —por otra parte— nada tiene de novedoso ni reciente. Será suficiente retomar un hecho y es aquel que nos remite a una sociología de la literatura: ninguna obra cumple su cometido (voy a permitirme este lugar común) sino en el mismo momento en que llega a su destino (un lector específico, de una época determinada, con unos hábitos culturales marcados).

Pero no: las mistificaciones intelectuales han ido mucho más lejos. O, pretendiendo ir más lejos, han quedado en el vacío. Es esto lo que pasa cuando se nos quiere hacer creer, imponer una supuesta y radical auto-

nomía del producto literario o, como en las afirmaciones de Cortázar, generalizar como válido un tipo de para literatura estrictamente formal. Para América Latina el problema se hace mucho más esencial. Para cualquier sociedad en "vía de desarrollo" (ya no sólo económico sino cultural) la literatura debe plantearse otros derroteros. No se trata de llegar a las "alturas" de la cultura de la metrópoli: se trata de lograr nuestra propia identidad, de hallarnos en nuestro propio pellejo. El complejo de inferioridad del colonizado se traduce en este tipo de actitudes: puesto que *ellos* han llegado a un estado de madurez tal, puesto que *ellos* han logrado que su cultura se halle en el horno de un juego y su arte reducido a la condición de un espectáculo, *nosotros* podemos y debemos ser superiores a *nuestra* barbarie. También somos capaces de llegar a las "alturas" que *ellos* han logrado. También en nosotros es posible el refinamiento, los fuegos artificiales. ¿No es esto lo que le preocupa a Carlos Fuentes en *Cambio de piel*? ¿No se explica, acaso, por qué, tratando de demostrar nuestra "universalidad", los personajes de esta novela se convierten en alter ego del autor (un intelectual capaz de hablar en tres o cuatro idiomas diferentes, capaz de convertir el discurso literario en *retórica racional*?) Si Fuentes fue, en un momento bastante marcado de su obra, la expresión crítica

de la burguesía mexicana, el terror y el índice acusador de la burguesía que creció con la revolución, ¿sería posible seguir viendo en él al gran escritor que desde el seno de su clase desenmascara a una revolución escamoteada, desnuda a una aristocracia mimética y grotesca? No parece así. *Cambio de piel* deja de ser la expresión crítica e ineluctablemente de una clase para convertirse en la expresión apologética de un tipo de intelectual, de un tipo humano y de una conducta que no es América Latina, que no es la burguesía mexicana, que dista mucho de ser el modelo (lleguemos a esta concesión) de la aristocracia intelectual europea. En nombre de un complejo de inferioridad la actividad creadora de Fuentes se orienta, parece orientarse hacia un hecho: probarle a los europeos que en América Latina podemos llegar a hacer una literatura cuya osadía cultural, cuyo refinamiento sexual y afectivo, cuyas peripecias internacionales, no tienen nada que envidiarle a todo cuanto se ha escrito entre ellos, los antiguos colonizadores.

En una conversación reciente, esta vez con el poeta Roque Dalton (a quien, por otra parte, debo la intensificación estimulante de este trabajo), le oí decir algo que comparto plenamente: "Fuentes llegó a ser con *La muerte de Artemio Cruz* el novelista latinoamericano más importante de su generación". Ahora (aparte del juego publicitario

del "boom") ¿Fuentes podrá ser un gran escritor, si entendemos la palabra escritor sólo en el sentido del oficio, en el puro y radical sentido del manejo de un instrumental literario, de un objeto verbal?

Es aquí en donde se halla la encrucijada del lenguaje. Las limitaciones del léxico (aun en sus desbordamientos más extremos, aun en sus peripecias más osadas), nos remiten de nuevo a una de las consideraciones de Roland Barthes y es aquella según la cual "un léxico nace del cuerpo y del pasado del escritor y se convierte, poco a poco, en automatismo de su arte... Así, bajo el nombre de estilo se forma un lenguaje autárquico que no bucea sino en la mitología personal y secreta del autor" (obra citada antes).

Desde el mismo momento en que esta "mitología personal y secreta" del escritor Carlos Fuentes pierde sus posibilidades de transferencia, la literatura pierde también sus significados. No hay posibilidad de comunicación, no hay nexos entre la realidad personal del autor y la experiencia colectiva del lector. Es el momento en que el escritor se encuentra en el más puro, dramático e impotente estado de soledad. En otros términos: es la hora del desarraigo más total. Ahora bien, este breve planteamiento tiene

otras razones: somos una generación que, bien o mal, se siente deudora de una apertura literaria, de un llamado a la conciencia profesional y a las fuentes de un continente en plena movilidad social, en pleno estado de crisis y descomposición. Por vez primera una generación de escritores encuentra el camino abierto en un conjunto de obras y autores que, rebasando los límites del esquematismo, da las bases de una literatura continental. A una o dos generaciones anteriores a la nuestra, se debe la expresión inequívoca de un continente, se debe gran parte de las motivaciones extraliterarias de la actual literatura. A partir de un Borges se entiende la multiplicidad de la expresión tan bien como la multiplicidad de la realidad y las posibilidades de la cultura, en cuanto entidad susceptible de inserción en la obra literaria.

Pero si, precisamente ahora, cuando en el plano sociológico se descubren las abismales diferencias de una sociedad escindida en extremos, el maridaje vergonzoso de dos realidades (por una parte la aparatosidad de la sociedad industrial en emergencia y por otra la contradictoria existencia de lo que Lewis llama "cultura de la pobreza"), ¿sería acaso consecuente pedir una "urbanización" arbitraria de nuestra literatura, un grado de refinamiento cultural tal que hiciese volver la espalda a esa otra realidad, a ese otro

mundo, para confinarnos en la artificialidad de un cosmopolitismo radical? Está bien: la vieja polémica (evidentemente maniquea) entre "literatura urbana" y "literatura rural" ha sido superada. Hay que celebrarlo. Está bien; la obra de un escritor se origina en una serie de experiencias individuales que lo marcan, que le dejan un pesado y alienante estado de preñez y que cada autor se debe a una realidad específica (cultural o social) que lo persigue. La creación literaria, aceptemos, es una especie de exorcización de nuestros demonios interiores, de esas fijaciones y hechos monstruosos que nos persiguen. La creación es, en cierta medida, en desembarazo, un acto de liberación, el ejercicio de nuestra propia desalienación. Pero lo que quisiera retomar aquí es que cada día los mecanismos publicitarios en que se mueven los escritores consagrados (en algunos casos modelos influyentes), tienden a crear otro *modelo de consumo*, a condicionar el trabajo literario y, mientras no exista en el escritor emergente una conciencia plena y rigurosa de este fenómeno, la marea podrá arrastrar con todo cuanto esté flotando en las orillas. El viento arrasará la resaca, reduciéndola a polvo. De ahí que este trabajo no tenga otra dirección como no sea la apertura de un diálogo (y no de sordos) con una generación afectada. Los modelos absolutos empiezan a fallarnos,

de una u otra forma. *Nuestro inicial deslumbramiento se convierte en frialdad, deviene decepción en muchos casos.*

En definitiva, no es a un supuesto desarrollo "intelectual" a lo que nos debemos: es a una razón sociocultural que, de ninguna manera, es la razón determinada por un fenómeno extraliterario: el "boom". Nos debemos a un momento sociocultural y político que el refinamiento de algunos escritores latinoamericanos, volcados hacia Europa, quiere desvirtuar. Los unos han llegado a su "modo": actitudes intelectuales y obra literaria conciden perfectamente en este propósito. Los otros, contradictoriamente, podrían estar en camino de lograrlos: la obra de Mario Vargas Llosa, es verdad, no corresponde a lo que el intelectual Mario Vargas Llosa nos propone, dogmáticamente, como finalidad crítica ni como actitud mecánicamente política. Los esquemas liberales del escritor en plan perenne de subversión seguramente son válidos frente a un mundo en descomposición. Pero la palabra subversión trasladada a otro contexto, a otro tipo de sociedad, pierde su significación; la pierde frente al socialismo. No hace falta decir que reducir al escritor al triste papel de policía de la nueva sociedad tiene algo de vergonzoso e irrisorio. Es que, en térmi-

nos generales, se puede ser disolvente, subversivo, peligrosamente combativo en una sociedad en descomposición. Cuando una sociedad está en vías de construcción (enfrentada a todas las amenazas de un enemigo real, enfrentada todavía a la vieja mentalidad liberal heredada del orden anterior) el significado de las palabras se hace equívoco, los esquemas se destrozan, la buena fe y los actos sentimentales se resienten: en una revolución se es escritor, pero también se es revolucionario. En una revolución se es intelectual, y tiene que serse necesariamente político. En una revolución cada carta barajada es una carta clara. Las palabras, cuando el lenguaje está reestructurándose, con el tono de una nueva conducta y de un nuevo tipo de relaciones culturales y sociales, se vuelven rigurosamente significantes. Lo cierto es que, dentro o fuera de la revolución, participantes o espectadores de ella, no podemos seguir permitiéndonos la vieja libertad de escindir al escritor entre ese ser atormentado y milagroso que crea y el hombre que ingenua o perversamente está dándole la razón al lobo.

JULIO CORTÁZAR

LITERATURA EN LA REVOLUCIÓN
Y REVOLUCIÓN EN LA LITERATURA:
ALGUNOS MALENTENDIDOS A LIQUIDAR

El ensayo de Óscar Collazos, "La encrucijada del lenguaje" (*Marcha*, Montevideo, 30 de agosto y 5 de septiembre de 1969) merece reflexión y discusión. En torno al concepto y al problema de la realidad en la narrativa, Collazos examina la respuesta literaria que surge de la obra de algunos escritores latinoamericanos contemporáneos, entre ellos el que esto escribe. Dejaré de lado diversos subtemas que esta cuestión suscita en el trabajo de Collazos, para limitarme a dos aspectos que allí dominan: 1) una cierta concepción de la realidad que lleva a denunciar lo que el autor llama "mistificación del hecho creador", y 2) una denuncia de orden más técnico sobre la utilización de estructuras narrativas procedentes de la novelística europea y norteamericana. Quede desde ya entendido que no escribo con ánimo de polémica, puesto que me parece excelente que un ensayista tan animoso y bien dotado como Collazos aborde cuestiones capitales para nuestra cultura, sino que lo hago para incitar al lector a que

analice nuestros puntos de vista y llegue a conclusiones que nos beneficiarán a todos.

INFERIORIDAD Y SUPERIORIDAD (COMPLEJOS DE)

Quizá sea útil empezar por la segunda de las cuestiones nombradas; menos importante que la precedente, servirá sobre todo para encaminarnos mejor hacia el problema central. A Collazos le preocupa un supuesto complejo de inferioridad en el escritor latinoamericano, que lo llevaría a querer estar desesperadamente "al día" en materia de técnicas narrativas europeas o norteamericanas; piensa no tanto en el escritor como creador sino como intelectual teorizante (lo cual, como veremos después, es ya un malentendido), "tratando de probarse a sí mismo capaz de ser como ellos (los europeos), de acercarse a ellos, de ser —de alguna manera— un tributario de sus exigencias".

Ahora bien, ¿de qué escritores habla Collazos? Si se trata de los bisoños, desde luego que no es a base de complejos de inferioridad (o de superioridad) que harán una obra significativa; pero como el autor se maneja a lo largo de todo su ensayo con menciones y citas de algunos de los escritores más veteranos de estos años, me veo obligado a decirle que su tesis me parece inacertada. Ninguno de los novelistas que cita, incluido el que esto escribe, tiene el

menor sentimiento de inferioridad frente a la cultura extranjera, ni como creador ni como teorizador, y precisamente porque no lo tiene es capaz de inventar, aprovechar o perfeccionar las técnicas más diversas con una total naturalidad y autenticidad, sin siquiera ocurrírsele que coinciden o derivan de experiencias literarias foráneas. Incluso es obvio que las novelas latinoamericanas más logradas de estos años innovan considerablemente con respecto a las técnicas francesas o norteamericanas, y que, por ejemplo, la admirable estructura formal de un libro como *La casa verde* no tiene equivalente en nada de lo que se ha intentado en Europa en los últimos años. Collazos cree ver una actitud de sometimiento o de imitación de estructuras narrativas foráneas, cuando lo que sucede en realidad es que ya no hay nada foráneo en las técnicas literarias porque el empequeñecimiento del planeta, las traducciones que siguen casi inmediatamente a las ediciones originales, el contacto entre los escritores, eliminan cada vez más los compartimentos estancos en que antaño se cumplían las diversas literaturas nacionales. Esto no significa que una novela de un autor mexicano se parezca a una novela de un autor francés, puesto que cada una nace de una experiencia particular, de una "realidad" propia (sobre esta "realidad" volveremos en seguida); pero los

mecanismos formales que vehiculan esas experiencias han cesado de ser privilegio de ciertas culturas; el campo experimental es uno solo, y sus resultados individuales se propagan con una velocidad directamente proporcional a su importancia y su eficacia. Nada me sorprendería que en este mismo momento un novelista sueco o italiano estuviera trabajando a partir de la estructura tempo-espacial de *La casa verde*, así como unos cuantos escritores franceses han mostrado ya la influencia que ha tenido en ellos el mecanismo mental y prosódico de Jorge Luis Borges.

Complementariamente Collazos se alza contra la noción de que el auge de nuestra narrativa se debe tan sólo a que la extranjera pasa por un período de decadencia. Personalmente no conozco a nadie que haya sostenido explícitamente este punto de vista; en todo caso los novelistas, cuentistas o poetas latinoamericanos que prefiero pertenecen todos a la especie del que sube al ring sin preguntar antes en qué condiciones se encuentra el adversario. ¿Quiénes sostienen que "dejamos de ser en razón de la afirmación de los otros", y que "somos en razón del dejar de ser de los otros"? Me gustaría leer una afirmación concreta de esta tesis que parece inquietar a Collazos; en todo caso, la posición es tan absurda como la opuesta, la de exaltar hasta las nubes la na-

rrativa latinoamericana de estos tiempos sin advertir que, en definitiva, hay un muy pequeño grupo de escritores significativos y que nos falta la infraestructura cultural capaz de asegurar una continuidad y una renovación de algo que quizá, desgraciadamente, se quede en una pléyade aislada y momentánea como en tantas instancias de la historia de otros sectores del mundo, la España del Siglo de Oro, por ejemplo, o la misma España de los años 30. En resumen: el sentimiento de inferioridad que traduce el primero de esos puntos de vista es tan obvio e inoperante como el de superioridad que pretende hacer de un puñado de grandes libros una conquista definitiva en el plano cultural latinoamericano.

Curiosamente, puesto a elegir entre los dos complejos, Collazos opta quizá subconscientemente por el de inferioridad, lo que nos lleva ahora al problema central de su trabajo y de estas reflexiones. Él mismo parece admitirlo al emplear el plural: "Nos sigue atormentando un complejo de inferioridad frente a la metrópoli Europea (así se esté pregonando su deterioro y el de su cultura) todavía nos remuerde la conciencia intelectual". Esta última frase, que connota a la vez el sentimiento de la dependencia colonial y el de la decadencia del poder colonizador, es decir un sentimiento de inferioridad y de superioridad expresados con-

secutivamente, lleva a esta conclusión: "Somos incapaces de responder, en actos culturales, en la misma medida en que el continente y algunos de sus hombres han respondido en actos políticos". Esta afirmación es grave porque presupone una confusión tácita (¿pero es realmente tácita?) entre literatura y lucha política, una concepción deformada y deformante de la realidad en la que se mueve y debe moverse el hombre latinoamericano de nuestro tiempo. La obra de César Vallejo, la obra de José Lezama Lima, la obra de Alejo Carpentier, la obra de Pablo Neruda, ¿representan una "incapacidad de responder en actos culturales" a lo que otros han respondido "en actos políticos"? ¿Qué país, qué continente, puede jactarse de haber tenido en esta época poetas como Vallejo y Neruda? ¿Nos vamos a guiar por los snobismos editoriales o por ese miserable y estúpido premio Nobel que tanto encandila a los burgueses? Con toda mi admiración por un Saint-John Perse o por un Paul Éluard, los creo por debajo de Neruda y de Vallejo. A esa *suma* que es la obra de un Robert Musil, respondo con esa otra que es *Paradiso*. Podría llenar varias páginas con pruebas de que nuestra respuesta cultural es nuestra, bien auténtica, con lo mejor y lo bueno y lo peor de cualquier literatura. Desde luego, nada es definitivo; a lo mejor esa pléyade precaria y sin bases

suficientemente sólidas a que aludía antes no tiene sucesores (creo que sí los tendrá, pero no se trata de anteponer *wishful thinkings* sino de mirar de frente las carencias y los riesgos posibles); en todo caso me parece peligroso, además de falso, situar los "actos culturales" tan por debajo de los "actos políticos". 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.)

¡REALIDAD, CUÁNTOS CRÍMENES SE COMETEN EN TU NOMBRE!

Todo lo que antecede es de alguna manera secundario con respecto al cuestionamiento central que ha dictado el trabajo de Collazos, y que podríamos sintetizar a base de sus propias palabras: Lo mejor en nuestra narrativa de estos años es "un hecho de identificación, de expresión, de estrecha correspondencia con la realidad latinoamericana". De pronto (ciertas declaraciones de Vargas

Llosa, los últimos libros de Fuentes y Cortázar) parecería que esa identificación con la realidad se interrumpe a favor de "la autonomía de la escritura, la autonomía de una supuesta realidad literaria, de otra realidad concebida en el vacío". Como Collazos me cita extensamente en dos ocasiones, voy a enfocar esta cuestión valiéndome de esas citas, porque en los dos casos las ha entendido mal. En la primera de ellas,¹ cree ver un "planteo entre líneas": el de validar una dicotomía entre ser político y ser literario. Se basa para ello en que me burlo de gentes que, en mis tiempos de Buenos Aires, sufrían el peor complejo de inferioridad frente a la obra de Borges y no encontraban otra manera de superarlo que proclamarse "com-

¹ "Alguna vez se me dio la gana de perder una noche en San Martín y Corrientes o en un café de Saint-Germain-des-Prés, y me entretuve en escuchar a algunos escritores y lectores argentinos embarcados en esa corriente que estiman 'comprometida' y que consiste *grosso modo* en ser auténtico (?), en enfrentar la realidad (?), en acabar con los bizantinismos borgianos (resolviendo hipócritamente el problema de su inferioridad frente a lo mejor de Borges gracias a la usual falacia de valerse de sus tristes aberraciones políticas o sociales para disminuir una obra que nada tiene que ver con ellas)". (*La vuelta al día en ochenta mundos*, pp. 99-100. Si el lector tiene el libro a mano, valdría la pena que leyera el contexto de esta cita, que la sitúa en su justo nivel y no en el que ha querido darle Collazos.)

prometidos" y "realistas" para luego, apoyados en una noción bastante agropecuaria de la realidad, negar a Borges por razones políticas y sostener que su obra era estéril porque surgía de una personalidad políticamente aberrante. Es posible que mi manera de referirme a esa cuestión no sea clara, y por eso quiero explicar que mi ironía, en ese pasaje, no alude a ningún auténtico compromiso, a ninguna auténtica manera de enfrentar la realidad; yo mismo me considero comprometido y cara a cara con la realidad, pero en un nivel en el que todo juicio de la obra de Borges exige armas borgianas, es decir la más alta inteligencia y el más implacable rigor. Los sujetos de mi burla eran pobres tipos que esgrimían la "realidad" en la misma forma en que Goering sacaba el revólver, terroristas literarios de café; ninguno de ellos, después de casi veinte años, ha escrito nada que valga la pena, ni ha cumplido que yo sepa los actos políticos que justificaran sus virtuosos arrebatos. Quizá si Collazos hubiera sabido todo esto no habría deducido que mi texto sentaba "un profundo menosprecio por la realidad, que pone en entredicho". Sin duda hay menosprecio por la noción de "realidad" esgrimida por esos personajes, porque como voy a tratar de explicarlo en seguida, mi noción de la realidad es hartamente diferente. Y tampoco cabe

deducir una "escisión del ser político y del ser literario", aunque prefiero no mezclar las cosas y limitarme a recordarle a Collazos la existencia de un relato mío que se llama *Reunión* y que él mismo cita en algún momento de su trabajo.

Para llegar a esta concepción de la realidad que es la clave de todos los problemas que nos inquietan a Collazos y a mí, me valdré de la segunda cita de un texto mío donde el error de interpretación es verdaderamente lamentable.² Collazos lo comenta así: "Es decir, toda 'gran literatura', como modelo, deberá partir de estos supuestos formales; deberá remitirse necesariamente a estos postulados que, por otra parte, no son sino la manera de hacer una especie de paraliteratura engolada". Confieso que una interpretación semejante me consterna. Léase, por favor, línea a línea mi texto. ¿En dónde, en qué momento se dice que toda

² "[Néstor] Sánchez tiene un sentimiento musical y poético de la lengua: musical por el sentido del ritmo y la cadencia que trasciende la prosodia para apoyarse en cada frase que a su vez se apoya en cada párrafo y así sucesivamente hasta que la totalidad del libro recoge y transmite la resonancia como una caja de guitarra; poético, porque al igual que toda prosa basada en la *simpatía*, la comunicación de signos entraña un reverso cargado de latencias, simetrías, polarizaciones y catálisis donde reside la razón de ser de la gran literatura." (*La vuelta al día en ochenta mundos*, p. 93.)

que llevan mucho más allá de Pedro y de la jaqueca; es esa porosidad, esa permeabilidad, esa dinámica y esa erótica del verbo que da a *Cien años de soledad* lo que ninguna Salamanca prestaría. ¿Y todo eso es posible sin una realidad? ¿Es irreal todo eso? En la vieja noción de que el estilo es el hombre, yo entendería que el estilo prueba la captación más alta y más rica de la realidad del hombre, puesto que la devuelve potenciada, nueva, fecunda, inolvidable, a los lectores. Y aquí tocamos el fondo del problema, y habrá que detenerse para verlo con algún detalle. Es evidente que a lo largo de todo el ensayo de Collazos la palabra *realidad* asume diversos sentidos, más o menos amplios o complejos, pero que de hecho giran en torno del contexto socio-cultural, de la "circunstancia" del escritor en el sentido general orteguiano. Para Collazos, en efecto, "la trascendencia de la novelística latinoamericana es un hecho de identificación, de expresión, de estrecha correspondencia con la realidad latinoamericana". Esa realidad es el contexto socio-cultural, por supuesto; pero no es solamente eso. Collazos lo sabe, y en algún otro pasaje dice justamente: "Cuando hablo de realidad quiero decir referencia a un mundo que puede ir de lo específicamente concreto a lo absolutamente mítico". Curiosamente, esta última acepción de la realidad no es la que

gran literatura *deberá* partir de esos supuestos formales? Hablo allí de la estructura narrativa en Sánchez, pero de ninguna manera olvido que esa estructura tiene por objeto *aprehender profundamente una realidad, la realidad*; que no es una estructura autode-terminada o autodeterminante, que no nace ni concluye en sí misma. La prueba, que Collazos no ha entendido, es el fin del párrafo, donde se sostiene que toda prosa basada en la *simpatía* (es decir en la captación espiritual, intuitiva, mágica o mítica si se quiere, de las analogías y las resonancias de la realidad en la conciencia humana) entraña un reverso cargado de latencias, simetrías, polarizaciones y catálisis, donde reside la razón de ser (es decir, la realidad profunda) de la gran literatura. Por supuesto: ¿Qué es un *estilo*, para usar una palabra ya fuera de moda, esa manera de decir las cosas que distingue al verdadero escritor de los demás? ¿La corrección, la claridad, la riqueza del vocabulario? Basta de bromas. Un estilo es a la vez un imán y un espejo, es ese milagro verbal que ni siquiera el creador puede explicar, por el cual las frases, los períodos, los capítulos y al fin la obra entera actúan como catalizadores de profundas y múltiples potencias; es ese don de decir que a Pedro le duele la cabeza y decirlo de una manera que simultáneamente abre en el lector una cantidad de caminos

motiva su ensayo; de hecho, el acento está firmemente puesto en lo sociocultural, en lo "concreto". A Collazos le interesa una realidad que cabría llamar inmediata; tiene buen cuidado de no caer en el vocabulario que llevó a la noción y a las consecuencias del "realismo socialista", pero en su manera de entender la función del narrador latinoamericano se transparenta una concepción de la literatura asaz análoga a la que tantas tensiones y problemas creó y crea dentro de las sociedades socialistas. El primer malentendido resultante de esta dialéctica demasiado basta (no tanto porque la noción de realidad aparezca recortada, parcelada y por tanto primaria, sino porque lo verdaderamente basto es la noción de la creación literaria en sí, del escribir como acto creador) se advierte en frases como ésta: "La autonomía de una supuesta realidad literaria, de otra realidad concebida en el vacío...", etc. De hecho, ninguna realidad es concebible en el vacío; el poema más abstracto, la narración más delirante o más fantástica, no alcanzan trascendencia si no tienen una correlación objetiva con la realidad, sólo que ahora se trata de entender la realidad como la entiende y la vive el creador de esas ficciones, es decir, como algo que por muchos lados y muchas dimensiones puede rebasar el contexto sociocultural, sin por eso darle la espalda o menospreciar-

lo. Sería fácil aportar incontables ejemplos de obras que, naciendo de esta especialísima realidad a la que apunta y accede el creador, han enriquecido y potenciado la realidad sociohistórica, pero no quiero salirme de nuestro tiempo y del escenario latinoamericano, y por eso me limitaré a los nombres y los casos que utiliza el mismo Collazos. Basta observar sus predilecciones y sus antagonismos para descubrir la raíz de su concepción de la realidad, concepción que es una elección y que representa una vez más una tentativa de compromiso entre las pulsiones que llevan a escribir y las que nos exigen, hoy, participar cada vez más activamente en la lucha revolucionaria, es decir, en la reconquista de lo que es legítimamente nuestro en todos los campos, desde los pozos de petróleo hasta la autodeterminación, la dignidad humana y la justicia social. Este problema crucial, que recientemente suscitó una interesante discusión de mesa redonda en Cuba (cf. *El intelectual y la sociedad*, Siglo XXI, C.M. 28, 1969, y *Casa de las Américas*, núm. 56, septiembre-octubre de 1969), ha sido y me temo que seguirá siendo uno de los escollos mayores con que tropieza el socialismo a lo largo de su edificación, y a mí me parece que la mayoría de los barcos teóricos o pragmáticos se van a seguir estrellando en ese escollo mientras

no se alcance una conciencia *mucho más revolucionaria de la que suelen tener los revolucionarios* del mecanismo intelectual y vivencial que desemboca en la creación literaria. La característica más común de esta insuficiente visión del problema es la ingenuidad frente al hecho creador en sí, que se opone un concepto demasiado maniqueo a la vieja concepción burguesa de los privilegios y prerrogativas de toda *intelligentsia*. Con ser un intelectual, Collazos incurre en esa ingenuidad, y cabría preguntarse si se ha observado lo bastante a sí mismo a la hora de escribir un relato o un poema. Pongamos que sí, y pongamos también que en su caso el impulso que lo lleva a la creación nace de un contexto global, de sus preocupaciones frente a su responsabilidad humana, de su condición de hombre de izquierda entregado a la lucha por la revolución latinoamericana. En ese caso, lo más que puedo hacer es admitir y admirar esa armonía de su personalidad, el hecho de que en él no se dé ningún divorcio, ningún desajuste esencial, y que sus obras deriven de su pluma como el resto de sus actos deriva de su persona; en cuanto a mí —me he explicado largamente sobre eso en otras partes— las cosas no me suceden con tanta facilidad, aunque de ninguna manera creo que eso me ponga, como cuen-

tista o novelista, en contradicción con mis responsabilidades para con la tarea revolucionaria.

FUNCIÓN CRÍTICA Y CREACIÓN

Collazos insiste en tomar por un "divorcio con la realidad" lo que en escritores como el que habla es precisamente la búsqueda de una fusión más profunda del verbo con todas sus posibles correlaciones; eso, sumado a sus reproches a algunas declaraciones de Vargas Llosa a que me referiré luego, indican que su noción de realidad no andaría tan lejos como él quisiera del "realismo socialista". Es posible sin embargo que su punto de vista se apoye mucho más en la función intelectual y crítica que en la de la creación narrativa propiamente dicha, y por eso habrá que detenerse un momento para deslindar terrenos. En la mesa redonda a que aludí más arriba se dijo acertadamente que el papel del escritor *como crítico* varía fundamentalmente según que se esté situado en una sociedad burguesa, de la que el buen escritor es casi invariablemente opositor, o en una sociedad revolucionaria dentro de la cual el escritor ha de situarse constructivamente, criticando para edificar y no para echar abajo. Esta diferencia esencial, que muchos escritores de izquierda europeos no se deciden a comprender del todo,

y que a mí mismo me ha causado y probablemente me causará no pocos conflictos, no debe ser confundido con el problema de la creación en sí, por completo diferente de esa función crítica aunque ambas cosas puedan darse simultáneamente o en proporciones o momentos determinados. La integración del escritor revolucionario en el socialismo supone, en el plano de la responsabilidad y de la actitud crítica del intelectual, una tarea positiva, puesto que la revolución ya ha sido puesta en marcha y se trata de defenderla, perfeccionarla y llevarla a sus fines últimos; en ese caso toda ignorancia, evasión o desprecio del "contexto sociocultural y político" resulta inadmisibles. Pero ocurre que un cuentista o un novelista no lo es por crítico sino por creador; si su capacidad crítica la comparte con el político, el dirigente, e incluso con cualquier ciudadano conciente y responsable, la función creadora en el plano narrativo le es propia y privativa, es eso que hace de él un novelista, un poeta o un dramaturgo. En este terreno, el más profundamente conatural del escritor, las definiciones o aproximaciones que intenta Collazos de la "realidad" son inadecuadas y reven el fondo del viejo malentendido. Para un creador de ficciones —yo como cuentista, para dar un ejemplo que me es más bien familiar— resulta inaceptable que Collazos emplee un

matiz abiertamente peyorativo al referirse a "el olvido de la realidad, el desprecio de toda referencia concreta a partir de la cual se inicia la gestación de un producto literario". ¿Olvido de la realidad? De ninguna manera: mis cuentos no solamente no la olvidan sino que la atacan por todos los flancos posibles, buscándole las venas más secretas y más ricas. ¿Desprecio de toda referencia concreta? Ningún desprecio, pero sí selección, es decir elección de terrenos donde narrar sea como hacer el amor para que el goce cree la vida, y también invención a partir del "contexto sociocultural", invención que nace, como nacieron los animales fabulosos, de la facultad de crear nuevas relaciones entre elementos disociados en la cotidianidad del "contexto".

Collazos limita abusivamente la gestación del "producto literario" cuando dice que la "referencia concreta" a la realidad es su obligado punto de partida. Incluso parece advertir su excesiva adherencia a ras de tierra (no lo digo por hacer un juego de palabras) porque en otra parte señala: "Cuando hablo de realidad quiero decir referencia a un mundo que puede ir de lo específicamente concreto a lo absolutamente mítico". ¿En qué quedamos, pues? Si la referencia a la realidad abarca también lo mítico, está abarcando las estructuras más profundas de la persona y de los pueblos, las pulsiones

esenciales de donde irrumpen la imaginación, la fabulación, toda la combinatoria que en una primera etapa llevó al nacimiento de la epopeya y de la tragedia, y posteriormente a la novela y al cuento entre otros tantos productos culturales. Y en ese caso, ¿dónde va a parar la sobrevaloración de la famosa "referencia concreta?"

A mí empieza a parecerme que esta cuestión del "grado de realidad" *debería ser mirada sobre todo desde un punto de vista de responsabilidad moral*, porque ahí reside quizá la solución del equívoco. Hace un tiempo, Simone de Beauvoir reprochó a los escritores del grupo de la revista *Tel Quel* su tendencia a evadir los problemas más graves de nuestro tiempo mediante el cómodo recurso de circunscribirse a cuestiones de estructura semántica y literaria, de escribir sobre lo ya escrito o sobre la escritura en sí, de perderse en sutiles y complejas investigaciones a nivel de lenguaje literario. En otros términos, acusó a esos escritores de escapistas, de cerrar deliberadamente los ojos al "contexto sociocultural y político" como lo define Collazos. Es evidente que si un escritor del tercer mundo incurriera deliberadamente en ese subterfugio, estaría faltando a su deber y evadiendo su responsabilidad esencial en un grado mucho más grave que el de los escritores de *Tel Quel*. Ahora bien, si todos conocemos a tanto intelectual la-

tinoamericano que, con la más perfecta indiferencia hacia lo que ocurre en torno de él, sigue produciendo poemas, ensayos o novelas que un sector igualmente escapista del público lector recibe y festeja, esto no autoriza a confundir semejante literatura con otra que, teniendo clara conciencia del "contexto sociocultural y político", se origina sin embargo en niveles de creación en los que lo imaginario, lo mítico, lo metafísico (entendido literalmente) se traducen en una obra no menos responsable, no menos insertada en la realidad latinoamericana, y sobre todo no menos válida y enriquecedora que aquella más directamente vinculada con el tan esgrimido "contexto" de la realidad histórica.

En definitiva, lo que cuenta es la responsabilidad personal del escritor, el que sea o no un escapista de su tiempo o de su circunstancia. Y aquí no es fácil dividir las aguas, y sólo la aprehensión profunda de la conducta y la obra de un escritor pueden mostrar en último análisis si sus más vertiginosos alejamientos de lo cotidiano o lo circundante son la consecuencia fatal y necesaria de su visión auténtica del mundo, de su responsabilidad frente a esa visión que nada ni nadie puede cambiar, o si como lo reprochaba Simone de Beauvoir se trata de un recurso habilidoso para dar la espalda a los compromisos de la hora y abandonar

cómodamente a los políticos y a los historiadores, lo que también debería ser cosa suya, tarea y responsabilidad de escritor. A mí me parece que un buen crítico, que un buen lector, no tardan en intuir quiénes son los escapistas y quiénes, por razones de nivel de creación, de temperamento creador, de evolución en su búsqueda y su experiencia, escriben libros que sólo parecerán escapistas a quienes sean incapaces, por falencia cultural o por sectarismo ideológico, de medir su verdadero sentido y su verdadero alcance.

Dentro de esta línea, a Collazos le ha parecido que mi novela 62 era una especie de "traición" a un itinerario que había aprobado en casi todas mis obras anteriores. Con respecto a 62 diré algunas cosas más abajo, pero cito ahora este libro para apuntar a otro aspecto del problema y lo hago con la más minuciosa indiferencia hacia las presunciones de soberbia o de vanidad que puedan suscitar mis palabras; después de todo prefiero hablar de una experiencia que conozco desde dentro en vez de conjeturar la evolución espiritual o técnica de cualquier otro escritor latinoamericano. En dos palabras: a mí me ocurre, como a otros que de golpe se ven "abandonados" por los que piensan como Collazos, que cada libro mío es una nueva tentativa dentro de lo que podríamos llamar una espiral. Si hay escritores que,

alcanzado cierto nivel, no quieren o no pueden sobrepasarlo, limitándose a cumplir un derrotero que más se acerca a una circunferencia que a una espiral, hay otros en quienes las búsquedas de las últimas posibilidades que puede dar la literatura se traducen en formas cada vez más experimentales, más "abiertas", más distanciadas de la obra precedente. Resulta obvio que este derrotero no es fácilmente accesible (no lo es incluso para el autor) y que una parte de la crítica y de los lectores que se movían con soltura en algunas vueltas de la espiral se sientan frustrados, "traicionados" por ese autor que admiraban y que de golpe se sitúa en una posición diferente (no digo una posición superior, puesto que incluso puede tratarse de un fracaso, muchas veces inevitable e incluso necesario dentro de una evolución en la que se camina casi siempre a ciegas o al tanteo, y a lo largo de la cual hay que irse quitando de encima los errores y los callejones sin salida). La entera historia de la literatura abunda en ejemplos de estas supuestas "traiciones", que en definitiva traducen la diferencia que va de los saltos de la creación al avance forzosamente más retardado del lector y del crítico. Y aquí un corolario: Ningún creador auténtico reprochará a lectores y críticos que tarden en aprehender el sentido de su obra; tal vez sería justo que lectores y críticos no se apresuraran tanto a imagi-

nar escapismos, traiciones y renunciadas en obras que no entran ya de rondón por las puertas de sus casas.

¡ MUCHACHOS, MATEN A PAPÁ !

Este aspecto, digamos absoluto, de la forzosa arritmia entre creación y lectura se traduce también en un aspecto relativo e histórico. Collazos señala repetidas veces que sus inquietudes nacen sobre todo de la actitud de muchos *escritores jóvenes* de América Latina, en quienes ve una tendencia peligrosa a evadir la relación profunda con nuestra realidad. Coincido con él en que sería muy grave que las nuevas generaciones literarias soslayaran su responsabilidad lanzándose a elucubraciones desvinculadas del contexto sociohistórico de sus respectivos países o de todo el continente latinoamericano, si al igual que muchos escritores europeos prefirieran un cómodo escapismo a un compromiso cada día más dramático y urgente. Pero ocurre que Collazos no se limita a eso, sino que da a entender que la conducta literaria que lo inquieta en los jóvenes *es culpa nuestra, culpa de los viejos*; y, realmente, la cosa me parece demasiado fácil como explicación. En primer lugar, poco podría esperarse de jóvenes en quienes la supuesta influencia de sus mayores fuese

tan decisiva que los obligara aplastantemente a seguir sus huellas ; la característica más que conocida de toda nueva generación es la de aprovechar de la precedente como trampolín para dar su propio salto original e inédito, como lo dimos nosotros en el trampolín de los Gallegos, los Icaza, los Alegría y los Azuela. Pero Collazos, además, se contradice cuando, hacia el final de su trabajo, señala que "los modelos absolutos (es decir nosotros, los viejos) empiezan a fallarnos, de una u otra forma. Nuestro inicial deslumbramiento se convierte en frialdad, deviene decepción en muchos casos..." Este proceso típico: deslumbramiento-decepción, constituye el proceso normal y necesario en la dialéctica generacional de toda literatura ; así como freudianamente es necesario que un adolescente "mate" a sus padres para alcanzarse plenamente a sí mismo, de igual manera los escritores y los lectores jóvenes tienen que matar a sus modelos iniciales, a sus ídolos y sus fetiches. Matarlos piadosamente, en la práctica del oficio, guardándoles gratitud y ternura como yo se las guardo a Icaza y a Gallegos, asimilando su *mana* con un canibalismo espiritual necesario e inevitable. Se cuenta que Gombrowicz, al partir de Buenos Aires, gritó desde la borda a sus jóvenes admiradores: "¡Muchachos, maten a Borges!" Yo comprendo muy bien ese grito que no tiene nada de cruel ; Borges

mismo lo comprendería, estoy seguro, aunque probablemente preguntaría con toda razón por qué Gombrowicz no se nombró a sí mismo. Y en esta línea tan parricida en que estamos, agregaré que dos periodistas llamados Ubaldo Necchi y X. X. (se me perdió el recorte) afirmaron hace un tiempo en el diario *Clarín* de Buenos Aires que los jóvenes argentinos ya no se interesan por mis libros. Si ese binomio, a lo largo de un texto más bien malévolamente y en todo caso barato, creyó darme una mala noticia, se equivocó feo, porque lo que me inquietaría es precisamente lo contrario, que sigan pasando los años y que una juventud continúe viendo en mí el modelo para armar, si se me perdona la broma.

Volviendo a la contradicción en Collazos, resulta difícil explicarse, si los jóvenes han perdido la confianza en sus modelos, *cómo los modelos pueden estar deformándolos en su oficio literario*. ¿No sería más lógico y sobre todo más honrado buscar por otro lado la explicación de esa supuesta "irrealidad" o "antirrealidad" que se imputa a los escritores jóvenes? Objetivamente, incluso si esa tendencia naciera de nuestra influencia, ¿cuáles son las obras, entre los escritores criticados, que podrían haberlas suscitado? A Collazos le parece que *Cambio de piel*, de Fuentes, y 62, del que escribe, entran en esa categoría nefasta; estadística-

mente le hago notar que Fuentes escribió *La región más transparente*, *La muerte de Artemio Cruz*, *Aura* y *Cantar de ciegos*, que de ninguna manera justificarían tal influencia (el libro incriminado tampoco, pero ésta es una opinión personal); en cuanto a mí, no voy a enumerar los libros de cuentos y las novelas donde, me parece, había bastante más contacto con la realidad que en buena parte de los argumentos que motivan estas rectificaciones. Si en el peor de los casos un par de libros está a punto de malograr la labor de una generación joven, cabría preguntarse cuál es la fuerza y la calidad de esa generación; por mi parte me consta, porque leo sus libros, que entre los jóvenes latinoamericanos hay magníficos escritores, a quienes los "modelos" los tienen por suerte sin cuidado. Basta, entonces, de trampas fáciles: hay que matar a papá pero limpiamente, che, sin convertirlo en el chivo emisario de culpas o impotencias ajenas. A los que así proceden en cualquier terreno, Sartre los llamó *salauds*, palabra cuya traducción no es difícil encontrar en los diccionarios.

EL HOMBRE DE HOY Y EL HOMBRE NUEVO

Más arriba dije que si toda literatura verdaderamente eficaz entraña la aprehensión de la realidad en su forma más rica y com-

pleja, el "estilo" que vuelve inconfundible cada uno de sus productos prueba, por una parte, que esa aprehensión se ha operado en un nivel irrenunciable y, por otra parte, la posibilidad de transmitirla, de devolverla en forma no menos eficaz a los lectores. ¿Cómo no agregar ahora algo que a fuerza de ser elemental exige reiteración: que esa realidad de que hablamos es el hombre mismo en la medida en que no escribimos para los árboles ni para los monos sino para él? El escritor latinoamericano, es decir un escritor del tercer mundo, sabe que ese hombre es el hombre histórico, alienado y mediatisado por el subdesarrollo en el que lo mantienen el capitalismo y el imperialismo. Pero el hombre histórico no es solamente eso en la perspectiva de la creación literaria, no es solamente el hombre inmerso como colectividad en un tercer mundo que le rehusa su auténtico destino. El signo de toda gran creación es que nace de un escritor que de alguna manera ha roto ya esas barreras y escribe desde otras ópticas, llamando a los que por múltiples y obvias razones no han podido aún franquear la valla, incitando con las armas que le son propias a acceder a esa libertad profunda que sólo puede nacer de la realización de los más altos valores de cada individuo. La sociedad tal como la concibe el socialismo no sólo no puede anular al individuo así entendido, sino que aspira

a desarrollarlo en un grado tal que toda la negatividad, todo lo demoniaco que aprovecha la sociedad capitalista, sea superado por un nivel de su personalidad donde lo individual y lo colectivo cesen de enfrentarse y de frustrarse. La auténtica realidad es mucho más que el "contexto sociohistórico y político", la realidad soy yo y setecientos millones de chinos, un dentista peruano y toda la población latinoamericana, Óscar Collazos y Australia, es decir el hombre y los hombres, cada hombre y todos los hombres, el hombre agonista, el hombre en la espiral histórica, el *homo sapiens* y el *homo faber* y el *homo ludens*, el erotismo y la responsabilidad social, el trabajo fecundo y el ocio fecundo; y por eso una literatura que merezca su nombre es aquella que incide en el hombre desde todos los 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 hace más realidad, más hombre, como Homero hizo más reales, es decir más hombres, a los griegos, y como Martí y Vallejo y Borges hicieron más reales, es decir más hombres, a los latinoamericanos.

Collazos no lo entiende así, evidentemente, como lo prueba este pasaje: "La importancia de la novela latinoamericana... está precisamente en esta comunión íntima de la

realidad con el producto literario; la circulación más o menos popular de la novela latinoamericana obedece... al reconocimiento que el lector halla entre su realidad y el producto literario". Si esto es parcialmente cierto, queda no obstante un enorme margen donde las cosas ocurren de una manera muy diferente, donde un vastísimo sector de lectores (no hablo de los conservadores o reaccionarios) a quienes el "reconocimiento" entre su realidad y el producto literario no les preocupa tanto como el descubrimiento de nuevas fórmulas, ángulos, desplazamientos enriquecedores de la realidad. Yo no sé cuál es la razón principal que lleva a Collazos a leer novelas, pero basta mirar en torno para verificar hasta qué punto se busca también *otra cosa* en la literatura de ficción; no un escapismo fácil ni un entretenimiento banal, sino esa *terra incognita* que alcanza a vislumbrarse en la prosa de un Carpentier, de un Felisberto Hernández, de un Lezama Lima, de un García Márquez. Leemos novelas para saciar nuestra sed de extrañamiento, y lo que les agradecemos es que nos abran, sin traicionar la realidad profunda, otras capas y otras facetas de la realidad que jamás descubriríamos en lo cotidiano. Ya he dicho que no analizaría la obra de autores extranjeros para apoyar estos pareceres, y aquí empiezo a lamentarlo porque hubiera sido el momento de pasar revista a

la fabulosa, casi increíble literatura de lo imaginativo y lo fantástico, los libros que nos despertaron de niños a la entrevisión de un mundo más rico que el de la escuela primaria, y también a la no menos fabulosa literatura contemporánea de experimentación, incluidas sus células más herméticas o aleatorias como la poesía concreta, la novela extrapsicológica, y las síntesis grafo y audiovisuales. En un autor o lector *responsables*, esta búsqueda de una realidad multi-forme no puede ser tachada de escapismo; sería tan necio como reprocharle al Che que en un momento crucial, frente al enemigo, se acordara de un pasaje de Jack London, es decir de una pura invención que ni siquiera correspondía al contexto latinoamericano, en vez de evocar, por ejemplo, una frase de José Martí.

Miremos las cosas de frente, evitando las trampas semánticas. Cuando Collazos ve la razón de la popularidad de muchas novelas latinoamericanas en la "comunidad íntima de la realidad con el producto literario", es evidente su apoyo tácito de la correlación tema-realidad sociopolítica, y su preferencia por un "contenidismo" como el de *La ciudad y los perros* o *Los hombres de a caballo*, magníficas novelas a la vez que documentos expresos o indirectos del "contexto sociocultural y político". Esto es perfectamente válido, pero habría que dar un paso adelante y re-

conocer francamente que la realidad de la que se está hablando es una realidad *escogida por razones revolucionarias*, porque es la realidad sociopolítica que hay que cambiar, porque el aporte de una gran literatura es fundamental para que una revolución pase de sus etapas previas y de su triunfo material a la revolución total y profunda en todos los planos de la materia y de la psiquis. ¿Por qué, entonces, no decirlo con todas las letras y propugnar una literatura de fermento y contenido revolucionarios? Ningún auténtico escritor o lector del tercer mundo dejaría de estar de acuerdo con Collazos en este punto. El desacuerdo empieza cuando la propugnación *se detiene allí*, en el famoso "contexto sociocultural y político", y todo lo demás, la realidad imaginaria y multiforme, es cuestionada en nombre de un "deber" que nadie niega entre nosotros pero que no agota ni mucho menos el campo legítimo y necesario de una literatura que merezca ese nombre.

Un ejemplo concreto, basado en los gustos y disgustos del mismo Collazos, hará ver mejor esta cuestión. "Una novela como *Los hombres de a caballo*, de David Viñas —dice—, abre más perspectivas (y corro el riesgo de plantear sólo una hipótesis) que las ofrecidas ya por ciertas tendencias intelectualizantes, falsamente rituales, representadas en ciertos juegos mecánicos, en puro

oficio literario, tipo 62, *Modelo para armar*, o *Cambio de piel*. También yo, para no salirme de las reglas del juego, correré el riesgo de plantear sólo una hipótesis, pero empezaré por probarle al lector que mi punto de vista no se basa en prejuicios intelectuales: en efecto, la prueba de mi admiración por *Los hombres de a caballo* la da el hecho de que formé parte del jurado que premió por unanimidad la novela de Viñas en uno de los concursos anuales de la Casa de las Américas. En aquella ocasión, y frente a otros manuscritos de excelente calidad, entendí que el libro de Viñas era una muy buena novela, con un contenido crítico profundamente revolucionario, que un oficio literario seguro y sólido transmitía y potenciaba. En esa novela, el contenido es explícito, salta a la vista, es un acto revolucionario claramente definido dentro del "contexto sociocultural y político" de nuestro cono sur. Por su parte, 62 fue escrito como un tanteo, una primera exploración de territorios de difícil acceso, tratando de dejar atrás la novela psicológica sin apelar a las técnicas del "nouveau roman" o la "novela del comportamiento". Se trataba de enfrentar exteriormente la situación de un grupo de hombres alienados por sus conductas y sus dramas personales (lo que en el fondo no los diferencia tanto de los de Viñas, salvo que no son hombres de a caballo y que sus

actos, sin proyección en el contexto histórico, terminan en tempestades que podríamos llamar domésticas), y a la vez, interiormente y como propósito esencial del libro, intentar una visión diferente de la causalidad (y de la casualidad, que es quizá su forma secreta y cuyo desciframiento podría darnos otro acceso al mundo). No quiero seguir explicando el libro pero me parece que, implícitamente, esa novela es tan revolucionaria —en el sentido de cuestionar los niveles de realidad en que se mueve el hombre— como lo es explícitamente la de Viñas. La diferencia está en que *Los hombres de a caballo* no es un experimento literario sino una obra cabal y entera, un producto a nivel de la comprensión general y a la vez, por sus grandes cualidades, capaz de ayudar a levantar la puntería futura de sus lectores, mientras que 62 es sobre todo un laboratorio donde el autor trata de organizar materias racionalmente inconciliables, puesto que no es demasiado fácil violar las formas cotidianas del espacio, no es demasiado fácil ir contra la corriente de ese “oficio literario” cuya utilización me reprocha erradamente Collazos, para ingresar en un territorio hostil, diferente, y precisamente por eso apasionante para un escritor dispuesto a las aventuras más extremas. Frente a la obra *concluida* que es la novela de Viñas, 62 se da como una mera hipótesis de trabajo, una apertura,

una consulta a otras sensibilidades del lector. Que ese lector esté situado en un plano diferente de aquel que prefiere una novela explícita y concluida, es algo que toca al intocable mundo de las predilecciones, las vocaciones y las tendencias individuales, sin que yo pretenda hacer aquí una cuestión de grado de cultura. Frente a la acusación de "tendencia intelectualizante" que me hace Collazos, entiendo que un novelista del tercer mundo tiene entre sus deberes más imperiosos el de no ceder a ninguna facilidad, y que la peor de las facilidades sería la de aprovecharse del "puro oficio literario" que me reprocha. Al término de mi vida y de mi obra, nada me sería más fácil que valerme de ese oficio; mi búsqueda es otra, con todo lo que pueda comportar de errores y fracasos, y en un sentido menos inmediato y "masivo" no la creo menos revolucionaria que la de un Viñas, sólo que en mi caso ataco otras sumisiones y enajenaciones del hombre-lector latinoamericano, y apunto por fuerza mucho más a su futuro que a su presente, del que tan bien se encargan tantos escritores. Tal vez no se ha reparado lo bastante en el hecho de que si *Rayuela*, en su día, empezó por desatar la cólera de críticos y colegas de mi generación, bruscamente se convirtió en un libro significativo para los jóvenes, un libro que no podía ni quería darles respuestas pero que los ayudaba, creo, en

el sentido y la dirección de sus preguntas. ¿En qué medida *Rayuela* era menos "intelectualizante" que 62, en qué medida era menos ardua, menos intransigente con cualquier acceso fácil para el lector? Era simplemente otra cosa, otra tentativa; si los lectores jóvenes vieron en ella un terreno con el que congeniaban, eso no es una razón definitiva ni mucho menos para considerarla más que la nueva tentativa que llamé 62; bien puede ser que ésta tenga otra influencia, o que no la tenga, o que sea un fracaso; pero la no velada sospecha de escapismo, de "traición" y de renuncia que contienen los argumentos de Collazos, es tan errónea como injusta y, en último término, demagógica.

LITERATURA EN LA REVOLUCIÓN Y REVOLUCIÓN EN LA LITERATURA

Para terminar con esta cuestión, me pregunto qué pensarán los que así razonan cuando lean, en unas páginas tituladas *La muñeca rota* y que se refieren a la composición de 62, esta frase: "(Yo tenía) la conciencia de que la trama debía dar el texto en vez de ser éste quien tejiera convencionalmente la trama y estuviera a su servicio". Para los defensores del "contexto sociocultural", para los "contenidistas" más o menos confesos, esto será el escándalo máximo; no advertirán, una

vez más, que hay formalismo y formulismo, y que una literatura que busca internarse en territorios nuevos y por ello más fecundos, no puede ya acantonarse en la vieja fórmula novelesca de narrar una historia, sino que necesita tramar su estructura y su desarrollo de tal manera que el texto de lo así tramado alcance su máxima potencia gracias a ese tratamiento de implacable exigencia. Si la física o las matemáticas proceden de la hipótesis a la verificación, e incluso postulan elementos irracionales que permiten llegar a resultados verificables en la realidad, ¿por qué el novelista ha de rehusarse estructuras hipotéticas, esquemas puros, telas de araña verbales en las que acaso vendrán a caer las moscas de nuevas y más ricas materias narrativas? 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 solamente la que tiene un "contenido" revolucionario sino la que procura revolucionar la novela misma, la forma novela, y para ello utiliza todas las armas de la hipótesis de trabajo, la conjetura, la trama pluridimensional, la fractura del lenguaje; desde luego, los lectores no serán siempre los mismos, y de hecho tenderán a dividirse en dos campos hostiles, como lo prueba de sobra el ensayo de Collazos y esta respuesta; pero esa

hostilidad es sólo actual, es histórica y culturalmente inevitable, pero llevará dialécticamente a una síntesis que algunas novelas latinoamericanas, como *La casa verde*, han alcanzado ya. Por eso, dicho sea de paso, me parece que Collazos comete un grave error cuando se alza contra una afirmación de Mario Vargas Llosa.³ La realidad autónoma a que alude Vargas Llosa, y que ha dado ya dos de las mejores novelas de nuestro tiempo, es ese laboratorio en el que un novelista opera la revolución en su propia esfera, la revolución en la palabra y la forma y la narración misma, que al término de esa experiencia vertiginosa está, desde luego, muy lejos de la "realidad" de las novelas más estrechamente adheridas al "contexto", precisamente porque habrá de mostrar una realidad más rica y más revolucionaria aunque lo sea a largo plazo. Pienso que el error principal de Collazos en este terreno es su división entre (cito sus palabras) "el novelista, respondiendo de una manera auténtica a un talento vertiginoso y real, y por otra el intelectual, el teorizante seducido por las corrientes del pensamiento europeo", etc. Ya me ocupé de liquidar la cuestión del "pensamiento europeo", que nada tiene que hacer aquí apenas dejamos de lado nuestros com-

³ "La literatura no puede ser valorada por comparación con la realidad. Debe ser una realidad autónoma, que existe por sí misma."

plejos tan absurdos como funestos ; en cuanto a la escisión entre novelista e intelectual, me parece casi grotesca. ¿Cómo concebir a un novelista de la talla de un Vargas Llosa sin la presuposición y la superposición de un intelectual? Un novelista semejante no se fabrica a base de buenas intenciones y de militancia política, un novelista es un intelectual creador, es decir un hombre cuya obra es el fruto de una larga, obstinada confrontación con el lenguaje que es su realidad profunda, la realidad verbal que su don narrador utilizará para aprehender la realidad total en todos sus múltiples "contextos". Cuando esa realidad del escritor, que es la larga batalla de toda una vida, con sus fracasos, sus experimentos, sus avances en el campo de la escritura, sirva un día como sirvió a la hora de *Los pasos perdidos*, de *Hombres de maíz* o de *La casa verde* para vincular ese "contexto" en el que ya entra el lector, entonces y sólo entonces tendremos una literatura revolucionaria. Plantearse el hacer literario como una invariable dialéctica "contexto-lenguaje" es *a priori* falso, pues en muchos casos, como el mío propio, llegar a la realidad por la literatura sólo se logra después de muchas etapas en las que sólo la literatura era la realidad. Una vez más, para terminar, pongo el acento en la responsabilidad, en la *moral* del escritor latinoamericano; si somos responsables de lo

que hacemos, no podemos declinar la misión de combatir para que nuestros pueblos salgan por fin del subdesarrollo que los frustra y los envilece en todos los terrenos. Pero, como se lo dije a un periodista mexicano de *Excélsior*, uno de los más agudos problemas latinoamericanos es que estamos necesitando más que nunca los Che Guevara del lenguaje, *los revolucionarios de la literatura más que los literatos de la revolución*. Y para eso tenemos que batirnos con las armas que nos son propias, a reserva de usar otras en circunstancias diferentes; y esas armas propias son el avance en profundidad, a riesgo de desencantar a los que hasta ahora nos seguían sin mayores problemas. Nada puede parecerme mejor que hoy se escriban buenas novelas inmersas en el "contexto sociocultural y político", y que esas novelas sean profusamente leídas y ayuden a incrementar la conciencia revolucionaria latinoamericana; pero cuidado con negar a otros novelistas, sobre cuya honradez y responsabilidad no pueden caber dudas, el derecho a búsquedas más enrarecidas, a experiencias más vertiginosas. En la cancha se ven los pingos, dice un refrán argentino que espero no sea mal tipografiado en Cuba. Usted, amigo y compañero Collazos, piensa que "la trascendencia de la novelística latinoamericana es un hecho de identificación, de expresión, de estrecha correspondencia

con la realidad latinoamericana". Amistosamente, fraternalmente, yo le digo que esa trascendencia, sobre la que no deberíamos exagerar ni hacernos demasiadas ilusiones, es un hecho de identificación, de expresión, de estrecha correspondencia con la realidad total del hombre que, como se lo dijo Hamlet a Horacio, tiene más cosas en el cielo y en la tierra de lo que imagina su filosofía.

Paris, diciembre de 1969

LUZBEL, EUROPA Y OTRAS CONSPIRACIONES

MARIO VARGAS LLOSA

Quisiera comentar brevemente los textos de Óscar Collazos que ha publicado *Marcha*. Su interés me parece indudable, por los temas que plantean y por la notoria buena fe con que Collazos expone sus dudas y sus convicciones sobre los problemas que lo preocupan. Éstos son dos, según él mismo, y frente al primero resume así su intención: *"Reaccionar contra un estado artificial creado por un aparato editorial que a la confusión del nuevo lector ha agregado la imposición arbitraria e indiscriminada de productos literarios. Es innegable que, amparándose en la importancia y representatividad de un coherente grupo de autores, se ha estado creando la engañosa visión de un apogeo que parece sumir a lectores y consumidores en la ilusión de que todas las cosas están de maravilla, después de nosotros el diluvio, porque en mi reino no se oculta la diaria genialidad."* Confieso que no acabo de entender exactamente el peligro que la cita denuncia. Que en los últimos años la narrativa latinoamericana ha encontrado una audiencia mayor en el

público lector, que la obra de algunos autores ha contribuido a ello, que esto ha llevado a los editores a promover el lanzamiento y la circulación de los libros con más ruido que antaño, es, desde luego, evidente. Que este proceso es algo caótico, porque la publicidad y la crítica no hacen siempre justicia a los mejores y a veces exaltan obras mediocres o pasan al costado de libros importantes, es algo inevitable. En el dominio esencialmente ambiguo de los valores literarios no hay manera posible de poner de acuerdo a todo el mundo, y la diversidad de opiniones, con todo el margen de errores y de absurdos que autoriza, es en última instancia fecunda, y ciertamente preferible a una unanimidad que sólo se podría alcanzar en este dominio mediante métodos burocráticos o policiales, y que sería, por lo mismo, todavía más artificial que el heterogéneo desorden que alarma a Collazos. ¿Qué quiere decir "se está creando la engañosa visión de un apogeo"? Que la novela latinoamericana vive una especie de "apogeo" respecto de su tradición, es, pienso, un hecho objetivamente cierto, aunque claro que sería tonto sacar de ello conclusiones a largo plazo. No hay manera de predecir con un mínimo de exactitud lo que ocurrirá con la narrativa latinoamericana dentro de veinte años: puede ser que este auge se prolongue y enri-

quezca con escritores más originales y profundos, o puede ser que cese y otros géneros sustituyan a la narrativa en la vanguardia creativa en América Latina. Que Collazos no crea en este apogeo lo comprendo y lo acepto, pero que detecte en quienes sí creen en él una suerte de misteriosa conspiración política reaccionaria me parece un razonamiento digno de un fraile medieval cazador de brujas, o, para ser más modernos, un ejemplo de lo que Salvador Clotas ha llamado, en un inteligente ensayo, "la imaginación esquizofrénica". La campaña para convencer a los lectores de la "genialidad" de ciertos novelistas ¿cuál es? Es verdad que, hasta hace algún tiempo, la crítica parecía unánime en la alabanza de esos autores que llaman del "boom", pero ahora, muy explicablemente, ha venido una reacción y la moda predominante es la de tratar de torcerle el pescuezo al "boom" entero. Creo que no hay nada inquietante en estos vaivenes, sino todo lo contrario: que la obra de los narradores latinoamericanos contemporáneos despierte entusiasmo e irritación y que concite polémicas que desbordan los círculos intelectuales, es un síntoma de vitalidad literaria sumamente alentador.

El segundo problema que Collazos se plantea, en cambio, ofrece un ancho campo para la reflexión y la discusión: *"Esbozar*

una preocupación alrededor de las posibilidades de un casamiento entre nuestro aparato conceptual y nuestra propia obra, de manera que tras esta comunión empiece a borrarse la perspectiva de una escisión que a lo largo de nuestra historia literaria hace posible, por ejemplo, que un Chocano sea un buen poeta modernista y también un sucio lacayo de Estrada Cabrera." El problema es real, pero no latinoamericano, sino universal y viejo como la literatura, y puede formularse más sencillamente: ¿es posible y deseable que haya una identidad total entre la obra creadora de un escritor y su ideología y moral personales? A Collazos lo deprime sobremanera comprobar que, en muchos casos, hay un divorcio flagrante entre los valores implícitos en una obra literaria y los valores (o "desvalores") que objetivamente manifiesta un autor en su conducta social o política. Él quisiera eliminar esa dicotomía y ambiciona la "integralidad", es decir, la perfecta correspondencia entre acción individual y creación artística, el ajuste coherente entre la vida y la obra del escritor. Su preocupación es, sin la menor duda, muy noble, pero, en mi opinión, el mal que señala es irremediable y la única manera de abolirlo sería mediante otro mal todavía mayor. Trataré de sintetizar mi parecer a este respecto en unas pocas líneas, aunque sé que corro el riesgo

de incurrir en afirmaciones esquemáticas, ya que el problema, por su extrema complejidad y ambigüedad, exigiría mucho más espacio para ser descrito. Pienso que la vocación de la literatura establece en quien la asume una inevitable dualidad o *duplicidad* (utilizo este último término, desde luego, sin la carga peyorativa con que se usa frecuentemente), porque el acto de la creación se nutre simultáneamente, en grados diversos en cada caso, desde luego, de las dos fases de la personalidad del creador: la racional y la irracional, las convicciones y las obsesiones, su vida consciente y su vida inconsciente. Aun en los escritores más intelectuales, aquellos en los que el control racional sobre la tarea creadora se ejerce más rigurosamente, la obra asimila siempre materiales que proceden de esa "faz oscura" de su personalidad, y, a menudo, éstos prevalecen sobre los estrictamente racionales. Yo pienso que esos elementos inconscientes, obsesivos, que he llamado los "demonios" de un escritor (antes lo hizo Goethe, ¿no?), son los que determinan casi siempre los "temas" de una obra, y que el gobierno racional que un autor puede ejercer sobre ellos es escaso o nulo, en tanto que en el dominio específico de la forma —la elección de un lenguaje, la concepción de una estructura en que aquellos contenidos se encarnen— el factor intelectual es el

preponderante. En otros términos, que en esa gaseosa y en cierto modo indeterminable, pero al mismo tiempo real, división entre contenido y forma de la obra literaria está representada esa dualidad o duplicidad humana en que ella se origina, y que es tan gaseosa, indeterminable y real como aquélla. Un escritor no es "responsable" de sus temas en el sentido en que un hombre no es "responsable" de sus sueños o pesadillas, porque no los elige libre y racionalmente, en tanto que su responsabilidad en los dominios concretos de la escritura y la estructura es total, porque allí sí puede elegir, seleccionar, buscar y rechazar, con una libertad y una racionalidad de que no goza en la elección de sus experiencias vitales, y siempre surgen en función de éstas (se le imponen) los temas de su obra. Es a esta *duplicidad* característica de la persona humana, no del escritor, a la que debemos los casos de un Balzac, partidario de la monarquía absoluta, antisemita y conformista y creador de una suma novelesca que nos parece hoy un modelo mayor de literatura realista crítica. Desde luego que se podrían citar muchos ejemplos de escritores que fueron conservadores convictos y confesos y escribieron obras progresistas, o progresistas sinceros cuyas obras postulan valores antagónicos a los que sus autores profesaron. Collazos destaca sólo los casos de di-

vorcio político, porque es el aspecto que le importa más, pero, en realidad, las contradicciones o desavenencias entre la obra y el creador pueden rastrearse también en todos los otros dominios de la experiencia humana: la pura, casta, tierna Emily Brontë describió "el mal" con una helada exactitud que ni los narradores malditos del siglo XVIII superan, como mostró Bataille en un ensayo. Luego de escuchar una conferencia sobre su propia obra que había dado Merleau Ponty, Claude Simon le preguntó: "¿Está seguro de que ese autor del que usted ha hablado soy yo?" "Es usted *cuando escribe*", le respondió Merleau Ponty. Naturalmente que no estoy insinuando la falta de solidaridad del autor con su obra; sólo afirmo que en el acto de la creación hay la intervención de un factor irracional que muchas veces trastorna y contradice las intenciones y las convicciones del escritor. La única manera en que se podría eliminar toda posibilidad de antagonismo entre una obra y su autor (naturalmente que, en algunos casos, este divorcio no ocurre) sería suprimiendo toda *espontaneidad* en la creación literaria, reduciendo el trabajo creador a una operación estrictamente racional en la que alguien (el guardián de los valores ideológicos o morales: la Iglesia o el Estado) determinara, a través de ciertas normas o regulaciones, los temas o el tratamiento de

los temas, de modo que la obra no se apartara de los valores entronizados por la sociedad. Esto se intentó, a través de la Inquisición y a través del realismo socialista, con los resultados conocidos: la literatura edificante, supervigilada por los curas, y la literatura militante, regulada por los burócratas, significó, simplemente, la banalización y casi la extinción de la literatura.

Collazos no propone una solución policial del problema. Él piensa, ambiciosamente, que esa "cesura" desaparecerá con el hombre nuevo. Una vez eliminadas las contradicciones de la sociedad capitalista, parece suponer, desaparecerán las contradicciones de la personalidad humana, y la obra literaria será una prolongación natural, homogénea y coherente del escritor desalienado. Entiendo que por esto le irrita tanto que yo haya dicho que la función de la literatura será *siempre* subversiva. A él le parece bien que la literatura sea subversiva en la sociedad capitalista, pero no admite que lo sea en una sociedad socialista. Y me amonesta así: "*Es que, en términos generales, se puede ser disolvente, combativo en una sociedad en descomposición. Cuando una sociedad está en vías de construcción (enfrentada a todas las amenazas de un enemigo real, enfrentada todavía a la vieja mentalidad liberal heredada del orden anterior) el significado de las palabras se hace*

equivoco, los esquemas se destrozan, la buena fe y los actos sentimentales se resienten: en una revolución se es escritor, pero también se es revolucionario." Collazos entiende el término "subversiva" en su acepción exclusivamente política y de ahí viene su confusión: deduce que yo propongo que la literatura en toda sociedad socialista sea procapitalista. ¿Acaso sólo puede tener este contenido la noción de "subversiva" en una sociedad revolucionaria? Yo no creo que un cambio de estructuras económicas y sociales transforme por obra de magia una sociedad y la convierta en un paraíso terrenal. Una revolución, si es auténtica, suprime un cierto tipo de injusticias radicales, establece una relación más racional y humana entre los hombres y a mí no me cabe duda, por ejemplo, que en Cuba ha ocurrido así. ¿Han desaparecido, automáticamente, todos los problemas? ¿Ya no hay motivos de descontento, de desacuerdo, ya no hay contradicciones sociales, políticas, morales y culturales en esa sociedad humanizada por la revolución? ¿La felicidad es el alimento universal y constante de todos los miembros de la nueva sociedad? En esa utópica sociedad —si existe alguna vez— la literatura habrá desaparecido, pues ya no tendrá razón de ser: reconciliados con la realidad real y consigo mismos, los hombres ya no tendrán ninguna necesidad de

erigir realidades verbales en las que proyecten sus "demonios". Yo creo que ese momento está todavía lejos (para decir lo menos), y que las sociedades socialistas durante mucho tiempo serán todavía la sede de contradicciones, amarguras y rebeliones individuales que se plasmarán en ficciones, que, a su vez, servirán a los demás hombres para tomar conciencia y formular racionalmente sus propias contradicciones, amarguras y rebeliones. Esto es lo que entiendo por la función "subversiva" de la literatura.

Cuando Collazos dice: "*En una revolución se es escritor, pero también se es revolucionario*", ¿qué está tratando de decir? La frase me parece (estoy dispuesto a creer que involuntariamente) demagógica. Ser revolucionario es un deber que, tanto yo como Collazos, quisiéramos ver asumido por todos los miembros de nuestra sociedad. ¿En qué forma debe traducir un escritor, en el dominio de su vocación, este deber revolucionario? Esto es lo que Collazos debería tratar de explicar, pues en esto reside en realidad el problema, y en sus largos ensayos yo no encuentro una idea clara y precisa a este respecto. De un lado, dice no estar de acuerdo con la teoría del realismo socialista, la planificación burocrática de la creación literaria. De otro lado, sin embargo, rechaza, como políticamente perniciosas,

las actitudes críticas del escritor hacia el poder revolucionario, y a mí me reprocha en estos términos haber discrepado de Fidel cuando la invasión a Checoslovaquia: *"Pero cuando cito el riesgo de endiosamiento o soberbia producido por un pensamiento, por un intelectual que se mueve en esquemas ideológicos que quieren dar el 'mot d'ordre' de la honestidad o la definición de una permanente conducta crítica, no puedo dejar de pensar en el gran novelista Mario Vargas Llosa dándole lecciones de política internacional y sensatez —desde una tribuna reaccionaria— a Fidel Castro, cuando la ocupación o 'invasión' a Checoslovaquia"*. Es muy generoso de su parte llamar "gran novelista" a quien critica, y a mí me conmueve, pero siento decir que la cita me parece falaz: ¿puede un novelista dar lecciones políticas al líder de una revolución, puede un pigmeo enfrentarse a un gigante? En lugar de rebatir una opinión que considera errónea, Collazos desautoriza moralmente a su autor acusándolo de haber incurrido en el crimen de Luzbel. La cita parece establecer como axioma que el haber dirigido con heroísmo una revolución y ser un gran dirigente concede el don de la infalibilidad política, y que en este dominio Fidel es dueño de la verdad de una vez y para siempre. Sólo a partir de esta convicción —que es un acto de fe religiosa—

es comprensible la afirmación de que criticar a Fidel es un acto de arrogancia. ¿Cómo practicar la humildad política si no renunciando de antemano a toda crítica? El líder revolucionario siempre será, en términos políticos, un gigante, comparado al escritor: para no cometer el delito del ángel, al pigmeo no le quedaría otro remedio que enmudecer o asentir, *siempre*. Pero Collazos no postula la abstención política: denuncia a Luzbel, abruma al "enemigo" con metáforas (Borges es "*la infamia de una ceguera teñida de relámpagos fascistas*"), acusa a Cortázar de "*eludir el problema fundamental*" y de "*retorizar*" la realidad, asegura que Carlos Fuentes "*se encuentra en el más puro, dramático e impotente estado de soledad*", y decreta que todo escritor latinoamericano que pisa una universidad de Estados Unidos es un vendido, como si el aire norteamericano contaminara políticamente. Cuando nombra a Fidel, lo hace así: "*Pienso (ya Edmundo Desnoes lo había esbozado) cómo en los discursos de Fidel Castro, por ejemplo, se traduce una manera de decir, un discurso literario, un ordenamiento y una reiteración verbal, una modelación de la palabra en el plano del discurso político que, a su vez, podría ser la fuente de un tipo de literatura cubana dentro de la revolución.*" Ésta es una hipótesis intelectual, quizá cierta, quizá falsa, en todo caso legí-

tima. Pero lanzada al mismo tiempo que se elimina el derecho de disentir y se establece como dogma la omnisciencia política del líder, esta sugerencia (pero a la sinceridad evidente con que está hecha) se convierte en un arma de doble filo: ¿y si el poder recoge la insinuación y entroniza las formas retóricas del líder como "fuente" de la literatura alegando razones políticas, en las que no cabe disentir del gigante? En la época de Stalin ocurrió: el líder no sólo fue "fuente" de verdades políticas, sino también literarias, científicas, morales y lingüísticas. ¿Así entiende Collazos la función revolucionaria del escritor? Insultar al infiel, excomulgar al hereje, fijar una ortodoxia sobre "el trabajo que se puede aceptar", "el país que se puede visitar", "la tribuna en que se puede colaborar", son actividades que cumplen celosamente los funcionarios políticos y los policías, personajes sin duda indispensables en una sociedad revolucionaria, pero distintos del escritor. A diferencia de Collazos, yo pienso que la función política de éste no consiste en complementar la misión de aquellos personajes, sino, más bien, en moderarla, y, cuando es necesario, contrarrestarla. En este sentido la conducta de un escritor como Soldjenitzen me parece no sólo moralmente admirable, sino, también, políticamente ejemplar dentro de una sociedad socialista.

No creo que tenga objeto comentar las opiniones estrictamente literarias de Collazos, porque la lúcida respuesta de Cortázar a su primer artículo aclara de sobra las dudas que planteaban. Pero hay un punto concreto en el que me gustaría insistir, y es al que alude esta cita de Collazos: "*Nos debemos a un momento sociocultural y político que el refinamiento de algunos escritores latinoamericanos, volcados hacia Europa, quiere desvirtuar.*" Este refinamiento le parece patente en las "*tendencias intelectualizantes, falsamente rituales, representadas en ciertos juegos mecánicos, en puro oficio literario, tipo '62, modelo para armar' o 'Cambio de piel'*". Que estas novelas no le gusten a Collazos por su carácter experimental es algo que no cabe discutir, un derecho que nadie puede negarle. En cambio que vea en ellas síntoma de un inmoderado "europeísmo" (lo que, según él, es un defecto) es algo que no tiene pies ni cabeza: ¿cuáles son los modelos o paradigmas "europeos" de esos libros? Yo procuro seguir la evolución actual de la novela europea (a pesar de que atraviesa un período bastante mediocre en este momento) y desafío a Collazos a que señale un autor o libro del que aquellas ficciones sean deudoras de una manera más o menos visible. Entre otras cosas, tanto *62, modelo para armar* como *Cambio de piel* constituyen un

aporte importante a la narración contemporánea por su agresiva originalidad en el dominio de la materia como en el de la forma. En la novela de Cortázar se describe, con una sutileza fascinante, un orden de lo casual, paralelo y enfrentado al orden causal de la vida, que por primera vez encuentra representación literaria, y que corresponde a un nivel de la experiencia que, efectivamente, no es europea ni latinoamericana sino humana. Pero esta zona de lo real se encarna en una ficción escrita en una lengua, adivinada por una sensibilidad, intuida por una imaginación que son las de un creador formado en nuestro mundo y emocional y culturalmente ligado a él, y en ese sentido es una ficción tan "arraigada" en nuestra realidad como *La vorágine* y *Doña Bárbara* (pero bastante más lograda que ellas) a pesar de la universalidad y abstracción de su materia. En cuanto a *Cambio de piel*, ¿en qué consiste la naturaleza "europea" de esa frenética revisión de las mitologías y las modas enajenantes de la sociedad de consumo? El libro de Fuentes describe precisamente las formas paródicas y caricaturales que esos mitos y modas adoptan al ser trasplantados a una sociedad subdesarrollada como la mexicana, el carácter grotescamente ritual que asumen en un mundo alienado. Esta descripción es compleja, porque la novela se ali-

menta de aquello que denuncia, en un brillante juego equívoco (la inautenticidad de la materia se refleja en una estructura deliberadamente inauténtica, en la que el narrador va destruyendo de manera sistemática todo lo que la narración construye), pero ¿en qué forma puede ser "acusado" este libro de "europeo"? Lo que resulta bastante paradójico es que, en su alegato contra el "complejo europeísta", Collazos salpique sus artículos de citas de Roland Barthes, autor que sí le gusta. A mí, por ejemplo, Roland Barthes no me interesa demasiado —creo que he aprendido más sobre literatura leyendo a George Steiner o a Edmond Wilson—, pero pienso que uno de los méritos de este autor europeo tan de moda es haber mostrado en sus ensayos cómo se pueden leer, entender y juzgar cabalmente obras experimentales del tipo de *Cambio de piel* o *62, modelo para armar*. Si nadie puede reprocharle a Collazos que no le gusten los libros que no entiende, en cambio sí me parece grave que no entienda (o aparente no entender) a los autores que le gustan.

Londres, abril de 1970

CONTRARRESPUESTA PARA ARMAR

ÓSCAR COLLAZOS

A Julio Cortázar

Admirado amigo y compañero:

En "El primer Wells" Jorge Luis Borges escribía algo que con el tiempo y pese a su terco conservatismo se ha vuelto implacablemente dialéctico:

"Quienes dicen que el arte no debe propagar doctrinas suelen referirse a doctrinas contrarias a las suyas."

Claro está, el arma es de doble filo, incluso en el más obstinado aristócrata de nuestros escritores vivos, y no corresponde empezar un debate sobre esta base, sobre todo porque alrededor de Borges todo debate está cerrado y el papel desempeñado por su gran obra literaria ya está suficientemente esclarecido, aunque acotaciones y anotaciones vayan y vengan.

El caso es que la cita de Borges sí puede introducirnos en un diálogo que podría quedarse en la parálisis, sobre todo si pensamos que en nuestro caso está pasando o podría pasar lo que en ciertas broncas: a un hombre le dan un golpe bajo y lo soporta. Tres ganchos y los resiste. Un tonto insulto y

lo acepta. Un asedio estúpido y lo soslaya. Pero, de pronto, decide que con el próximo roce será suficiente, no importa de quién venga, porque ya él ha decidido que el cántaro al fin se rompe y no más "macaneo". Como en el 20 de Julio de mi país, he sido el "Florero de Llorente", y una de las satisfacciones que me quedan, después de la fría y minuciosa lectura de su ensayo, es pensar que este Cronopio tiene una vez más su razón y que para reafirmarla ha recurrido a la hipérbole de mis planteamientos, así como el mortificado del cuento ha decidido hacer del primer roce una trompada o del más leve susurro una gritería en su contra. Como en el Letrero de Mayo-68-París:

"Exagerar es ya un comienzo de invención."

Pensaba que después de esta lectura una carta privada a Julio Cortázar sería suficiente para explicar mi perfecto acuerdo con sus exposiciones. Pero como en este caso la imagen que usted da de mi ensayo me convierte en una especie de terrorista-parricida-dogmático-zdnovista, torpemente insurrecto, considero justo *abrir* la carta para que la "discusión" se "cierre", al menos por ahora, en la sensatez. Hay un elemento alentador de por medio: si como lector sigo admirando (¡qué importa esto!) la

obra narrativa de Julio Cortázar (reservo mis *simpatías* hacia 62, en una zona llena de escepticismo), como espectador de una trayectoria creadora y moral sigo creyendo que usted difícilmente podrá decepcionarnos y menos cuando hay de por medio una conducta civil y una pasión literaria, irreversible, que lo coloca como un modelo, no para armar, sino para biseccionar en toda su importancia ética y artística.

Tal vez, inconscientemente, me haya arrastrado una explicable fiebre parricida. No podría negarlo y aceptarlo me pondría en el difícil trance de una orfandad que como escritor, casi principiante, no podría tolerar. Todavía el "Padre" (o los "padres"), las dos generaciones precedentes, nos siguen nutriendo y nuestro "miedo a la libertad" (cf. Fromm) no sólo es psicológico sino histórico: de Cortázar, Carpentier, Lezama Lima, Octavio Paz o Leopoldo Marechal no hemos acabado aún de asimilar su "tierno" y estimulante "tutelaje" y —al menos en mi caso, tal vez insignificante— el parricidio sería una forma de suicidio cultural.

"La búsqueda de un futuro termina siempre con la reconquista de un pasado. Ese pasado no es menos nuevo que el futuro: es un pasado reinventado" (Octavio Paz).

¿Dónde estaría la "culpa" o la "traición" de los "viejos"? ¿En haber aportado y seguir aportando una inusitada riqueza verbal e interpretativa, unas opciones creativas, un "estilo", unas alternativas múltiples de enfrentarse a la creación o al pensamiento contemporáneo, o en la profunda ética que alientan obras como *Rayuela*, *El siglo de las luces*, *Paradiso*, *El laberinto de la soledad* o *Adán Buenosayres*?

No sería necesario insistir en lo que creo es la *realidad* o las posibilidades que ella ofrece, en todas sus dimensiones; su ensayo, Cortázar, es más que ilustrativo, y aunque ahora el "Florero de Llorente" sea yo provocando una argumentación que me mal-interpreta (aún en su justicia), tengo todo el derecho de sacudirme porque el arrinconamiento es injusto y de ninguna manera creo responder a la imagen hiperbolizada que de mis conceptos ha hecho usted en su respuesta.

Entiendo que mi artículo, al rozar juicios suyos, agotó la paciencia (ya perturbada por tantas incriminaciones que de la "derecha" o la "izquierda" se le hacen) y que posiblemente yo haya ofrecido la oportunidad de decir, de una vez por todas, aquellas cosas que jamás comprenderán quienes le reclamen a la literatura y al escritor un programa de sumisión dogmática, el estrechamiento de sus visiones o la "necesi-

dad" de trazar antes que una "espiral" una torpe "circunferencia". Ya sabemos el camino que "abre" (léase: *cierra*) toda creación condicionada por una fuerza que se da fuera de la elección profunda de nuestra órbita de intereses u obsesiones culturales, estéticas e ideológicas. Por ahí está abiertó el camino al oportunismo o las yerbas desbrozadas para que pase campante la mediocridad. No sobraría repetir el sartreano concepto de la "elección" para describir la órbita en que habrá de moverse todo acto creador, toda conducta moral. Al menos hasta ahora, en los dos tipos de sociedad que "coexisten" en el siglo xx, los programas "vanguardistas" acabaron exasperándose en la retórica y los "contenidistas" en el maniqueísmo o el dogma. También en la traición, no sólo del arte sino de la pretendida "realidad". Una lectura desapasionada de mi texto (incluso pensando en la beligerancia que lo animaba) podrá entresacar las ideas centrales o, si se prefiere, periféricas que lo producen:

1] Reaccionar contra un estado artificial creado por un aparato editorial que a la confusión del nuevo lector ha agregado la imposición arbitraria e indiscriminada de productos literarios. Es innegable que, amparándose en la importancia y representatividad de un coherente grupo de autores, se ha estado creando la engañosa visión de

un apogeo que parece sumir a lectores y consumidores en la ilusión de que todas las cosas están de maravilla, después de nosotros el diluvio, porque en mi reino no se oculta la diaria genialidad.

2] Esbozar una preocupación alrededor de las posibilidades de un casamiento entre nuestro aparato conceptual y nuestra propia obra, de manera que tras esta comunión empiece a borrarse la perspectiva de una escisión, esa escisión que a lo largo de nuestra historia literaria hace posible, por ejemplo, que un Chocano sea un buen poeta modernista y también un sucio lacayo de Estrada Cabrera. Un perfecto *salaud*. Que Lugones involucione, en la hora del positivismo, hacia un conservadurismo aristocrático y no podamos por ello negarle su importancia literaria. Que el más grande creador de una "fundación mitológica" y uno de los prestidigitadores de la cultura más decisivos de nuestro siglo literario sea la infamia de una ceguera teñida de relámpagos facistoides. Que la primera posibilidad surrealista de nuestra novela (y primer reto al estancamiento posterior de la "novela telúrica") sea también el Señor Embajador de un gobierno represivo y se consuma en las prebendas oficiales del Señor Presidente o la Academia Sueca. Que el "pensamiento" o el no-pensamiento siga siendo la vergüenza de quienes han ejer-

cido a niveles extraordinarios o decorosos la creación literaria. En síntesis, esta búsqueda (sí, programática, ¿por qué no?) es perfectamente explicable en una generación que para enjuiciar a Borges o a Miguel Ángel Asturias no tiene razones morales para olvidarse de lo que representan en el orden de sus actitudes civiles. Esta idea tiene que atormentarnos. Pienso que si todavía en la sociedad capitalista es previsible esta escisión (su naturaleza misma lo hace posible), el futuro socialista de la América Latina tendrá que insertar en su desenvolvimiento revolucionario a un escritor capaz de responder no sólo con la función específica de su arte sino con una conciencia que lo habilite para la comprensión y operatividad de su pensamiento en la Revolución.

Aquí se encuentra una de las mayores preocupaciones de mi ensayo y si su lectura ha sido injusta, por lo menos creo que mi papel de "provocador" ha "estimulado" un texto que como "Literatura en la revolución y revolución en la literatura" prueba que no es a usted, Julio Cortázar, a quien me dirijo, sino a una generación que aún se debate en la confusión y que trata de estructurar su nueva identidad. Son, a la vez, mis propios interrogantes, con una honesta conciencia de sus limitaciones. De ninguna manera, compañero Julio, serán los padres

culpables de la eventual impotencia de los "hijos". Lo que proclamo aquí es el derecho de matar la borrachera de los padres, sus traspiés, sus llegadas tarde a una hora que está marcada por la Revolución. También sus ausencias. Es la necesidad de impugnación más global. Que si se piensa subvertir el orden de un lenguaje, la cifra inmóvil de unas formas insuficientes como vehículo de expresión o armarnos de una capacidad explorativa que descubra y revierta de la realidad sus zonas más escondidas y de la conducta humana sus resortes más complejos y de nuestro aparato social dominante sus burdas trampas represivas, también tendrá que pensarse en la impugnación racional y militante de un orden político, económico y cultural.

Proclamar el derecho de *integralidad* en un momento en que, como conducta dominante, el escritor tiende a compartimentarse, a dejar zonas intocables, a definir (sólo por ello) el acto creador (bien, regular, mal o excepcionalmente ejecutado) como su única y absoluta responsabilidad ética. El ejemplo suyo ilustra lo contrario: usted es, Julio Cortázar, admirado, seguido, pensado, discutido, debatido, asediado, leído por una juventud que también sabe de su conducta moral, que a la ética de su obra adiciona la de su pensamiento y actitudes.

Ciertamente (y lo confieso con la tran-

quilidad que la experiencia socialista produce al habituarnos a un *harakiri* moral y a la permanente revisión de nuestra conducta), no sería 62 el objeto de una acusación de desviacionismo, escapismo, involución o traición. Pero cuando cito el riesgo de endiosamiento o soberbia producido por un pensamiento, por un *intelectual* que se mueve en esquemas ideológicos que quieren dar el *mot d'ordre* de la honestidad o la definición de una permanente conducta crítica, no puedo dejar de pensar en el gran novelista Mario Vargas Llosa dándole lecciones de política internacional y sensatez —desde una tribuna reaccionaria—¹ a Fidel Castro, cuando la ocupación o “invasión” a Checoslovaquia. No puedo dejar de pensar en tantos escritores (más que buenos, excelentes) complacidos por sus invitaciones a Washington, con la libertad que me dan, los compromisos que no me exigen, etc. Y no sólo pienso en las sutilezas (de sobra conocidas) con que el imperialismo seduce. Pienso también en una vanguardia revolucionaria que en los Estados Unidos desafía toda seguridad, se arroja al terror policiaco, entra y se confina en las prisiones tratando de darle coherencia y significación a la lucha antirracista y anti-imperialista. Para hablar en cifras literarias

¹ Mario Vargas Llosa.

pienso en Eldridge Cleaver, en Huey Newton, en Norman Mailer, en Susan Sontag, en los estudiantes blancos, en los estudiantes negros para quienes Washington University importa un carajo, que no sea para minarle y aterrorizarle toda su jerarquía, la misma que declara huéspedes de honor a nuestros escritores de "izquierda". Y, en última instancia, es perfectamente sensato pensar que en un momento dado la confusión insida en ese cuerpo de valores que estructura toda obra de arte.

Como no pretendo discutir con las razones de orden técnico que usted elabora con tanta lucidez, ni sobre la concepción del *realismo*, o la realidad, ni sobre un parricidio jamás pensado, permítame extender o ampliar algunos puntos apenas anunciados en mi ensayo y que, posiblemente, dado su esquematismo, hayan producido el malestar de su respuesta.

Cuando digo que las perspectivas (próximamente) de la novela latinoamericana se encuentran más abiertas en aquellas obras que registran una serie de imperfecciones, que esbozan una voluntad de aprehensión más radical, menos tranquilizadora de la realidad, trabajo también con la posibilidad futura de esa obra total en que pueda llegar a desaparecer la idea de novelas-revolucio-

narias-por-su-contenido y novelas-revolucionarias-por-su-forma.

Es claro, no podría moverme en los terrenos de una utopía. Es previsible también que llegará un momento en que la literatura, liberada de todas las presiones, desengajada en el hombre que la produce y consume, será la *Literatura*: un acto de expresión, fabulación, mitificación o recreación absoluta. Muy bien: hay que celebrar a quienes —como usted— prefiguran ese momento en ricas exploraciones de todo orden. Allí, seguramente, estaba la limitación del esquema que juzga a 62. Que el momento de aprehensión de lo concreto-inmediato pueda llevar también a la búsqueda en espiral de la conducta humana, en sus diversas implicaciones. No es la obra genial. Es la *Obra*, con unas características —para el caso— ni “balzacianas” ni “robbegrilletescas”, ni “históricas”, ni “objetales”, ni “épicas”, ni “psicológicas”. Es la posibilidad de la nueva obra que, aprovechando tentativas previas, las integra en un proyecto renovador, en una *summa* que defina “tradicción y ruptura” no en el parricidio ni en las negociaciones rotundas sino en la conciencia de que todo el devenir de la literatura puede ser un presente asumido críticamente en la síntesis. Al menos es un proyecto, al menos hay obras que en literatura latinoamericana buscan asumirlo, y pienso que en *Los*

hombres de a caballo no sólo se ha buscado trazar la trayectoria de una casta militar, con sus leyendas, temores y conspiraciones, impotencias y prepotencias, sino en esa parte de la intimidad que los mueve, en ese cerco familiar y primario que determina, en primera instancia, el poderío; en esa crónica de la historia haciéndoles su vocación de dominio, en esa desnudez que, antes del coito, describe sus cobardías y sus inhibiciones. Pienso en el proyecto novelesístico que esbozan y desarrollan (sí, parcialmente) obras como *José Trigo* de Fernando del Paso, *La casa grande* de Alvaro Cepeda Samudio, *País portátil* de González León, *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco. También en esa tentativa aglutinante, clausura de treinta años de trampas, vergüenzas y mixtificaciones, en esa tentativa feliz llamada *Señas de identidad*, de Juan Goytisolo. El riesgo de esta experimentación en un nivel específico de formas es objeto de nuestras sospechas. Sí: toda creación es un riesgo, un subir perseguido por la escalera que da a la terraza sabiendo que abajo no habrá bomberos-salvavidas ni arriba escapatoria posible. Pero aquí el riesgo es mayor: entrevemos en el paso siguiente una falsificación, ese momento en que los "estilemas" empiezan a ser utilizados en una literatura bajo apariencia de "vanguardia" y en que las búsquedas se congelan en la

retórica y la espiral se ensancha hasta lo inapresable. Es el momento en que las formas literarias son elementos de seducción, conquista alardeada, golpes bajos, caricaturas que se rechazan, excitación repentina y fugaz, orgasmo precóz. También el momento en que las formas dejan de corresponderse con sus "contenidos", cuando éstos vienen a ser elementos de seducción dirigidos a cierta élite de lectores que ya distingue, primariamente, ciertos niveles de calidad a partir de las formas desarrolladas.

Es ésta, más o menos, mi impugnación a *Cambio de piel*. Pensando en el proyecto que desarrolla (temáticamente) no puedo dejar de ver un desajuste, una cierta refinada banalización o retorización del Mito propuesto; un desajuste entre la estructura novelística y la estandarización cosmopolita de su lenguaje. Tampoco podría hacer oídos sordos a una teorización que acompaña a la novela: según Fuentes la hora de la novela latinoamericana está marcada por Sears, por los *public-relations*, los *self-service*, los enlatados, coca-cola, el artificio del consumo, única posibilidad de aprehensión de lo latinoamericano. Parece decir.

DEFENSA

Si después de *Ficciones* nos hallamos con un *Adán Buenosayres* que ha desbrozado el

frío laberinto borgeano o la mitología urbana de un Buenos Aires perdido y ha casado cielo e infierno, historia, comedia, anécdota, hipérbole y conductas en una gran novela culta; si después de Marechal encontramos *Bestiario* y *Final de juego* y *Rayuela* casando a Borges y a Macedonio, a Girondo y a Marechal, y todo lo empezamos a ver coherente, posible, feliz, ¿cómo podría ser un parricida, ahora?, ¿cómo? Sobre todo explicando, justificando, y celebrando este encadenamiento que es toda obra dando el salto hacia el peldaño siguiente, porque el otro pie está dejado al que le precede.

ACLARACIÓN E HIPÓTESIS

Cuando afirmo que el carácter novedoso de ciertos "estilemas" tiende a desajustar la correspondencia entre estructuras literarias y contextos reales en la actual narrativa latinoamericana, prefiero remitirme a un fenómeno ya registrado en las "sociedades de consumo" en donde, por un proceso de "popularización" del producto artístico, los elementos formales que en un momento desempeñaron un papel transformador, asimilados a la nueva búsqueda de expresión del mundo industrial, han sido absorbidos por una subcultura del consumo "masivo".

(Por ejemplo: los elementos plásticos que el *pop* incorporó para darle presencia cor-

pórea a una superposición crítica de factores, para darle presencia al mundo alienante de los objetos y liberar a la pintura de su bidimensionalidad, han sido reasimilados por un aparato de producción masiva para darles una funcionalidad de consumo cargada de contenidos equívocos. De la misma manera, por ejemplo, las formas cinematográficas serán puestas en funcionamiento, desprendidas de las razones que las generan, condicionando a un receptor, conformando toda una caracterización tramposa del "midcult".)

Si bien es cierto que estos factores son específicamente determinantes en las sociedades industrializadas, no podemos desconocer que al entrar la América Latina en un período de industrialización fragmentaria y al ser instaurado (en el mercado editorial) un aparato de producción y distribución que parte del modelo "desarrollado", el condicionamiento al escritor se hace más posible, los riesgos se abren peligrosamente, las trampas se arman atractivamente. Y —en lo que estas notas tienen de reflexión— es a una generación que emerge a quien se dirigen. Habría que aclarar que el término *realidad* es utilizado aquí en su acepción más amplia, no queriendo significar con él sino los múltiples fragmentos que ella genera, desde el hecho cultural al imaginario, desde lo concreto-histórico a

lo mítico. Compañero Cortázar: ya está claro que cualquier discusión sobre la realidad o el "realismo" tendrá que remitirnos al cuerpo cultural que mueve la comunidad en que nos desplazamos y que como en eso de la "personalidad neurótica" no hay un ojo que la dictamina sino muchas miradas que la explican o excluyen. Como la idea de la verosimilitud, no es fácil entrar a determinarla desde una idea, maniquea y cerrada, concebida desde cierta perspectiva de lo *real*. La discusión no corresponde a los límites de estas aclaraciones y pienso que podríamos estar de acuerdo en este punto. Si la discusión de "formas" y "contenidos" ha sido rebasada y agotada en el plano teórico, no ha sucedido así en la práctica. Es decir, la existencia de un conjunto de obras recientemente publicadas nos prueba lo contrario: la confusión existe, los narradores más jóvenes "seguimos" afectados por la vieja escisión o hay una posibilidad visible de olvido ante lo *expresable*.

Si no podemos darle la razón a don Manuel Pedro González cuando ataca *Rayuela*, *La ciudad y los perros*, *La casa verde* y otras novelas actuales, acusándolas de mimetismo, tampoco podemos dársela a quienes ven en estas obras sólo un conjunto de procedimientos estilísticos separados de las necesidades que ellas mismas se han creado como plan novelístico y expresivo en desa-

rollo. La confusión de M. P. G. está en separar la "autenticidad" de una realidad expresada de las formas que ésta expropia, transformándolas, de otros modelos existentes. También en reducir la cultura a una especie de circuito cerrado, impermeable, nacido y desenvuelto en términos de inmovilidad, absoluta o de "generación espontánea".

Con *La ciudad y los perros* (antes Arguedas con *Los ríos profundos*) Vargas Llosa nos llama la atención sobre la adolescencia, sobre esa zona tenebrosa y alienante, represiva y deformada de nuestra vida, allí donde las instituciones y sus valores descargan implacablemente, bajo la apariencia de autoridad, todas las deformaciones del mundo adulto, es decir, el mundo del poder cifrado en un código familiar, religioso y social en aplicación. La adolescencia entra, de pronto, a ser el punto de partida de una narrativa o de una buena parte de nuestra más reciente novelística. Pero mientras busca romper con la retórica, con la solemnidad, con las convenciones lingüísticas, con los ordenamientos "tradicionales", va entrando en otra retórica: la facilidad de la expresión se vuelve desenfado, se hace burla o humorada, pero también se opera una especie de arrinconamiento, de callejón sin salida, cierta impotencia ante el mundo represivo del adulto, un decir *no* a regaña-

dientes. Me atrevería a decir que en sus propósitos de desretorización, muchos narradores han vuelto de la intimidad un débil mito de incomprendidos. Como ve usted, me estoy dirigiendo con preocupaciones que son mías, nuestras, a un bloque más o menos generacional.

Nuestra osadía puede llegar a ser superior al objeto de la aventura. Como pasa con ciertos terroristas, hay que poner la bomba, no importa dónde, hay que ponerla porque vale más la emoción secreta del estallido que el terror y la amenaza que ella pueda representar frente a la autoridad o el orden dominante. Ponerla no obedece a un plan que subvierta operativamente el orden policiaco y lo lleve a temer la existencia de una fuerza en funcionamiento. Ponerla es un acto desesperado y solitario. Poner las palabras en funcionamiento, trastornar la sintaxis, darle osadía a los ordenamientos verbales no equivale muchas veces a una necesidad esencial de comunicación, de correspondencia, sino —sencillamente— a “probar” que se es capaz de la osadía, de poner la bomba que el rebelde pone para “probarse” su capacidad de disolución solitaria.

Es muy posible que el sueño de estar creando un lenguaje excepcionalmente dinámico y efectivamente instrumental se des-

barate en el mismo momento en que éste deje de corresponder a la *realidad* (concreta o imaginaria) que va generando la historia o la conducta humana. Pienso (para dar un ejemplo que ha de serle familiar) que si el lenguaje desarrollado en *Zazie dans le métro* operara en la actualidad francesa, en el espacio histórico que registra Francia en el momento, esa magnífica picaresca de Queneau sería susceptible de remodelación, etc. Una llamada: ¿No le parece curioso este inusitado interés por la obra de Louis Férdinand Céline o las "tiradas" populares de Cendrars? ¿No será acaso que tras la encerrona del *nouveau-roman* los lectores busquen de nuevo, esa insolencia, esa cuota de barbarie, esa violencia y esa frescura intransigente de *El hombre fulminado* o *El viaje al fondo de la noche*? ¿No corresponderán mejor a un estado espiritual de congestión, de cólera, de libertad trastornada? Esto acaba de asaltarme, y creo que tiene alguna justificación en las notas de esta carta.

Volviendo: Descarte usted, compañero Cortázar, su acusación de parricidio que todavía creo en las deudas contraídas con *Museo de la Eterna*, prefigurando un proyecto novelístico o con *Espantapájaros* de Girondo, dándole a su erótica ese sentido que volvemos a oler en *Rayuela*, remodelado extensamente. Si no sería capaz de ma-

tar a los abuelos, cómo podría gritar: "Muchachos, maten a Cortázar!"

REFLEXIÓN

Después de la experiencia soviética posterior a los años treinta; después de la hecatombe del indigenismo; después de los esquematismos de Boedo y los delirios "agoristas"; después de la demagógica actividad de una crítica que jamás *entraba* en la literatura para aterrorizarla con exigencias exteriores a un proyecto de expansión: después de todo, compañero Cortázar, qué difícil sería ser "contenidista", como qué injusto encontrar en mis notas de *Marcha* sólo un llamado al oportunismo o al maniqueísmo que siempre ha entrañado concebir la literatura como un *decir cosas* soslayando el rigor, las búsquedas, las treguas, los asaltos sorprendidos, lo inesperado, la inteligencia y esa órbita que entre la realidad y el mito traza la imaginación.

Jamás he pensado descartar las hipótesis de trabajo y, por el contrario, siendo un escritor apenas principiante (no puedo evitar esta cita, modesta, tímida) sería como negarme la posibilidad de una apoyatura (como dicen ustedes, los argentinos) en la que la creación tuviera todos los riesgos de la aventura, incluso el del fracaso.

“La escritura artesanal, colocada en el interior del patrimonio burgués, no afecta ningún orden. El escritor, exhumado de otros combates, posee una pasión que lo justifica: El parto de la forma.” (ROLAND BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, París, Éd. du Seuil, 1953.)

CITA MÁS O MENOS GRATUITA

Cien años de soledad: La aprehensión de una historia que la cultura “civilizada” ha ido olvidando. Aprehensión y reto porque cada palabra dicha o escrita, cada situación recreada e hiperbolizada, cada anécdota mitificada es la confirmación cultural de un retraso que se asume en lo que es y representa: desafío, violencia, mito y soledad. Poder de imaginación: la libertad —como en ese no olvidado ideal surrealista— es plena, total. No, no va a resultar ociosa la cita de Franz Fanon:

“Para asegurar la salvación, para escapar a la supremacía de la cultura blanca, el colonizado siente la necesidad de volver hacia las raíces ignoradas, de perderse, suceda lo que suceda, en este pueblo bárbaro.”

Es el pueblo que descubre el hielo en el siglo XIX, que cumple su medioevo en el “siglo de las luces” o que llega a la prospe-

ridad fugaz en el momento del pillaje imperialista”.

“Un profundo debate sobre el papel del intelectual y el artista antes de la liberación enriquece hoy las perspectivas de la labor intelectual en todo el mundo. Este debate oscila, sin embargo, entre dos polos, aquel que propone su-peditar toda capacidad intelectual de trabajo a una función específicamente política o político-militar negando perspectivas a toda actividad artística con la idea de que tal actividad resulta indefectiblemente absorbida por el sistema, y aquel otro sostenedor de una dualidad en el seno del intelectual: por un lado ‘La obra de arte’, el ‘Privilegio de la belleza’... Y por otro lado un compromiso que radica por lo común en la firma de ciertos manifiestos anti-imperialistas. En los hechos, la desvinculación de la política del arte.”
(Getino Solanas, “Hacia un tercer cine”, *Tricontinental*, La Habana, nº 13, 1969).

“La obra literaria no es el simple reflejo de una conciencia colectiva real y dada, sino el resultado, a un nivel de coherencia muy elevado, de las tendencias propias de la conciencia de tal o cual grupo, conciencia que es preciso

concebir como una realidad dinámica, orientada hacia un cierto estado de equilibrio.” (Lucien Goldmann, Pour une sociologie du roman...)

Es difícil, compañero Cortázar, que nacidos, crecidos, violentados, deformados y subvertidos en la “conciencia” de un grupo o subgrupo social, muchos escritores jóvenes podamos movernos en una “zona sagrada” (o “rosa”) cuando todavía demonios y terrores nos asedian y cuando la vocación empieza definiéndose en medio del pavor, del asedio, por no ser más patético y decir en medio del hambre y del diario condicionamiento de nuestra conciencia. Ciertamente, es posible que entre las puertas del cielo y las de la tierra estén nuestras cosas, como estaban las de Hamlet o luego las de Blake, pero las de la tierra no se han abierto del todo y usted comprenderá que sólo en el dominio de este terreno, la casa que habitamos, las palabras que decimos, la tierra que nos deja de ser hostil, sólo en ese terreno será posible pensar en las cosas del cielo, aunque yo no dejaría a un lado la posibilidad de que alguien siga pensando en los huevos del gallo o que en el limbo un ojo mire hacia el infierno y el otro des-punte hacia el cielo, con dramatismo, como Oliveira —signo de una tremenda escisión— se debate en un París que lo encierra y un

país que le será extraño e imposible. Si alguna posibilidad de negación nos queda (ésta sí justa, ésta sí plena, tierna y definitiva) es la de no estar parados con las piernas abiertas en dos mundos.

El modernismo fue el deslumbramiento vergonzante.

La "vanguardia", la mimesis. Después de cuarenta años es el drama de una cultura que busca su identidad tanto en el rechazo de la sumisión colonial como en el reordenamiento de su historia. Por lo menos hoy, entrando en otra década, sería justo que ni el deslumbramiento modernista, ni la mimesis "vanguardista", ni el drama de la escisión fueran los signos fatales de nuestra definición. De cada uno de estos momentos surgieron las fiebres y delirios. Al desprenderse de ellas fuéron quedando Darío y Casals, Martí y Lugones; después Vallejo o Neruda, Borges o Marechal. De este momento, del instante en que se ha buscado ya la confirmación de una idea más coherente de nuestro continente. Sólo la asunción plena de nuestros valores puede irnos salvando. Entienda usted que mis notas buscan, al menos, ordenar estas ideas y para ello saltamos al ring, en el primer round, sin la toalla del mánager, entregados a nuestra suerte. ¿Por qué no, en tanto lectores, podríamos sentirnos "macaneados" o levemente exasperados por obras que dejan

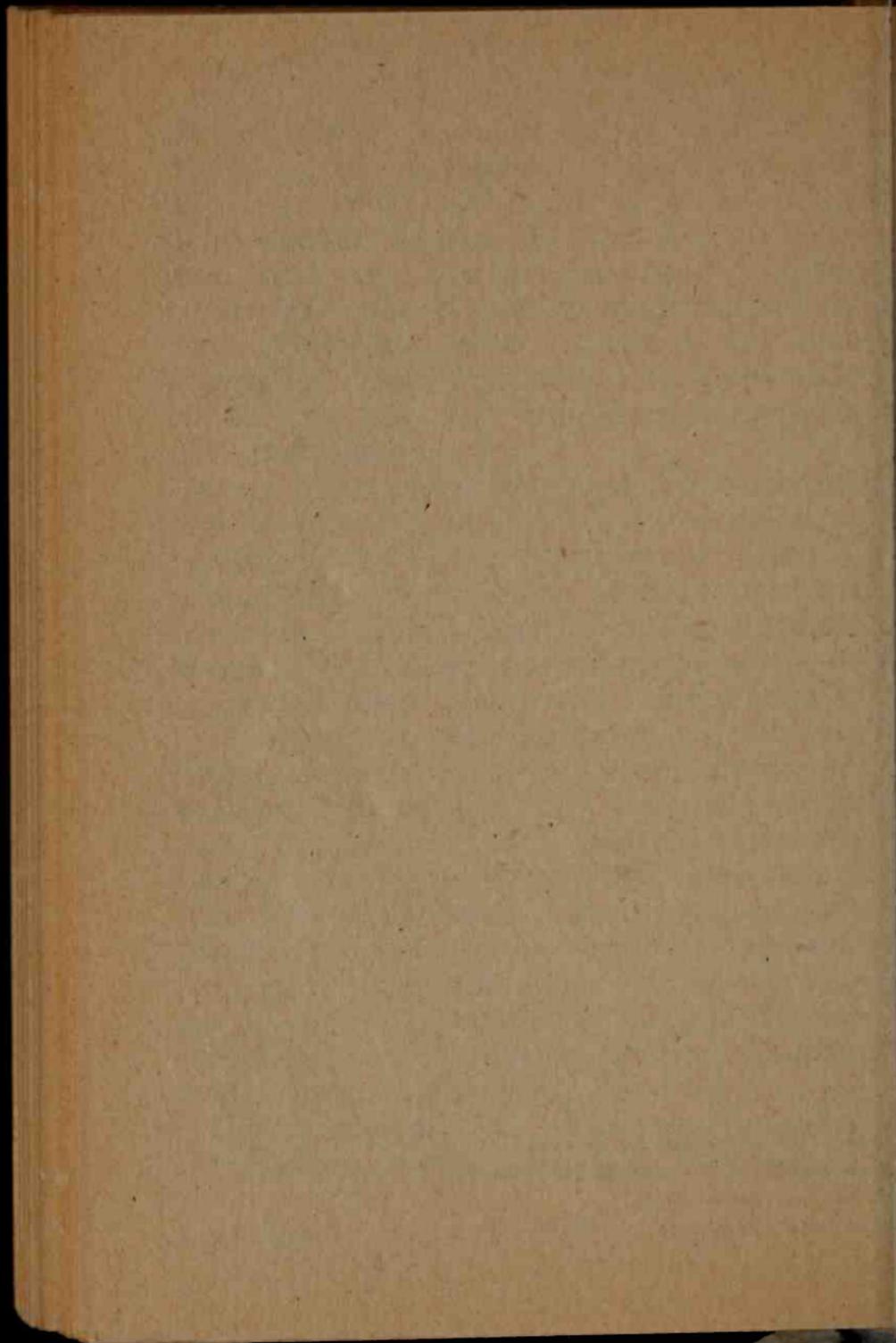
de decirnos o de inquietarnos? Tal vez el diario terror, la repetida inseguridad, nos impiden ver lo que se esconde detrás de 62, o *Cambio de piel*. En ese caso no haremos otra cosa que esperar, con la mejor buena fe, el día en que nos sugieran la trascendencia de sus mitos, o digan de esa "otra alienación". Por el momento, tenemos todo el derecho de ser latinoamericanamente contemporáneos.

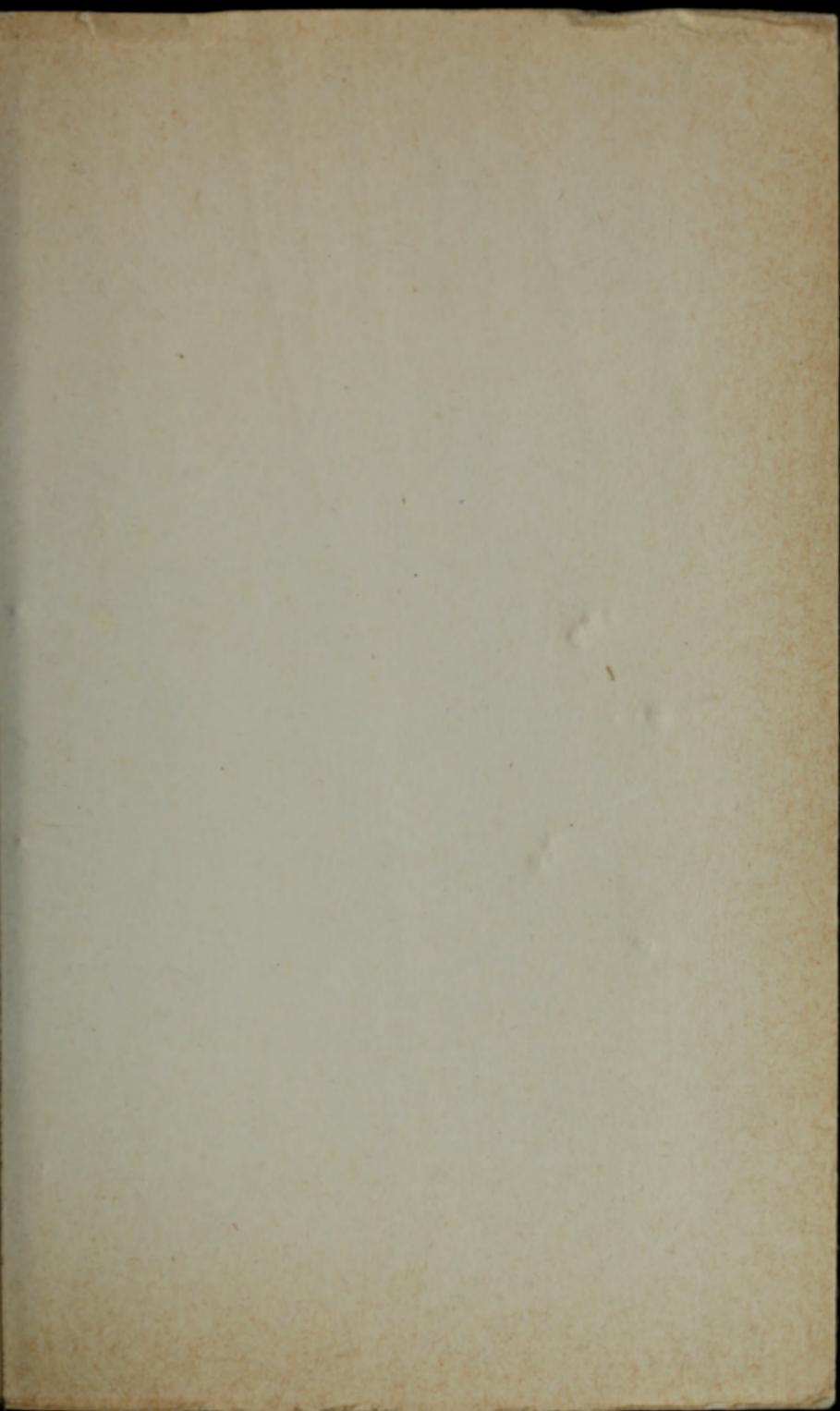
Creo que aunque tengamos la oportunidad de ponernos de acuerdo sobre nuestras razones y al lector le hayamos ofrecido aclaraciones y opciones, somos en cierta forma dos experiencias culturales tratando de entablar diálogo, dos infiernos buscando su conciliación. Pero, ante todo, compañero Cortázar, no seremos usted y yo los enfrentados, sino *nosotros* (usted, todos, yo, quienes creemos que "hay una cosa que se llama tiempo" y éste se nos da en exigencias de conducta moral), *nosotros* contra ellos, en una lucha en la cual usted ya sabe dónde está y nosotros sentimos que está de nuestra parte, como en esas viejas películas de *sheriff* y bandidos. Al final de esta carta pienso que nuestro diálogo, efectivamente, no ha sido de sordos.

Con la admiración y el respeto que usted me produce, reciba un abrazo fraternal.

La Habana, enero de 1970

impreso en litoarte, s. de r.l.
ferrocarril de cuernavaca 683 - méxico 17, d.f.
10 de septiembre de 1971
cinco mil ejemplares





LITERATURA EN LA REVOLUCION Y REVOLUCIÓN EN LA LITERATURA

En este volumen se reúnen cuatro ensayos cuya historia parte del primero: "La encrucijada del lenguaje", de Oscar Collazos, publicada en Marcha de Montevideo a fines de 1969. En él, Collazos examina la respuesta literaria que surge de la obra de algunos escritores latinoamericanos contemporáneos (Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa, entre otros).

Le siguen la respuesta de Cortázar y Vargas Llosa a lo que Collazos llama "mistificación del hecho creador" y la contrarrespuesta de este último.

Literatura en la revolución y revolución en la literatura da también respuestas diversas al tan debatido tema de la utilización de estructuras narrativas procedentes de la novelística europea y norteamericana: sin duda estas estas páginas contribuyen a aclarar un debate que en momento ha llegado al rojo vivo.



*siglo
veintiuno
editores
sa*