

# Julio Cortázar y la revolución\*



## Pablo Montoya

Magíster y Doctor en Literatura Latinoamericana de la Universidad La Sorbonne-Nouvelle, París III (Francia).  
Escritor y crítico literario. Profesor de la Facultad de Comunicaciones, Área de Lingüística y Literatura de la Universidad de Antioquia.  
pablojose@embera.udea.edu.co

Recepción: 28 de noviembre de 2007 | Aceptación: 28 de septiembre de 2008

## Resumen

El artículo interpreta las relaciones conflictivas del escritor Julio Cortázar con la Revolución Cubana. El análisis intenta sopesar las ambivalencias y las certezas que el escritor argentino tuvo con respecto a su militancia política, en el periodo comprendido desde su llegada a París, en 1951, hasta la publicación de su novela *Libro de Manuel*, en 1973. Se abordan, además, las concepciones del escritor sobre lo que significa revolucionar la literatura y escribir para la revolución. Se indaga en su manera de comprender el particular socialismo en el cual creyó en los últimos años de su vida. Pero también se intenta valorar una literatura latinoamericana que fue escrita bajo ciertos esquemas políticos en los que la libertad creativa se vio enfrentada al compromiso revolucionario.

## Palabras Clave

Literatura latinoamericana  
Julio Cortázar  
Relación literatura y política  
Función social del escritor  
Revolución Cubana

\* Este artículo forma parte de un texto inédito, más extenso sobre las relaciones entre Julio Cortázar y la revolución. El artículo se derivó de una investigación auspiciada por la Universidad de Antioquia sobre la función social del escritor en Colombia y América Latina en la que participaron también y con diversos temas, otros profesores de dicha institución.

## Julio Cortázar and the revolution\*

### Abstract

This article makes an interpretation of the conflictive relations between Julio Cortázar and the Cuban revolution. This analysis tries to weigh the ambivalences and certainties the Argentinean writer had towards his political affiliation, this, from his arrival to Paris in 1951, to the publication of his novel *Libro de Manuel*, in 1973. It also approaches the understanding of the writer about the meaning of revolutionizing literature and writing to revolution. His way of understanding the particular socialism, in which he believed in his last years of life, is also investigated. At the same time, it is attempted to assess a Latin American literature written under some political schemes in which the creative freedom confronted the revolutionary commitment.

### Key words

Latin-American literature  
Julio Cortázar  
Relation between literature and politics  
Social role of the writer  
Cuban Revolution

## Introducción

### La revelación



El viaje a París, en 1951, enfrentó a Cortázar, más que a su añorado cosmopolitismo intelectual modelo Stéphane Mallarmé o Paul Valéry, al vórtice de las ideas políticas y su relación con la literatura. A la sazón París era el centro de los grandes debates intelectuales que las vanguardias artísticas, las dos grandes guerras mundiales, las políticas imperiales de la Europa Occidental en África y Asia y el fortalecimiento del comunismo de la Europa del Este habían dejado como herencia. Francia se enfrentaba, con la desesperación de un muy civilizado animal herido, a la pérdida de aquellas colonias que había explotado durante siglos con el exotismo de una Salambó revisitada, con el espíritu de un Tin Tin sediento de aventuras y con el racismo de la soldadesca ramplona. Imperio civilizador y humanista, sustentado en la célebre tríada de la Revolución Francesa (libertad, igualdad y fraternidad), en la lengua exquisita de La Bruyère y La Fontaine y en las bayonetas, que habían cantado, pese a todos sus compromisos con las justas causas

del mundo, un Romain Rolland y un André Gide. Pero estos dos escritores, exponentes de la moral política de la Francia de la primera mitad del siglo XX, habían muerto recientemente, envueltos en olores de una suerte de santidad patrimonial.

Los escritores que estaban en plena madurez mostraban sus particulares opciones frente a la política. André Malraux, por ejemplo, dejaba atrás su rebeldía de cigarrillo en la boca y de aviones republicanos piloteados con heroísmo, para instalarse como burócrata cultural en una de las poltronas ministeriales del gobierno de Charles de Gaulle. Jean-Paul Sartre era el escritor polémico que bendecía los comunismos de La Unión Soviética y China. Faltaba poco para que el autor de *La náusea* bendijera también el del Vietnam y el de Cuba. Faltaba poco para que subiera a los carros de Mayo del 68 y propusiera, desde las tribunas de panfletos estudiantiles, secuestrar a los empresarios, linchar a los diputados y exterminar a los burgueses. Propuestas que habrían de recibir el entusiasmo de los jóvenes del amor libre que oscilaban, en aquellos años de la primavera nuclear y la poética flor, entre el psicoanálisis de Jacques Lacan y el estructuralismo de Lévi Strauss, entre la música concreta de Pierre

\* This article is part of a more extensive text that deals with the relationship between Julio Cortázar and the revolution. The text emerged from a research, sponsored by the University of Antioquia, about the social role of the writer in Colombia and Latin America. Teachers from this university took part in this project. So far, the full text is unpublished.

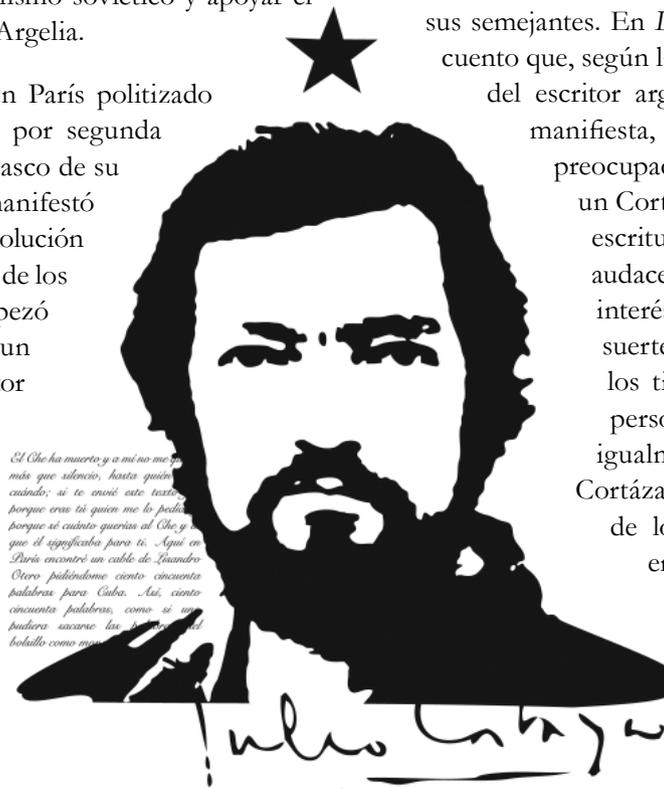
Henry y Pierre Boulez, las audiciones del bebop de Charlie Parker y Dizzie Gillespie y las canciones nostálgicas de Edith Piaf y Georges Brassens. Sartre era el intelectual explosivo de la época. Ni literato ni filósofo, detestaba ambos términos, pero manifestaba en su vida intelectual los extremismos y vicios que acostumbra cometer los filósofos y los literatos. Sartre, en realidad, era dueño de un comportamiento adolescente frente al gran conflicto del momento: la guerra fría entre el capitalismo y el comunismo. Aprobaba hoy la resistencia comunista ante el imperio capitalista y después, cuando comprendía los excesos de ese mismo comunismo representado en la proliferación de los gulags, se retiraba horrorizado y decía que se había equivocado. Octavio Paz hizo un balance interesante de tales actitudes sartreanas en su “Memento”: “Una y otra vez apoyó a las tiranías de nuestro siglo porque pensó que el despotismo de los césares revolucionarios no era sino la máscara de la libertad. Una y otra vez tuvo que confesar que se había equivocado” (2000, 436). Y estaba Albert Camus, el periodista filósofo, también con cigarrillo entre los dedos, porque el cigarrillo era la pasión de los intelectuales de esos años, y su humo la aureola que acompañaba toda elucubración cognoscitiva. Camus era el autor que optaba por criticar abiertamente las exacciones del comunismo soviético y apoyar el imperialismo francés en Argelia.

Fue en el contexto de un París politizado que Julio Cortázar cayó por segunda vez del caballo, y el Damasco de su despertar político se manifestó con claridad. La revolución cubana triunfó en manos de los Barbudos en 1959. Y empezó lo que fue la historia de un largo idilio entre el escritor argentino y la isla mayor de las Antillas. Idilio que terminó con la muerte de Cortázar en 1984. Antes el despertar con *Cocteau* y *Opio*, es decir la primera caída del caballo, en algún café de Buenos Aires, había sido exclusivamente literario.

Ahora, en los tradicionales cafés de Saint-Germain des Prés, era político y, digámoslo de una manera afecta al lenguaje del Cortázar, amorosamente humano. Cortázar había seguido con interés, desde su torre de marfil parisina, conformada por museos, cafés, galerías y conciertos, las hazañas de la guerrilla de la Sierra Maestra. Ya en su imaginación comenzaban a perfilarse con inquietud las figuras de ese manojito de revolucionarios románticos y de barbas desgreñadas que años después se tomarían jubilosamente La Habana y harían huir a Batista y a todos los colaboradores de la dictadura.

Este deslumbramiento que le produjo el reconocimiento del otro, la añorada alteridad que no podía ser tan infernal como la definía Sartre en su aforismo (“El infierno son los otros”), ni tan imposible de resolver como la planteaba la equívoca sintaxis de Rimbaud (“Yo es otro”), no se presentó de modo súbito. Cortázar había seguido, en su particular ascenso hacia los otros, un proceso iniciado con el surrealismo y el jazz, que habría de desembocar en el seno candente de la familia revolucionaria latinoamericana. A finales de los años 50, Cortázar abrió un espacio para que entrara, en su universo de noches boca arriba y continuidad de parques y avenidas sin fin, la humillada humanidad de uno de

sus semejantes. En *Las armas secretas* publicó el cuento que, según la crítica, es la obra maestra del escritor argentino. “El perseguidor” manifiesta, en buena medida, las preocupaciones por el prójimo de un Cortázar que fluctuaba entre la escritura automática, los juegos audaces de la imaginación y un interés permanente por toda suerte de desdoblamientos de los tiempos, los espacios y los personajes. “El perseguidor”, igualmente, demuestra cómo Cortázar concebía el problema de lo racional y lo irracional en el mundo del arte. Se comprende, al leer el cuento, cuál es la opción de Cortázar cuando se trata de oponer a un creador y a un crítico artístico.



*El Che ha muerto, y a mí no me  
más que silencio, hasta quien  
cuando; si te envié este texto  
porque crees tal quien me lo pediste  
porque sé cuánto quieras al Che y  
que el espejismo para ti. Aquí en  
Pero encontré un cable de Leandro  
Pero pedíndome ciento cincuenta  
palabras para Cuba. Así, ciento  
cincuenta palabras, como si  
bastara sacarme las palabras del  
bolsillo como m...*

Entre lo apolíneo y lo dionisiaco, pues se trata de un muy antiguo conflicto que incluso Cortázar había abordado antes en su obra *Los reyes*, lo que debe atraer al lector es el saxofonista que busca explicarse el tiempo de la música mediante los ascensores, las valijas y los recorridos en el metro. Entre orden y discurso, entre una determinada ideología musical e improvisación y libertad para crear, Cortázar se decide por Johnny Carter y no por Bruno.

## 1. El optimismo revolucionario

La obligatoria peregrinación que todo intelectual latinoamericano debía hacer a La Habana, Cortázar la efectuó en 1962. La correspondencia del escritor argentino demuestra el impacto de ese viaje. En primer lugar, está su entusiasmo cuando el mismo Fidel Castro lo invitó. Le escribe a Francisco Porrúa el 11 de diciembre de 1962 “Te imaginás que me fascina la idea de ir a mirar lo que está pasando allá, máxime que podré quedarme tres o cuatro semanas” (Cortázar, 2000, 522). Consumada la experiencia, no demoraron en aparecer los felices retoños del escritor. El credo de Cortázar de que todo escritor o artista es egoísta o no es nada, empezó de algún modo a tambalear. Hay una carta que manifiesta la dimensión de esta alegría. Desde Viena escribe a Paul Blackburn, el 1 de abril de 1963, sus ganas de establecerse en Cuba hasta el final. Un final que daba la impresión de inevitable derrota, porque Cortázar aunque se sabía ajeno a los problemas de política internacional, todavía era ese escritor incapaz de abordar con seriedad los problemas geopolíticos, dice algo que tiene que ver con que las cosas terminarán mal para Cuba. Y no por culpa de los cubanos ni de la revolución, sino por culpa de la mezquindad de USA y de todas las repúblicas democráticas de América Latina. Con todo, en lo que se extiende Cortázar es cuando habla del pueblo cubano. “Un pueblo alegre, confiado en sí mismo, dispuesto a hacerse matar por Fidel Castro. Y al mismo tiempo sin odio contra sus enemigos” (547). Cortázar afirma cosas como que “los cubanos no odian a nadie, y no tienen miedo a nadie”(547). Ellos son, además, como niños que sólo “juegan, se ríen, trabajan bailando y cantan” (547). Y sucumbe ante lo que sucumbió la mayor parte, sino todos, los escritores latinoamericanos cuando confrontaron algún país comunista de esos años: “El pueblo, escribe a Blackburn, da una sensación

de alegría” (547). Cortázar, en esta dirección, estaba embargado de impresiones positivas. La campaña de alfabetización le demuestra que los cubanos, antes esclavos, ahora eran hombres. Y habla de un punto esencial: la relación equilibrada que existe entre los intelectuales y la Revolución. Todos los artistas y escritores apoyan al gobierno “y no con meras palabras, sino trabajando para la Revolución, alfabetizando, haciendo magníficas ediciones, escribiendo, traduciendo libros” (547). Cortázar, después de recorrer en auto todo el país, luego de hablar con todos los cubanos y conocer a todos los escritores y escuchar las críticas que abundan pero que no son negativas, se convence de que “una revolución que tiene de su parte a todos los intelectuales, es una revolución justa y necesaria” (548). No se necesita intrepidez para comprender que el escritor reunía, en esa primera estadía, todas las condiciones para que Cuba lo condujera hacia lo que sería después Cortázar: el adalid de una Revolución que había que defender, desde París y en el medio europeo, ante todas las borrascas.

La certeza de estar ante la manifestación de una alegría colectiva es un lugar común en la historia de los testimonios literarios sobre la Cuba revolucionaria. Pero no es un matiz sólo propio de Cuba. Es algo que atañe a los países comunistas en general. Dice Trosky (1969, 7) en su introducción a *Literatura y revolución* que el arte revolucionario debe ser “incompatible con el pesimismo, con el escepticismo, con todas las demás formas de abatimiento espiritual”. Debe ser un arte “realista, activo, colectivista, henchido de una confianza ilimitada en el porvenir”. El comunismo, y así debe testimoniarlo su arte y literatura, es el advenimiento de un nuevo hombre, joven y puro, rebelde y trabajador, para nada egoísta y sobre todo solidario. Un joven fuerte y osado, que surge desde las profundidades del dolor y la miseria seculares para poner fin a todas las opresiones. Es casi un niño este adolescente comunista, este efebo brigadier, vigoroso y bello, que comete errores porque es todavía muy tierno, pero que a los ojos de un Romain Rolland, por ejemplo, representaba todas las esperanzas del quebradizo porvenir humano. Ya Alejo Carpentier decía, después de uno de sus viajes a los países del Este, que la alegría es lo que caracteriza a estos pueblos. “Una alegría general y contagiosa de la humanidad que ha perdido el terror al mañana”

(Carpentier, citado por Ezquerro, 1985, 60), porque ha eliminado la propiedad privada y la práctica del repugnante individualismo burgués. Cortázar, en sus cartas, habla de un pueblo cubano alegre que ama a sus gobernantes, y que siente su revolución y, con ello, una especial manera de sentirse en el centro mismo de la historia. Porque un pueblo sólo puede sentir el júbilo de su existencia social y política cuando es consciente de que es dueño de sus propias decisiones. Y ese pueblo está alegre porque sabe que habita el primer territorio libre de América.

La alegría, en lo que respecta a Cuba, fue genuina al principio. Un hábito de esperanza se expandió por un continente sometido a todos los saqueos desde que fue descubierto por la Europa mercantilista del Renacimiento. Cuba resolvió satisfactoriamente los interrogantes que muchos intelectuales, avezados en el sinuoso terreno del comunismo internacional, guardaban. Octavio Paz, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes y Guillermo Cabrera Infante, futuros críticos del castrismo, creyeron en ese fervor festivo que ha llenado tantas páginas, desde las más memorables, entre ellas las de Julio Cortázar, hasta las más mediocres escritas por poetas que cantaron la revolución con la retórica propia del realismo socialista. El socialismo cubano es, al iniciar al década del 60, jubiloso por no decir rumbero. Había, como dice Bernad-Henri Lévy en su polémico recorrido por la relación entre intelectuales franceses y libertad en el siglo XX, “un clima de alegría y fiebre. Una especie de fervor enloquecido, liviano, carnavalesco” (1992, 449). Fiesta que se hacía al ritmo del son, de la zafra y de la juventud mulata que trabajaba por el destino justo del pueblo, y donde los altos mandos militares cubanos desmentían la vetustez de los jefes del Kremlin. Esa fiesta, en la que los campesinos y obreros lograban acceder a la cultura que antes les había sido negada, fue lo que sedujo también a Sartre cuando viajó a La Habana en 1960. Viaje que le hizo escribir la apología de un comunismo joven y feliz al estilo de como lo hicieron en su momento un Henri Barbusse y un Romain Rolland frente al comunismo soviético (450). Muy pronto, sin embargo, ese entusiasmo juvenil y colectivo empezó a mostrar sus grietas. No sólo por el bloqueo de Estados Unidos sobre la isla, sino también por las actitudes de un gobierno que fue asumiendo los rasgos de la bestia totalitaria. De esa alegría, verbigracia, desbordan los primeros números de la revista *Casa de las Américas*. De hecho, todas

las revistas oficiales del comunismo, siguiendo los preceptos de Trotsky, terminan contagiándose de esa alegría que por ser tan insistente termina por volverse sospechosa.

Desde Fayad Jamis hasta Roque Dalton, desde Ezequiel Estrada hasta Nicolás Guillén, la alegría fue motivo de continuo canto. En el libro *Por esta libertad* de Fayad Jamis, premio de poesía Casa de las Américas de 1962, año en el que Cortázar fue por primera vez a Cuba, se habla de “casas en los atardeceres en que los hijos rompen los periódicos y la taza de café y la tierra huele a alegría” (Jamis, 1962, 27). Cardoza y Aragón cayó en lo que ahora parece un lugar común de los cantos revolucionarios de todas las épocas: “La revolución cubana, dice en uno de sus mensajes, se alza como una aurora por campos y ciudades de Hispanoamérica” (1961, 27). Y Jamis insistió en metáforas de este talante cuando en su libro dice: “En toda la isla/ las estrellas están más bajitas/ y la bandera está más alta/ y Toda Cuba florece y resplandece” (1962, 37). Y más adelante, cuando ya había de qué quejarse por las equivocaciones nada desdeñables de un régimen comandado por militares implacables, García Márquez participó en este concierto de loas porque sobre América habían llegado los vientos de un tiempo y un hombre nuevos. En una de sus crónicas sobre Cuba, “Cuba de rabo a cabo”, escrita en 1975, y la que bien podría coronar la racha de elogios para la revolución cubana y Fidel Castro, el escritor colombiano concluye que todos los hombres de la isla eran felices y amaban la libertad respirable bajo el nuevo gobierno. Uno de los fragmentos produce una sonrisa cautelosa ante el hiperbólico optimismo, muy propio del realismo mágico practicado por el Premio Nobel. En la Cuba de hoy, escribe:

[...] no hay prostitución, ni vagancia, ni raterismo, ni privilegios individuales, ni represión policial, ni discriminación de ninguna índole por ningún motivo, ni hay nadie que no tenga la posibilidad de entrar donde entran todos (...) ni hay nadie que no tenga la posibilidad inmediata de hacer valer estos derechos mediante mecanismos de protesta y reclamo que llegan sin tropiezo hasta donde tienen que llegar, inclusive a los niveles más altos de la dirección del Estado (1999, 61).

Y recordando un poco el tono del primer viaje de Cortázar a Cuba, aunque hayan pasado más de diez

años, años en que se presentan, entre otras cosas, las primeras represiones a los escritores críticos de la revolución, García Márquez dice que después de recorrer toda la isla (centímetro por centímetro cuadrado) y hablar con todos los cubanos (obreros, soldados, campesinos, amas de casa, niños de escuela y altos dirigentes), le queda la convicción de haber vivido la experiencia más definitiva y emocionante de toda su vida (62).

## 2. El intelectual y la política

Entre el primer y segundo viaje que hizo Cortázar a Cuba, es decir entre 1962 y 1967, se presentaron en el escritor una serie de vacilaciones. A Cortázar le llegaban, en su retiro de París, rumores que afeaban la imagen de su revolución querida. Esos rumores confirmaban la contundencia de aquel decir de Cocteau de que la pureza de toda revolución dura tan sólo 15 días. Cortázar sospechaba, pero esta sensación desaparece pronto, que las cosas andaban mal por Cuba y que, como sostenían algunos, se estaba pasando ya “del orgasmo feliz a la burocracia tecnológica” (Cortázar, 2000, 1068). En su primer viaje Cortázar, sospechando que sobre el arte revolucionario cubano podrían abatirse los áridos principios de una estética real socialista (escribir según los criterios de un partido, de una causa, de una ideología, hacer literatura fácil y didáctica para todo el mundo, no enredarse demasiado con complejas experiencias de vanguardias), leyó su texto “Algunos aspectos del cuento”.

Allí Cortázar se presenta como un autor de raigambre fantástica, afecto a las influencias surrealistas, y cauto ante cualquier intento de manipulación sobre la capacidad creativa del artista. Luego de explicar cómo maneja aspectos como el tiempo, el espacio, el tema, la intensidad y la tensión, Cortázar aborda el campo polémico de lo que significa escribir en la revolución o para la revolución. La conclusión de Cortázar es que no hay que escribir para la revolución escribiendo acerca de la revolución misma, sino escribir revolucionariamente. Revolucionar la literatura, que será uno de los claros rumbos de la estética del Cortázar que va desde sus novelas *Rayuela*, *62 modelo para armar*, *Libro de Manuel* hasta sus libros misceláneos *La vuela al día en ochenta mundos* y *Último round*, significa que el escritor es completamente libre de escoger su tema y sus estructuras narrativas

y que debe ante todo revolucionar el lenguaje. El escritor no sólo ha de conocer su oficio, sino que no tendrá ninguna norma coercitiva que oriente su escritura. Pero Cortázar señala que el escritor revolucionario debe poseer una conciencia donde se fusionen armónicamente libre compromiso individual y colectivo. Como si estuviera previendo lo que vendría después en la literatura cubana de la revolución —una literatura en muy buena parte mediocre desde el punto de vista de sus alcances estéticos, importante para la historia de la revolución en tanto que es más un hecho político que un logro literario—, Cortázar llama la atención sobre el peligro de escribir para todo el mundo: “¡Cuidado con la fácil demagogia de exigir una literatura accesible a todo el mundo! Muchos de los que la apoyan no tienen otra razón para hacerlo que la de su evidente incapacidad de comprender una literatura de mayor alcance” (1963, 13). Pero la estética revolucionaria comunista siempre ha terminado seducida por la evangélica idea de que el arte debe ser un instrumento útil de educación popular. Y es muy posible que debido a esta fijación, este arte casi siempre se haya reducido a andar sobre muletas, para utilizar una expresión cara al Trotsky de *Literatura y revolución*. Lo que es menester entonces es un arte masivo, porque arte individual, arte para elegidos, arte para una elite, significa continuar caminos estéticos reaccionarios y malsanos. El caso de Cortázar, que pretendió unir lo que a los ojos de los gendarmes de la literatura revolucionaria cubana era insoluble, fue como una solitaria isla al mediodía, una representación artística singular que fue permitida porque se trataba de Julio Cortázar, de aquel “queremos tanto a Julio”, que apoyaba la revolución socialista así fuera un burgués consumado, y que la defendía desde París con su presencia y su palabra, así escribiera lo que escribiera, y pensara lo que pensara sobre la escritura literaria.

Lo que aconsejaba la estética revolucionaria de la década del 60 es lo que proponían los críticos poetas de Casa de las Américas. Las cosas han cambiado con el tiempo por supuesto. Hay una gran diferencia entre la crítica homofóbica de esos años que despreció a José Lezama Lima, a Virgilio Piñera y a Reinaldo Arenas, y la valoración del homosexual revolucionario que hay en el cuento de Senel Paz “El bosque, el lobo y el hombre nuevo”. Ahí está, como ejemplo, el texto de Roque Dalton “Poesía y militancia en América Latina”. Dalton como Cortázar fue un

burgués de origen. Pero a diferencia de Cortázar, fue un militante que creyó que poesía y fusil podían ir unidos. En su corta vida, Dalton fue ajusticiado por revolucionarios salvadoreños cuando tenía 40 años, manifestó los alcances de esta convicción. Dalton fue uno de los escritores latinoamericanos que llegaron a La Habana para trabajar con fervor por el establecimiento de la revolución socialista. Formó parte, como él mismo lo dice, y al lado de Oscar Collazos y Margaret Randall, del “grupo de los extranjeros residentes en Cuba” (Dalton, 2003, 43). Muy rápido se le invitó al comité de dirección de la Revista Casa de las Américas, del cual formaba parte también Julio Cortázar, y se convirtió no sólo en uno de sus críticos literarios más respetables, sino también en uno de los ideólogos de la estética de la revolución. Si se revisan los números de la revista de esa primera década, hasta que Roque Dalton fue expulsado de ella por Roberto Fernández Retamar en 1970, no es difícil concluir que Dalton era, junto al mismo Retamar, Heberto Padilla, Fayad Jamis y Pablo Armando Fernández, uno de los poetas más promisorios del hombre nuevo latinoamericano. Al modo de Cortázar en su conferencia sobre el cuento, Dalton en “Poesía y militancia” da fe de sus certezas poéticas que, a diferencia de las de Cortázar, se acomodan perfectamente con lo que la revolución exigía de sus artistas.

En primer lugar, Dalton piensa que el poeta debe ser fiel con la belleza y la poesía. Aclara, empero, que en esta fidelidad debe existir algo que el propio Dalton llama conciencia marxista-leninista. Esta conciencia reclama un conocimiento que el artista debe tener de la vida y de su propia libertad imaginativa. En este punto, Dalton parece abrazarse con Cortázar. Luego el salvadoreño esboza los temas de la nueva poesía, considerando que todo lo que cabe en la vida cabe en la poesía. Con todo, la pregunta que queda en el aire es: ¿de cuál vida se trata?, ¿cuál es la vida que debe servir de tema a la poesía? No es difícil adivinarlo: la vida revolucionaria. Por ello el poeta que propone Dalton, y que Dalton mismo encarna, debe escribir sobre “la lucha del proletariado, la belleza de las catedrales que nos dejó la colonia española, la maravilla del acto sexual, los cuentos temblorosos que llenaron nuestra niñez, las profecías sobre el futuro feraz que nos anuncian los grandes símbolos del día” (Dalton, 1963, 16). Finalmente, en un tono pedagógico caro a los tribunales literarios de entonces, y entre los

cuales Dalton se encontraba, el escritor salvadoreño dice lo que debe hacer el partido cuando hay que formar a un poeta como buen militante comunista. “El poeta, el creador artístico debe contribuir en el más alto grado a la formación cultural de todos los miembros del Partido. El Partido, en concreto, debe ayudarlo al poeta a realizarse como agitador eficaz, a ser un soldado de buena puntería, un cuadro idóneo, en una palabra” (17). Y, con todo el arrojo de que era capaz Dalton, concluye en su cátedra de poesía y revolución que el poeta debe incluso hacer amar al Secretario de la Organización del Comité Central a autores como San Juan de la Cruz, Henri Michaux y a Saint-John Perse.

La historia literaria de las revoluciones está atiborrada de estos textos didascálicos que pregonan deberes por todas partes. Desde la revolución francesa, hasta la revolución sandinista, pasando por la revolución rusa y la china, la libertad creativa se ha enfrentado a los grillos de una ideología que promulga una literatura elogiosa de los procesos revolucionarios. Lenin gustaba el arte del pasado, pero pensaba que a los artistas había que dejarlos hacer (Citado por Sábato, 1969, 110). Ante esta frase cualquier intelectual progresista de hoy daría su entera aprobación. Pero Lenin no era el ideólogo de la total aprobación. Para él había un arte reaccionario que el Dostoiévski de *Los poseídos* encarnaba con amplitud. Trotsky en *Literatura y revolución* matiza con más audacia la opinión de Lenin y no vacila en señalar los aciertos literarios y artísticos en esa literatura que para otros era siniestra y reaccionaria. El teórico ruso, y en esto Fidel Castro siguió bastante bien los mojoneros de Trotsky en los primeros años de la revolución cubana, dice que “la política artística puede y debe consistir en ayudar a los diferentes grupos y escuelas artísticas salidos de la revolución a captar correctamente el sentido histórico de la época y una vez haberles colocado ante el siguiente criterio categórico, ‘por la revolución o contra la revolución’, concederles una total libertad de autodeterminación en el terreno del arte” (1969, 7). Una total libertad bastante extraña porque está rodeada de condiciones previas. Entre ellas, la condición de proteger, por encima de cualquier cosa, el proceso revolucionario que se realiza. La frase de Castro, aquella que dirigió a los intelectuales en 1961, cuando ya se iniciaban las primeras censuras frente a películas, poemas y artículos, “Dentro de la revolución todo; contra la revolución nada”,

apuntaba a esa defensa menesterosa. Defensa que planteaba, por supuesto, un afuera y un adentro de la revolución que sólo Fidel Castro y sus ideólogos han sabido definir (Esteban-Panichelli, 2004, 45).

Dalton defendió la revolución cubana y estuvo, como pocos intelectuales, en el corazón de la misma. Pero, como si se hubiera introducido en uno de esos procesos kafkianos donde la burocracia policiva desconfía hasta de sus hombres más fieles y actúa detrás de bambalinas con el rigor de los verdugos implacables –proceso que el mismo Dalton describe en la carta que envió al Partido Comunista de Cuba el 7 de agosto de 1970 (Dalton, 2003, 36)– fue obligado a renunciar a la revista *Casa de las Américas* y, posteriormente, en 1973, a salir de Cuba. Más tarde sucede el asesinato por parte del Ejército Revolucionario del Pueblo de El Salvador que impresionó a toda la intelectualidad del mundo y, entre ellos, a Cortázar. Este último calificó el acto como una “muerte horrenda”. Esa muerte que convirtió a Dalton en un mártir más de las purgas internas de las guerrillas de entonces. Digna de encumbrar, y esto lo sigue haciendo una cierta crítica literaria de ahora, su obra y su figura en el ámbito de la poesía centroamericana.

Desde 1967 las dudas de Cortázar frente a la revolución cubana se fueron disipando. En una carta que escribió a Francisco Porrúa, el 24 de febrero, expresa su nostalgia por la isla y su convicción de que por esa revolución del carajo está “mas dispuesto que nunca a romper lanzas”. Para Cortázar, y esta era todavía la convicción de una buena parte de los más prestigiosos escritores de izquierda del momento, Cuba era “el único país latinoamericano que ha asumido su historia y su destino” (2000, 1068). En la misma carta hay una referencia al entusiasmo que le produjeron las nueve horas de uno de los discursos de Fidel Castro. “Ese hombre es sobrehumano, dice, y nos dejó a todos literalmente pulverizados”. Castro, para Cortázar, tiene todas las respuestas, y es la concreta encarnación humana de la revolución. Su sentido ético, el manejo de sus nociones de justicia e injusticia, del bien y del mal y su resistencia física colman a Cortázar. Castro le parece la encarnación no romántica y sentimental, pues esta es la que representa el Che Guevara que pronto se irá a las montañas de Bolivia a completar su destino aventurero, sino la práctica y la realista de

la revolución. Meses más tarde Cortázar escribió la célebre carta que dirigió a Fernández Retamar desde su retiro de Saignon. Allí se perfilan con mayor claridad los contornos del credo político de Cortázar frente a la situación del intelectual latinoamericano de entonces.

Esta carta apareció publicada en la revista *Casa de las Américas*, No. 45, dedicada a la situación de los intelectuales latinoamericanos. Luego formó parte del libro misceláneo *Último Round*. La carta de Cortázar se publicó al lado de las opiniones de Mario Vargas Llosa, Mario Benedetti, René Depestre y Roque Dalton, entre otros (Cortázar, 1967). ¿Cuáles son los rasgos esenciales de este texto? En primer lugar, Cortázar prefiere al ensayo el tono íntimo de las misivas. En realidad, es una carta dirigida a uno de sus más preciados amigos cubanos con quien, además, espera no culminar jamás lo que ha sido desde hace años un diálogo en torno al arte, la fraternidad, la política y la revolución en Cuba. Esta opción epistolar se basa en la desconfianza que siempre tuvo Cortázar –un escritor juguetón, travieso, distante por no decir enemigo de los sesudos ideólogos del arte y de sus manifiestos– frente a las palabras “compromiso” e “intelectual”. Ante expresiones como éstas, Cortázar levantaba siempre las cejas y acudía a actitudes defensivas. Cuántas veces el escritor argentino había pasado de largo cuando se confrontaba con este tipo de relaciones. La propuesta de Fernández Retamar, sin embargo, actuaba como una suerte de detonador. Por ello mismo, y sabiéndose un hombre reacio al debate suscitado por este tipo de pregunta – ¿cuál debe ser la posición del intelectual latinoamericano frente a la injusticia social? –, Cortázar confiesa no ser un especialista en tal asunto. A diferencia de Sarmiento, de Alberdi, de Carpentier, de Paz, Cortázar es conciente de su ignorancia en los dominios de la política y, como el Oliveira de su *Rayuela*, se siente perdido en el mapa geopolítico del planeta. Sin embargo, no hay que olvidar que las consideraciones de Cortázar, así él no lo haya querido, se anclan en esa tradición latinoamericana donde el escritor se ha preguntado qué hacer frente a los procesos de independencia de pueblos que desde siempre han sido avasallados por potencias extranjeras.

En segundo lugar, Cortázar asume la respuesta a la pregunta del compromiso del intelectual desde

la perspectiva de la buena fe. Mejor aún, desde una perspectiva más ética que intelectual. Tal carácter es, por lo demás, lo que le ha dado un destino especial a esta carta. Pues es una epístola que, al ser escrita por un hombre que nunca antes había abordado tópicos políticos, ha terminado por convertirse en uno de los estandartes que muchos intelectuales latinoamericanos aún enarbolan frente a la explotación padecida por el hombre de las sociedades tercermundistas. Quizás esta circunstancia paradójica se debió, entre otras cosas, a la sinceridad de Cortázar. Porque el lector está ante un escritor que se sabe transitando el abismo de una época, pero que quiere transitarlo con dignidad. Un escritor que ha decidido salir de sus aposentos estéticos de marfil para asomarse a un horizonte de grandes conflictos políticos. Un escritor, y esto lo confiesa en la carta misma, que ha dejado el mundo libresco que le había enseñado Mallarmé para entrar en la realidad inobjetable del pueblo latinoamericano.

En tercer lugar, y por último, la posición de Cortázar está mediada por el exilio. Un exilio bastante particular, motivo de discrepancias cuando una cierta izquierda latinoamericana reprochaba este burgués aislamiento en comarcas europeas. En verdad, Cortázar fue, al menos hasta que la dictadura argentina impidió su entrada al país en la década del 70, el exponente de un voluntario exilio cultural. Se radicó en París huyendo de una política peronista que le parecía asfixiante. Y se radicó allí también porque era francófilo y porque amaba a esa ciudad sobre todas las cosas, incluso por encima de Cuba y de Nicaragua, país este último con el que soñó vivir la posibilidad de una dulce aunque violenta felicidad socialista al lado de su última mujer Carol Dunlop. Es esta coyuntura, la de residir fuera de su continente lo que permite entender, al menos en el caso de Cortázar, que Europa haya sido fundamental para descubrir ese fenómeno un poco mágico y maravilloso, fantástico y político que se llama “identidad latinoamericana”. París era la ciudad que facilitaba el conocimiento no sólo de una realidad exuberante en su riqueza cultural, aunque sometida a los vejámenes imperialistas y nacionalistas, sino también a los más audaces y originales escritores que escribían sobre ella. Los jóvenes narradores de entonces como Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes y Jorge Edwards,

conocían a los más viejos como Nicolás Guillén, Pablo Neruda, Alejo Carpentier y Miguel Ángel Asturias. Pero entre ellos estaba Julio Cortázar, que era como el anfitrión, el más parisino de entre todos los escritores de América Latina, tan afrancesado como Alejo Carpentier en la manera de hablar arrastrando las erres.

Era en París, además, donde esta nueva literatura se comprendía mejor a sí misma, y comprendía mejor, eso se ha dicho hasta el cansancio en los manuales de literatura, al agobiado y festivo, al melancólico y escandaloso, al pisoteado y siempre esperanzado continente latinoamericano. Todo este reconocimiento, por otro lado, sucedía entre borracheras y abrazos, entre amoríos y deslumbramientos, entre acaloradas críticas y mutuos elogios que los escritores se prodigaban entre sí. No es nada desdeñable entonces que fuera también la revolución cubana, en un grupo de escritores para quienes la función política del escritor debía correr paralela a la elaboración de las ficciones narrativas, la que dinamizara e intensificara estos encuentros. Porque una cosa era Cuba vista y sentida desde París, y otra muy distinta Cuba vista y sentida desde otra ciudad del mundo, para no hablar de lo diferente que se veía y se sentía Cuba dentro de la misma Habana. Cortázar, desde su exilio europeo, entendió que la Revolución Cubana era el punto donde convergía su convicción en un futuro socialista de la humanidad y su retorno sentimental a esa Latinoamérica que había dejado hacía años y que ahora, a través de un grupo de guerrilleros desmelenados y un pueblo que los vitoreaba como héroes, el escritor argentino recuperaba con júbilo.

### 3. Credo político y credo literario

La transformación de Cortázar en un escritor de izquierda llama la atención porque se trata del itinerario, para unos brusco e inaudito, para otros comprensible y lógico, del más apolítico de los escritores latinoamericanos de la década del 60 a una militancia llena de credulidad. El escritor que abominaba de los términos “compromiso” e “intelectualidad” terminó convirtiéndose en uno de los paradigmas del intelectual de izquierda latinoamericano del siglo XX. Paradigma que, además, navegó entre dos aguas ideológicas que a la sazón

se repelían: la del burgués y la del socialista. O, para explicarlo mejor, que oscilaba entre la pertenencia a la izquierda y una práctica burguesa de la legitimidad intelectual. Y no es para nada absurdo suponer que esos mismos guerrilleros de la salvación nacional salvadoreña que asesinaron a Roque Dalton por ser poeta y pequeño burgués, hubieran hecho lo mismo sin vacilación con el bueno de Cortázar, en caso de que a este último se le hubiera ocurrido tomar las armas. Pero Cortázar jamás las tomó. Aunque no es arriesgado pensar que soñó con esa posibilidad al repasar sus elogios a personajes como el Che Guevara, Roque Dalton y Tomás Borge.

Lo sorprendente, en todo caso, es que este burgués, que crecía cada día y cuya generosidad humana conmovía a todos, que antes permanecía voluntariamente ciego a cualquier cosa que sucediera más allá de los límites de lo estético, se lanzó de bruces a una militancia revolucionaria que disfrutó con alegría pese a que esa misma revolución estaba plagada de equívocos y sinsabores. Esta metamorfosis, y él mismo era consciente de esto, se produjo no como consecuencia de un proceso intelectual, sino a partir de un estado propio de la intuición. Como si se hubiera dado en el mundo fantástico del autor de los cronopios y las famas la intromisión de una realidad también espléndida representada por la realidad cubana. El proceso de politización de Cortázar, según Mario Vargas Llosa, sugiere la idea de que se produjo en el escritor una transformación similar a la que experimenta el protagonista de su cuento "Axolotl" (1996, 21-23). En todo caso no es exagerado decir que en Cortázar más que en otro autor, el juego, lo onírico y el erotismo se tropezaron y hasta intentaron fusionarse con la realidad histórica y social de Latinoamérica. Desde el encuentro con Cuba, Cortázar se tomó entonces el trabajo de educarse políticamente, de hacer un trabajo interior, un aprendizaje penoso pero indispensable que habría de llevarlo a la conciencia del sudamericano que era y que, hasta el deslumbramiento prodigado por Cuba y que continuó con Nicaragua, se había negado a reconocer. Cortázar le escribió a su amigo Jean Thiercelin, el 2 de febrero de 1968, después de que regresó de La Habana:

[...] soy sudamericano... y me debo a este mundo (que llaman 'tercero') del que me arranqué hace

dieciséis años. Claro está, que no soy el Che Guevara, no te hablo de meterme en la guerrilla, sino de una operación análoga pero siempre quedándome (y este es el problema) en la poesía, en la literatura, en las únicas cosas que sé hacer (2000, 1225).

El conflicto personal más agudo de Cortázar con los procesos revolucionarios que le tocó vivir es justamente este: ¿cómo conciliar su credo político revolucionario con su credo literario? Ya en el poema que escribió cuando supo de la muerte del Che Guevara, se sabía que él era el hermano poeta, mientras que el otro era el hermano guerrillero. Que mientras él dormía en París, el otro recorría los parajes bolivianos señalando la estrella elegida (Goloboff, 1998, 183). Y aquí ya se establecía que, al menos en las coordenadas del poema, literatura y guerrilla se podían abrazar, mediadas por el sueño, el canto y el duelo. En el territorio de la polémica, no obstante, Cortázar expuso con nitidez su norte en la confrontación entre literatura y revolución. Se alejó radicalmente, y más bien denunció sin ambages, los torpes caminos de una literatura dirigida por partidos. La relación revolución y literatura, considerando que la primera debía guiar a la segunda, Cortázar no la aceptó nunca, al menos en el plano de la creación literaria. Otra cosa pasó cuando se trataba de ensayos o de declaraciones que él mismo escribía y que para publicarlos solicitaba una especie de permiso a Fernández Retamar o a Haydée Santamaría, directivas de la revista *Casa de las Américas*. En la polémica que entabló en 1970 con el entonces joven escritor Oscar Collazos, funcionario por entonces en La Habana, Cortázar no vaciló en denunciar la estética real socialista enarbolada por el colombiano en "La encrucijada del lenguaje".

Leída ahora la polémica, que se conoció después bajo el nombre *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, y en la cual participó además Mario Vargas Llosa, la impresión es que un burócrata irreverente de veintiséis años, dueño de la jerga marxista leninista de la época, se atrevía a morder la cola de un viejo león que era izquierdista a su modo. Y como quien se había atrevido a molestarlos era una joven promesa, tanto en la andadura literaria como en los vericuetos de la burocracia política, y escribía por supuesto desde el corazón mismo de la

oficialidad cubana, el león bostezó primero como si estuviera desperezándose, para después lanzar el rugido y el zarpazo definitivo. Al final, Collazos ofreció disculpas a Cortázar, su escritor admirado, y las cosas volvieron a su sitio. Y el sitio es lo que siguió defendiendo Cortázar pese a las trabas que le ponían desde su isla amada: la libertad creativa por encima de todas las cosas y la urgente necesidad de no encasillarse en una estética real socialista caduca. Collazos, en su texto, atacaba a aquellos intelectuales que cómodamente se afiliaban a una revolución sin sacrificarse realmente por ella. En esa conflictiva relación entre revolución e intelectuales, dice Collazos, se han presentado siempre tráfugas, desertores, apátridas o viejos incondicionales que siempre regresan a la comodidad del liberalismo. Pero ya era tiempo, en ese camino de la historia que tarde o temprano terminará en un mundo regido por el socialismo, de que se estableciera un nuevo vínculo entre los procesos revolucionarios y la intelectualidad. Hay que buscar un punto, propone Collazos, en el que no se caiga en actitudes stalinistas pero que tampoco se asuma la historia de las grandes mutaciones sociales desde posiciones virginales, mondas, confortables e incontaminadas (Cortázar, 1970, 23-24). En estas apreciaciones Cortázar no se veía involucrado, porque lo que hacía por Cuba y por Vietnam desde París, no era precisamente mundo y confortable. Pero Collazos atacaba a Cortázar de fugarse de la realidad política y revolucionaria con la manera intelectualizante con que ejercía la escritura literaria. Le endilgaba, además, una manera fácil de hacer literatura y el no saberse mover en la distinción obligatoria que hay en la tarea del novelista y la del intelectual. La respuesta de Cortázar es uno de los momentos más lúcidos de su manera de entender la literatura revolucionaria. La escisión entre novelista e intelectual, en primer lugar, le parece grotesca, por no decir funesta. Cortázar argumenta, una vez más, que 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 factura del lenguaje” (73). América Latina de lo que urge no es de escritores que se ciñan al esquema contexto-lenguaje, –y Collazos es en esa época, acaso lo siga siendo, uno de sus exponentes–, o para decirlo de otro modo, de realidad-producción artística, sino de verdaderos “Che Guevaras del lenguaje”. Y

vuelve Cortázar a decir, y en ello hay un eco de la conferencia que había dado en La Habana sobre el cuento en 1962, que “nada puede parecerme mejor que hoy se escriban buenas novelas inmersas en el ‘contexto sociocultural y político’, y que esas novelas sean profundamente leídas y ayuden a incrementar la conciencia revolucionaria latinoamericana; pero cuidado con negar a otros novelistas, sobre cuya honradez y responsabilidad no pueden haber dudas, el derecho a búsquedas más enrarecidas, a experiencias más vertiginosas” (76).

Cortázar trató, por supuesto, de resolver el problema de lo que significaba una literatura revolucionaria en el contexto latinoamericano escribiendo algunas de sus obras. El recorrido de esta búsqueda expresiva, que fusiona en particular la política y la literatura, al interior mismo de su cuentística, se inicia con “Reunión”, uno de los cuentos de *Todos los fuegos el fuego*; continúa con “Apocalipsis de Solentiname”, que forma parte del libro *Alguien que anda por ahí*; y culmina con “Graffiti”, del libro *Queremos tanto a Glenda*. En estos tres cuentos Cortázar intentó conciliar los mundos políticos y estéticos que en él no pugnaban ni se oponían, sino que se complementaban. En el primero, la unión de la guerrilla de la Sierra Maestra con el mundo de la música clásica representado con el cuarteto “La caza” de Mozart. Dos universos, el musical europeo del siglo XVIII con el socialista de dos guerrilleros latinoamericanos –Castro y Guevara– del siglo XX. En el segundo cuento, la confrontación del proyecto revolucionario de Ernesto Cardenal –campesinos nicaragüenses viviendo en una especie de “no lugar”, realizando labores agrícolas, artísticas y religiosas, algo sin duda muy emparentado con los proyectos utópicos que había propuesto Vasco de Quiroga en medio de la sangrienta conquista española– con los bombardeos ejecutados por la contraguerrilla y los Estados Unidos. Y en medio de Solentiname y los dibujos *naïf* de los campesinos centroamericanos, el retiro de París nuevamente y la magia que brota de la fotografía. Una magia que continúa la misma dirección que había concebido Cortázar en el cuento “Las babas del diablo”. Y el tercero, una confluencia afortunada, a la manera del mejor Cortázar, entre militancia clandestina y un erotismo forjado con mensajes en clave que se estampan en los muros de una ciudad sometida al terror de la dictadura.



## Conclusiones

### Una estética de la revolución

Pero es en *Libro de Manuel* donde Cortázar fue más lejos. En él se explica que la revolución es aquel campo donde deben fundirse el libre erotismo, el espíritu lúdico, la liberación de todos los tabúes y la convicción de que el único camino posible en la militancia política es apostar a un socialismo solar y para nada entumecido en los brumosos andamiajes burocráticos (Cortázar, 1999, 8). El *Libro de Manuel* previene contra los peores males de las corbatas revolucionarias, acartonados en el lenguaje, conservadores en la experiencia amorosa, y carentes del humor que el escritor creía indispensable para asumir cualquier tarea revolucionaria. Hay en esta novela un deseo de dinamitar los ámbitos de la izquierda latinoamericana, sin pretender destruirla del todo por supuesto, pues se trata más bien de una crítica constructiva hecha con visos fraternales tendientes al fortalecimiento de una izquierda más vitalista capaz de asumir los nuevos riesgos que se avecinaban. La crítica recibió entre el entusiasmo y la decepción la última novela de Cortázar premiada por un jurado francés en 1974. Sin duda, dentro del camino de la escritura cortazariana, *Libro de Manuel* prolonga la búsqueda de las rupturas que *Rayuela* y *62 modelo para armar* habían iniciado. Pero si en las dos primeras novelas la experimentación en las estructuras literarias prima sobre la reflexión política, en esta última el espacio del discernimiento revolucionario se vuelve crucial. Ricardo Piglia, por ejemplo, en su reseña sobre el libro, denuncia el carácter consumista de la obra de Cortázar. Hay en ella, según el autor de *Respiración artificial*, un afán de consumir y hacer consumible una manera supuestamente atrevida de hacer la revolución. Los personajes de *Libro de Manuel*, sentencia Piglia, quieren destruir y aniquilar el sistema consumiéndolo (Piglia, citado por Goloboff, 1998, 312). Piglia no aprueba esta manera sibarita, esteta, erotómana que tiene Cortázar de “vender” el espacio que el deseo debe ocupar en la revolución. El ascenso del placer a un plano moral, que hay en *Libro de Manuel*, y su catalogación como uno de los elementos esencialmente liberadores es algo que molesta a Piglia. Lo que le fastidia, además de este carácter consumidor y por ende capitalista, es que Cortázar pregone la alternativa de una revolución genuina que se ancle en el deseo y supere el lastre dejado por el puritanismo marxista y el espíritu retrógrado de la izquierda latinoamericana de esas décadas. Porque el particular socialismo de Cortázar, lleno de frescura juvenil, así Piglia lo rechace con sus elucubraciones también licuadas inevitablemente por la lexicografía marxista y psicoanalítica de esos años, está fundado en el ejercicio de un erotismo libre y, por ende, subversivo.

El juicio de Piglia, en todo caso, se enmarca en la valoración que la nueva izquierda argentina hacía de ese decadente humanismo para europeos que elaboraba Cortázar desde su más allá parisino. Para esta nueva línea de revolucionarios, y aquí estaban Ricardo Piglia, David Viñas, Anibal Ford Y Ernesto Goldad entre otros, Cortázar era sin duda alguna uno de los mejores rasgos, por no decir deformidades, que presentaba la tendencia de los entronizados escritores latinoamericanos de la revolución. A estos mismos escritores jóvenes, que atacaban a Sábato por no definirse con claridad en el campo de una izquierda militante, el socialismo de Cortázar les parecía más una pose de intelectual farandulero, la actitud de un cosmopolita afrancesado con nostalgias postreras de la provincia popular latinoamericana. Como lo explica Piglia, el de Cortázar es un socialismo propio de un artista que en el fondo sigue siendo un consumado y consumido burgués. Un socialismo, en fin, que puede definirse como una comunidad de consumidores libres y exclusivos, donde el propio Cortázar es uno de sus más suspicaces escritores (Piglia, citado por Goloboff, 1998, 310-311).

## Bibliografía

Cardoza y Aragón, Luis (1961). “Mensaje al Congreso”, *Revista Casa de las Américas*, 8. La Habana. pp. 26-27.

Cortázar, Julio (1963). “Algunos aspectos del cuento”, *Revista Casa de las Américas*, 15-16. La Habana. pp. 3-14.

\_\_\_\_\_ (1967). “Carta”, *Revista Casa de las Américas*, 45. La Habana. pp. 5-12.

\_\_\_\_\_ (2000 a). *Cartas, 1937-1963*. Vol. 1. Buenos Aires: Alfaguara,

\_\_\_\_\_ (2000b) *Cartas, 1964-1968*, vol. 2, Buenos Aires: Alfaguara.

\_\_\_\_\_ (1999). *Cuentos completos*. Vol. 1. Buenos Aires: Alfaguara.

\_\_\_\_\_ (2001) *Cuentos completos*. Vol. 2. Buenos Aires: Alfaguara.

\_\_\_\_\_ (1999). *Libro de Manuel*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

\_\_\_\_\_ (1970). *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. México: Siglo XXI editores.

Dalton, Roque (2003). “El affaire de 1970. Cuando salí de La Habana... Una historia prohibida de Roque Dalton”, *Revista El Malpensante*, 44. Bogotá, pp. 36-51.

\_\_\_\_\_ (1963) “Poesía y militancia”, *Revista Casa de las Américas*, 20-21. La Habana, pp. 12-20.

Esteban Ángel y Panichelli, Stéphanie (2004). *Gabo y Fidel, el paisaje de una amistad*. Bogotá: Espasa.

Ezquerro, María (1985) “La alegría caracteriza a los países socialistas”. *Entrevistas a Alejo Carpentier*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

García Márquez, Gabriel (1999). “Cuba de cabo a rabo”, *Obra periodística, Por la libre (1974-1995)*. Vol. 4., Madrid: Mondadori.

Goloboff, Mario (1998). *Julio Cortázar, la biografía*. Madrid: Seix Barral.

Jamis, Fayad (1962). “Por esta libertad”, *Revista Casa de las Américas*, No. 10, La Habana, pp. 27-31.

Lévy, Bernard-Henri (1992). *Las aventuras de la libertad*. Barcelona: Anagrama.

Paz, Octavio (2000). “Excursiones/Incursiones”, *Obras completas*. Vol. II, Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores.

Sábato, Ernesto (Comp.) (1969). *La convulsión política y social de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Edicom.

Trotsky, León (1969). *Literatura y revolución*. Tomo 1. Madrid: Ruedo Ibérico, Biblioteca de cultura socialista.

Vargas Llosa, Mario (1996). “La trompeta de Deyá, Prólogo a Cortázar”, *Cuentos Completos*. Buenos Aires: Alfaguara.