

¿LITERATURA EN LA REVOLUCIÓN Y/O REVOLUCIÓN
EN LA LITERATURA? COMPROMISO Y AUTONOMÍA
LITERARIA EN LA POLÉMICA ENTRE ÓSCAR COLLAZOS,
JULIO CORTÁZAR Y MARIO VARGAS LLOSA (1969-1970)

Gustavo Guerrero

CY Cergy Paris Université

Orcid: <<https://orcid.org/0000-0003-4238-4105>>

A principios de los años sesenta, en la reseña que dedica al *Kafka* (1960) de Marthe Robert, Roland Barthes da cuenta del cambio de época al que se asiste en Francia tras el desgaste del paradigma del compromiso sartreano y el ascenso de otras corrientes literarias menos inclinadas a tratar abiertamente temas políticos y sociales. Algo incómodo y sin esconder su escepticismo ante la transición que se esboza, escribe entonces en son de queja:

¿Estará nuestra literatura condenada para siempre a este vaivén agotador entre el realismo político y el arte por el arte, entre una moral del compromiso y un purismo estético, entre la complicidad y la asepsia? ¿No podrá ser nunca sino pobre (cuando solo es ella misma) o confusa (si trata de ser otra cosa)? ¿No podrá encontrar por tanto un lugar justo en este mundo? ([1960] 1964: 138; trad. mía.)

De un modo bastante explícito, Barthes alude con sus preguntas al prolongado y recurrente conflicto que, a todo lo largo de la historia de las letras francesas, había enfrentado a los defensores de la autonomía literaria y a los partidarios de una literatura comprometida. Pero quizá también hace algo más: formula el anhelo de superar esta oposición e incluso —me atrevo a sugerirlo— de dejar atrás un modelo de lectura de la historia literaria moder-

na, basado en una simplificación y una exacerbación de la dicotomía que la convierte prácticamente en un inevitable dilema estético y moral. A través de la noción de *escritura* y de sus desarrollos teóricos dentro de la esfera estructuralista y postestructuralista, Barthes fue uno de los primeros que se planteó una reconceptualización del problema que permitiera analizar con más complejidad la dialéctica entre los dos términos y ayudara a entender mejor sus intrincadas y variables relaciones. Junto a él, habría que mencionar igualmente al Pierre Bourdieu de *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (1992), que, como muchos sabemos, remodela por completo la definición de autonomía en la segunda mitad del siglo xx y revoluciona la idea que se había tenido hasta entonces de los vínculos entre literatura y sociedad.

Creo que hay que esperar, sin embargo, hasta estas primeras décadas del siglo xxi, para que aparezca un conjunto de trabajos que, a la zaga de Barthes y de Bourdieu, y desde territorios tan distintos como la filosofía, la historia, la teoría literaria y la sociología de la literatura, han ido esbozando nuevas posibilidades de lectura e interpretación de la problemática de la autonomía y el compromiso. Estoy aludiendo, entre otros, a los ensayos de Jacques Rancière *Le partage du sensible* (2000) y *Aisthesis* (2011), a la obra de referencia de Benoît Denis, *Littérature et engagement. De Pascal a Sartre* (2000), a la ambiciosa revisión conceptual, teórica e histórica de Aukje van Rooden, *Literature, Autonomy and Commitment* (2016) y al conjunto de artículos reunidos por Gisèle Sapiro en el volumen bilingüe *Autonomies of Art and Culture/Autonomies des arts et de la culture* (2019). Todos estos escritos y algunos más no solo ponen de relieve el relativismo creciente de la oposición entre los dos conceptos, sino que nos muestra que el uno y el otro participan por igual de la convicción de que la literatura tiene un papel que desempeñar en la vida y en la transformación de una comunidad como un factor determinante del cambio político y social. Y es que, en el fondo, lo que autonomía y compromiso tienen en común, como bien señala van Rooden, ha sido siempre más importante que aquello que los separa, pero es necesario salir de una visión polarizada de su significado y sus relaciones para poder percibirlo y comprenderlo.

Huelga decir que la historia de las literaturas latinoamericanas, como una historia moderna al fin, también se ve recorrida por la antinomia entre los dos términos, desde que aparecen con el modernismo a fines del siglo xix, hasta el momento contemporáneo y el debate alrededor de la sonada teoría

de la postautonomía que Josefina Ludmer defendiera en uno de los artículos de su libro *Aquí América Latina* (2010). Evidentemente, no es posible abarcar semejante arco de tiempo con una sola mirada, pero sí es viable estudiar algunos episodios históricos clave, que es lo que estoy tratando de hacer en mi investigación actual. En ella, junto a la escena modernista, que es la de Rubén Darío y Martí, y junto a la escena contemporánea y postautónoma, trabajo en la escena del *boom*, o, para ser más preciso, en las polémicas que por entonces dieron lugar a una discusión sobre las definiciones de autonomía y compromiso, y en las que se intentó justamente salir de la dicotomía y construir una idea nueva de los lazos entre literatura y sociedad. Esta es la escena que vamos a analizar aquí, advirtiendo antes que estoy echando mano de la noción de *escena*, tal y como la entiende Rancière, es decir, como una trama de textos y discursos en una instancia dada de la historia estética e intelectual. «La escena —señala el filósofo— no es la ilustración de una idea. Es una pequeña máquina óptica que nos muestra a un pensamiento ocupado en tejer los lazos que unen percepciones, afectos, nombres e ideas y en constituir la comunidad sensible que esos lazos tejen y la comunidad intelectual que hace pensable el tejido» (2011: 12; trad. mía).

Otra rápida premisa metodológica que debo enunciar antes de entrar de lleno en nuestro tema concierne la escala de una investigación como esta: al igual que otros aspectos de la modernidad, una historia latinoamericana de las relaciones entre autonomía y compromiso tiene que estar hecha de intersecciones y encrucijadas atlánticas y globales sin las cuales no se deja entender a cabalidad, pues estamos hablando, según se verá, de una historia a la vez específica y abierta, que se escribe a menudo dialógicamente como una relectura del propio pasado, pero también de un presente que no se agota en su solo contexto más aparente e inmediato, nacional o regional. Dicho de otra forma: estamos ante una conversación en las que se oyen muchas voces en diversas lenguas que vienen de otros espacios y otros tiempos, y con las cuales nuestros protagonistas entran en una discusión a veces explícita y a veces sorda, pero que no se puede ni se debe ignorar.

En la breve muestra que voy a presentar aquí, me concentro en el análisis de una de las principales polémicas del *boom*, de modo de darles un contexto circunscrito y específico a los usos de las nociones y de basar mis interpretaciones en un conjunto de textos donde se discute explícita, profusa y apasio-

nadamente la cuestión de la autonomía y el compromiso. Como lo indica mi título, se trata de la celeberrima polémica entre el escritor colombiano Óscar Collazos, el argentino Julio Cortázar y el peruano Mario Vargas Llosa, una controversia que se desarrolla entre 1969 y 1970, y cuyos múltiples espacios visibles son Montevideo, París, Londres y La Habana. Este es el acontecimiento que constituye mi escena, un acontecimiento singularísimo del cual quisiera explorar la red interpretativa que le da su significación.

Recordemos que las diferentes intervenciones de unos y otros fueron recogidas por la editorial Siglo XXI, apenas unos meses después del enfrentamiento, en un cuadernillo intitulado *Literatura en la revolución y revolución en la literatura* (1970). Es curioso que el título aparezca escrito todo con minúsculas en la portada y todo con mayúsculas en la portadilla, sin duda a fin de no herir susceptibilidades a la hora de repartir mayúsculas y minúsculas entre los dos substantivos. Creo que no hay que dejar de subrayarlo, pues este gesto del editor, al tomarse el cuidado de elegir una cierta tipografía para el paratexto, dice tácitamente mucho sobre la delicada materia que se disputaba y sobre las posiciones que los lectores podían adoptar ante la polémica. Hay que añadir que gracias al cuadernillo disponemos de un fácil acceso a un pequeño archivo que reúne los cuatro documentos principales del intercambio (el ensayo de Collazos, la respuesta de Cortázar, la contrarreplica de Collazos y el ensayo final de Vargas Llosa), lo que ha facilitado sin lugar a duda la redacción de una importante bibliografía en la que se suele presentar la querrela como una especie de antesala del caso Padilla. Fuera de los largos pasajes que le dedican Claudia Gilman en *Entre la pluma y el fusil. Debates del intelectual revolucionario en América Latina* (2003) y Rafael Rojas en *La polis literaria. El boom, la Revolución y otras polémicas de la Guerra Fría* (2018), tenemos que citar el capítulo que le consagra Francisco E. de la Guerra Castellanos en *De literatura y revolución en América Latina* (2000), las páginas de Carolina Orloff en *La construcción de lo político en Julio Cortázar* (2014), y los artículos de Jaume Peris Blanes y de Rogelio Demarchi «La policrítica de Julio Cortázar: la autonomía de la literatura entre las exigencias de la revolución» (2009) y «Literatura y revolución: la teoría autonómica de Julio Cortázar» (2018), respectivamente. Gracias a ellos podemos esbozar a grandes trazos el contexto de la polémica y recrear la cámara de ecos en la que resuenan los discursos de los tres escritores.

Para Gilman, el dato esencial del escenario histórico es la problematización y el cuestionamiento de la figura del escritor y el intelectual en Cuba durante los años sesenta, un proceso que desemboca, en la segunda mitad de la década, en la implementación de una política cultural abiertamente *antintelectualista* (el término es de la propia Gilman) y en un llamado cada vez más urgente a suspender toda veleidad libertaria y a alinearse con las directrices del poder de La Habana, para llevar adelante eficazmente la lucha revolucionaria. El intelectual comprometido, que en la línea sartreana era fiel a una causa más que a un partido y que preservaba así una parte de su independencia como conciencia crítica de la sociedad, debía ceder su lugar al intelectual revolucionario y, en última instancia, al igual que el escritor, debía convertirse en un combatiente más junto al campesino, al estudiante y al guerrillero. Consecuentemente, el campo cultural y literario se veía sujeto al de la política y la práctica de la literatura perdía su perfil específico, disolviéndose entre las distintas formas de militancia. Nada más ajeno evidentemente a la tradición de la autonomía ni al imperativo ético sartreano. Gilman escribe:

El anti-intelectualismo es una vituperación que traduce en términos de superioridad la serie política sobre la actividad intelectual, cultural, literaria; es un discurso, no necesariamente «sincero», que surge dentro del mismo campo intelectual para abjurar de sí mismo enfrentando a sus miembros con otros paradigmas de valor, encarnados por el hombre de acción y el hombre del pueblo. Implica la problematización de la relación de la labor intelectual (en un campo específicamente cultural) y la acción, entendida en términos de una intervención eficaz en el terreno político (2003: 166).

A fines de los sesenta, los crecientes roces y tensiones entre La Habana y los novelistas del *boom* que, como Cortázar y Vargas Llosa, habían sido compañeros de ruta de la Revolución cubana desde sus inicios dan cuenta de los avances de esta política antintelectualista. Su objetivo no era solo someter al control del poder revolucionario la participación de los escritores en el proceso de construcción de una sociedad nueva, sino imponer un modelo único de intelectual que sirviera de patrón para todo el continente y suprimiera la competencia de otros modelos alternativos como el que el propio *boom*, asumiendo posturas cosmopolitas y reivindicando una cierta libertad

de opinión, podía estar patentando en aquel momento. El rechazo de los principales miembros del grupo a la invasión de Checoslovaquia por las tropas soviéticas en 1968 —una invasión aprobada y aplaudida por Fidel Castro— y la carta privada que ese mismo año varios de ellos le dirigen al líder cubano a propósito de la situación de los intelectuales en la isla tras el premio al libro *Fuera de juego* (1968) de Heberto Padilla, forman parte de los antecedentes inmediatos. También hay que mencionar la mesa redonda organizada por Casa de las Américas, en mayo de 1969, en la que se discute violenta y ásperamente sobre la posibilidad de hacer de la literatura una herramienta crítica dentro del proceso revolucionario. Las actas de dicho encuentro, que Siglo XXI publica en el volumen colectivo *El intelectual y la sociedad* (1969), asientan un largo y detallado testimonio de los vivos intercambios entre los escritores cubanos y latinoamericanos presentes en dicha ocasión y de las numerosas alusiones que se hicieron a los novelistas del *boom*. Releerlas hoy es como leer una prefiguración o un ensayo general de la disputa que nos ocupa y de la crisis de confianza que ha de seguir. No en vano Rojas señala en su libro: «Generalmente esta polémica ha sido entendida como una discusión entre Collazos, por un lado, y Cortázar y Vargas Llosa, por el otro. Pero todo parece indicar que debe ser leída como parte de la fractura que se estaba produciendo entre el *boom* de la nueva novela y la revolución cubana» (2018: 115).

Las hostilidades comienzan en agosto de 1969 con el largo ensayo de Óscar Collazos intitulado «La encrucijada del lenguaje», que se publica en dos partes en la revista *Marcha*, de Montevideo, dirigida entonces por Ángel Rama. Hay que señalar que, ese mismo año, Collazos había sido jurado del Premio Casa de las Américas en La Habana, que era además director del centro de estudios que dicha institución estaba auspiciando y que en él compartía labores no solo con el propio Rama sino con Mario Benedetti, quien trabajaba a la sazón en la propuesta que daría lugar a su célebre antología *Los poetas comunicantes* (1972).

No es difícil entrever los lazos que se tejen entre el joven novelista, el poeta y el crítico. Collazos recuerda en una entrevista tardía que fue Rama quien le pidió expresamente el texto que lanzó la disputa. Además, resulta bastante obvia la estrecha relación entre las posiciones políticas y literarias de Benedetti y la argumentación del ensayo del colombiano. Y es que, si lo leemos con

la distancia que da el tiempo, «La encrucijada del lenguaje» pareciera llevar al terreno de la novela la crítica que el poeta uruguayo ya estaba elaborando en aquel momento contra la poesía experimental de las neovanguardias latinoamericanas y que habría de cobrar cuerpo en su citada antología. De hecho, las mismas ideas alimentan en ambos la denuncia de unos productos literarios solipsistas, elitistas y extranjerizantes, y la urgente promoción de un neorrealismo nacionalista o regionalista abiertamente comprometido con los problemas sociales y políticos, accesible a todo tipo de público y hermanado con la revolución.

En su ensayo, Collazos se presenta como un intelectual revolucionario que da la alerta al comprobar que la novelística latinoamericana se estaría apartando de su verdadera identidad y de su más legítima misión por la creciente influencia de una corriente formalista, hermética y europeizante que llevaría a nuestros escritores a darle la espalda a los urgentes problemas del continente y haría visible la posición subalterna que los vuelve dependientes del reconocimiento extranjero. Según él, el *boom* no es sino el fruto oportunista de una época de decadencia y confusión de las literaturas occidentales, y, en especial, de la francesa. Por eso, escribe:

Es que aún en un periodo 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 (Collazos, Cortázar y Vargas Llosa 1970: 22).

La literatura y, particularmente, la novela latinoamericana estarían así muy por debajo de la revolución, que sí ha sabido dar una respuesta a la altura de la situación, y la razón de ello residiría, en buena medida, en la deriva última de los escritores del *boom* que, adoptando una actitud servil ante la influencia de la cultura europea, estarían propiciando una ruptura de la solidaridad entre texto y contexto, entre obra y público, entre el escritor y su sociedad. Collazos lo plasma con toda claridad en las líneas siguientes:

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», una «ceremonia», en un «rito» (esta parece ser la idea que atormenta a Carlos Fuentes, desde *Zona sagrada* hasta *Cambio de piel*) o la aprehensión de un instante (el Julio Cortázar de *62/Modelo para armar*) 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 (y también se confirma) reconociéndose en sus fuentes, en sus orígenes más concretos (Collazos, Cortázar y Vargas Llosa 1970: 10).

La argumentación de Collazos parece orientada en un primer momento a defender una cierta autonomía de las letras latinoamericanas, reivindicando un realismo autóctono, bien arraigado en los imaginarios nacionales y regionales, contra las tendencias más recientes de la novelística del *boom*. Sin embargo, y al mismo tiempo, otros usos de la noción de autonomía, en el sentido literario más habitual, aparecen pronto en el discurso del polemista colombiano y desempeñan casi desde el comienzo un papel destacadísimo como herramientas principales que le permiten construir a su adversario. Y es que esa literatura desconectada de su realidad contra la cual se escribe inicialmente el ensayo no haría otra cosa, según él, que poner en escena una ambición autonomista que hay que denunciar sin demora: «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”» (Collazos, Cortázar y Vargas Llosa 1970: 10).

De entrada, la autonomía literaria se presenta como un espejismo o, mejor, como una peligrosa quimera que, casi rayana en el pecado de soberbia, se traduciría en la plasmación de una ficción independiente y orgánica, como si fuera una finalidad en sí misma. Observé que, en la descripción del colombiano, se funden y se confunden manifiestamente el acto de creación y el universo creado, el proceso de escritura y el producto literario, como si existiera una necesaria continuidad o solidaridad entre ambos. Collazos los

asocia y los identifica dando por sentado que hay una efectiva correlación entre ellos, la continuidad entre el escritor y su obra, y apenas unas líneas después insiste en la importancia de su denuncia ante el momento que se vive en América Latina: «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» (Collazos, Cortázar y Vargas Llosa 1970: 12).

Este momento decisivo que la autonomía señala prácticamente como el signo de un malestar o de una enfermedad es evidentemente el partearguas que separa una literatura que estaría a la altura del hito histórico que se vive con la revolución y otra que, según el novelista colombiano, no lo estaría, pero que se difunde perniciosamente entre las jóvenes generaciones latinoamericanas, llamándolas a alejarse de sus responsabilidades políticas y sociales. Collazos desarrolla a lo largo de su ensayo la semblanza de esta otra literatura autónoma o autonomista como una entidad fáctica, trasnochada, foránea, y finalmente reaccionaria en un período clave para la consolidación de las luchas populares en América Latina. En este sentido, escribe:

Se está patentizando una actitud de mistificación, justamente la 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 (Collazos, Cortázar y Vargas Llosa 1970: 9).

Aunque el colombiano afirma en otro lugar de su ensayo que no propugna un regreso del realismo socialista, el espacio de la discusión que él mismo configura al atacar al creacionismo y al ultraísmo va reproduciendo paso a paso las condiciones que condujeron a la ruptura de las vanguardias artísticas y la vanguardia política dentro de la Revolución soviética y en muchos países de Occidente durante la primera mitad del siglo xx. Me refiero al descrédito de las búsquedas experimentales y a la entronización de un modelo de realismo avalado por el poder político. Collazos se va moviendo además por los distintos niveles de la estética de los cuales es posible predicar la autonomía, desde las condiciones de producción hasta la situación del autor y la obra,

extendiéndose luego al propio lenguaje cuando denuncia, por ejemplo, aludiendo otra vez a las vanguardias, que «invocar el absolutismo del lenguaje, del instrumento literario en su completa autonomía, equivale a reactualizar un intento que agotó en sus excesos». O bien cuando martilla repetidamente: «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 retórica» (Collazos, Cortázar y Vargas Llosa 1970: 18).

Finalmente, y como para ocupar asimismo el espacio de la recepción, Collazos la emprende contra la autonomía del juicio literario. Respondiendo a una afirmación de Vargas Llosa, quién sostenía en una entrevista que la literatura debía ser valorada en sí misma, autónomamente, y no por comparación con los mundos que describe, el polemista señala con rotundidad que los significados de una obra «no surgen sino en virtud de la comparación, de la confrontación con la realidad» y agrega: «toda realidad genera su propio lenguaje, determina sus estructuras, aborta una sintaxis que le es propia» (Collazos, Cortázar y Vargas Llosa 1970: 17).

Esta última respuesta es importante porque da la medida de la comprensión que tiene el colombiano de las relaciones entre literatura y sociedad. Fiel a la teoría marxista del reflejo, que ve en la literatura una superestructura en la que deben proyectarse las condiciones de una infraestructura económica y social, Collazos entiende el texto como un sudario que ha de sintetizar la visión del mundo del autor, prácticamente sin mediación alguna. Ni el proceso creativo, ni el lenguaje, ni el texto, ni los modos de producirlo, ni su recepción aparecen en el horizonte como instancias que introducen no pocos matices en la producción de sentido y entre los cuales se teje la trama que une una obra y su contexto. De ahí que lo que les pide a los escritores del *boom* es un realismo que se parece más bien al de los novelistas de la tierra y no tiene en cuenta la crítica al concepto de realidad que presupone este tipo de novela, una contradicción que Cortázar no dejará pasar en la argumentación. De ahí también que la idea que se hace el colombiano del compromiso sea la de un compromiso militante, es decir, un compromiso en el que la política pasa por encima de las consideraciones éticas y estéticas.

Ahora bien, llegados a este punto, es necesario hacer una breve digresión, pues, aunque como se ha visto, en el planteamiento del problema se alude

básicamente al *boom* y a sus figuras más destacadas, detrás de la tendencia autonomista y neovanguardista, que se estaría difundiendo entre las generaciones más jóvenes, no es difícil vislumbrar la huella de un momento de intensos intercambios entre el campo cultural francés y el campo cultural latinoamericano. Efectivamente, a través de su combate contra la autonomía, Collazos está haciendo sombras contra el impacto del estructuralismo, la teoría literaria y la nueva novela francesa no solo en Fuentes, Vargas Llosa y Cortázar, sino también en las voces más importantes de las hornadas entonces emergentes, como Salvador Elizondo, Severo Sarduy o Néstor Sánchez. Piénsese en lo que podían representar a la sazón novelas como *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965), *De donde son los cantantes* (1967) o *Siberia blues* (1968). Sin lugar a duda, y como lo han señalado ya Gilman y Rojas, la revista *Mundo Nuevo* y el grupo de Emir Rodríguez Monegal que la editaba en París, una de las interfaces más activas en el intercambio entre los dos campos culturales, forman asimismo parte de las sombras que gravitan alrededor de la polémica (Gilman 2003: 120; Rojas 2018: 11). Pero, en el plano propiamente intelectual, tal y como lo indica el título mismo del ensayo, «La encrucijada del lenguaje», la argumentación contra la autonomía es una argumentación en buena medida contra el giro lingüístico, contra la influencia francesa y contra sus repercusiones en el terreno de la crítica y la creación literaria en América Latina. No en vano, tan solo unos meses después de acabada la polémica, Collazos publica en la revista *Casa de las Américas* un artículo en que radicaliza aún más sus posiciones y donde afirma explícitamente:

¿Qué quiere decir el estructuralismo para un muchacho masacrado en Caracas?
¿Qué es el monólogo interior para el condenado a veinte años de prisión, acusado de subversivo y de complot contra las instituciones? ¿Qué querrían decir Bataille, Lévi-Strauss, *Tel Quel* o la *New York Review of Books* para los quince estudiantes asesinados recientemente en la ciudad de Cali? (1970: 134).

Imitando consciente o inconscientemente al Sartre que se preguntaba qué podía representar su novela *La náusea* ante un niño muerto, el novelista colombiano lleva el antintelectualismo a un punto extremo con esta comparación entre realidades inconmensurables, forzando evidentemente una respuesta única. Lo esencial, sin embargo, es que con su actitud confirma que debemos considerar la recepción de la nebulosa estructuralista en Lati-

noamérica como una instancia clave en la polémica y en la historia de nuestra idea de la autonomía y el compromiso literario durante esos años.

Ciertamente, a través del estructuralismo, se reciclan y reactivan toda una serie de temas que inciden en las complejas geometrías de la noción. Así, la consideración de la literatura a la manera de la lengua, como un sistema del cual cada escritor no hace más que actualizar algunas posibilidades, erosiona el principio de intencionalidad o expresividad de la escritura y crea un hiato entre el enunciante y su enunciado que problematiza la cuestión de la figura del autor y de su autoridad sobre el texto, como no tarda en señalarlo Roland Barthes en su famoso artículo «La mort de l'auteur» (1967). Paralelamente, la reaparición de la vieja idea romántica de un lenguaje poético, que Jakobson reformula a través de su concepto de función poética, recentra el trabajo del escritor en torno al esfuerzo por crear un lenguaje que disponga de su propio peso y valor, que se motive internamente y trate de suspender o poner entre paréntesis la función referencial. De hecho, función poética y función referencial aparecen con frecuencia como términos antitéticos en la época. En fin, hay que agregar como parte de la recepción del estructuralismo, el desplazamiento de la perspectiva diacrónica a la sincrónica en la lectura de los textos y la entronización del paradigma lingüístico en el análisis de esa arquitectura interior de la composición —la famosa «estructura»— que constituiría el mensaje profundo de la obra. Toda esta configuración de unas poéticas antireferenciales, antiintencionales, antihistóricas y autotéticas en los años sesenta latinoamericanos constituye incontestablemente uno de los blancos principales de los ataques de Collazos. Pero lo que no ve o no quiere ver el novelista colombiano es que detrás de este escenario se está librando también un combate ideológico en el plano conceptual y simbólico que no parece por entonces menos legítimo ni urgente, como se lo ha de recordar Cortázar en su respuesta.

En efecto, el argentino, que contesta también en la revista *Marcha*, en enero de 1970, va a identificar rápidamente el fondo del problema y va a contestar poniendo al descubierto las fallas en las posiciones de su interlocutor, que resultan, por un lado, de una visión demasiado simple de las relaciones entre literatura y sociedad, y, por otro, de la ausencia de una crítica del sujeto y el lenguaje. No hay que olvidar que Cortázar procede intelectualmente de una doble tradición que alimenta sus años de formación y que lo sitúa en un

punto de intersección de dos corrientes fundadoras del tiempo contemporáneo. Sus escritos de juventud muestran a las claras lo temprano que se asocia tanto a la estética de las vanguardias y, en particular al surrealismo, como al existencialismo y a la idea sartreana del compromiso intelectual. Ambas nutren sus posiciones ante el problema: del surrealismo y las vanguardias Cortázar hereda un principio de equivalencia entre la esfera política y la esfera artística como dos realidades equivalentes en las que se desarrolla un combate ideológico paralelo, aunque con instrumentos distintos; del existencialismo, acoge un llamado a la responsabilidad que no tiene que traducirse necesariamente en una militancia partidista, pero que no por ello exige una actitud ética menos atenta y vigilante. Mucho antes de que se publique *Rayuela*, señala así, en sus notas de los años cuarenta que la duda que angustia al escritor contemporáneo es que «acaso las posibilidades expresivas estén imponiendo límites a lo expresable, que el verbo condicione su contenido, que la palabra esté empobreciendo su propio sentido» (2017: 45). Si este es el diagnóstico, el remedio no puede ser sino vanguardista, como lo indica en su «Teoría del túnel» (1947) cuando sentencia: «cabe a nuestra cultura echar abajo, con nuestro lenguaje literario, el cristal esmerilado que nos veda la contemplación de la realidad» (2017: 56). Por su parte, el existencialismo anima desde otra esfera esta rebelión cortazariana como la de un hombre que no puede no ejercer su libertad, pero cuya sensatez le señala «un camino de compromiso que cada escritor elige o labra según su especial concepción de la realidad» (2017: 59). Dicho matiz es fundamental porque indica que el argentino comprende desde muy temprano que la literatura existencialista puede ser una literatura bastante convencional y que, en nombre del compromiso, sacrifica en el altar del realismo, de la comunicabilidad o la accesibilidad, una crítica creativa del lenguaje y de las formas literarias vistas como instancias de alienación.

Todas estas ideas, que nutren al joven Cortázar y luego forman parte del debate estético y político de *Rayuela*, reaparecen en la polémica en distintos momentos de la argumentación. Así, después de descartar los alegatos sobre un supuesto complejo de inferioridad que llevaría a los escritores del *boom* a seguir servilmente los modelos experimentales europeos, el argentino defiende desde un comienzo la paridad entre el ámbito literario y el político, situando al mismo nivel las conquistas del uno y del otro, y contradiciendo la opinión de Collazos a este respecto:

Me parece peligroso además de falso situar los actos culturales 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 *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 (Collazos, Cortázar y Vargas Llosa 1970: 44).

Cortázar fija los términos de la discusión, tratando de preservar la independencia del campo literario y de valorizarla frente al político en un intento por salir del maniqueísmo y por buscar otra fórmula de convivencia, apelando incluso a la supuesta anuencia de Fidel Castro. Toda su argumentación puede verse como el esfuerzo por deshacer las oposiciones y antagonismos planteados por el texto de Collazos, pasando de una alternativa entre lo uno y lo otro a una suma de lo uno y lo otro. Ello no le resta lucidez sin embargo a la hora de juzgar las insuficiencias de la concepción de la creación literaria y de sus procesos que vehicula el novelista colombiano. Exigir que el escritor se exprese con y desde una conciencia plena de las problemáticas sociales y políticas del continente, como un sujeto positivo y transparente para sí mismo, que dominaría todas las fases de producción de su obra, le parece una franca inocentada que ignora la naturaleza bastante más compleja de la praxis artística y literaria. Volviendo a un tema que ya había evocado en otros textos de la época, le recuerda entonces a Collazos que semejante simplismo es uno de los mayores escollos con los que tropieza la construcción de un lugar para la literatura dentro del socialismo, un problema que se seguirá planteando, valga citarlo: «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» (Collazos, Cortázar y Vargas Llosa 1970: 52). Como heredero del legado surrealista, Cortázar le da un lugar preeminente al azar, al inconsciente y al sueño en el proceso de creación, que es incompatible con las exigencias de Collazos, aunque ello no implica que, desde un punto de vista existencialista, escurra el bulto ante sus responsabilidades.

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 esta 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 persona, 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 cuentista o novelista, en contradicción para con mis responsabilidades para con la tarea revolucionaria (Collazos, Cortázar y Vargas Llosa 1970: 52-53).

Menos irónico, pero no menos crítico, Vargas Llosa, que contesta con un breve texto en *Marcha*, en mayo de 1970, también se detiene en el problema de la situación del creador y los mecanismos de la creación, tal y como lo plantea Collazos. El peruano cuestiona la idea no solo de una armoniosa y perfecta identidad entre el escritor y sus obras como una suerte de espejismo de la unidad del sujeto, sino que advierte además sobre el peligro que representaría el tratar de imponer por la coerción o por la fuerza tal unidad. «Un escritor no es responsable de sus temas en el sentido de que un hombre no es responsable de sus sueños o pesadillas, porque no los elige libre y responsablemente...» escribe. Y añade unas líneas después:

Naturalmente que no estoy insinuando la falta de solidaridad del autor con su obra; tan solo afirmo que en el acto de 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 del 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 tra-

vés 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, Cortázar y Vargas Llosa 1970: 84-85).

Vargas Llosa y Cortázar coinciden en sus respuestas al ver en el acto creador un proceso que escapa por su componente irracional a la cuestión de la intencionalidad. Al igual que los estructuralistas, ambos le reconocen una cierta autonomía residual que deriva de la fractura de la unidad del sujeto moderno, pero Vargas Llosa va sin lugar a duda más lejos al advertirle a su interlocutor que cualquier intento por reglamentar o legislar sobre el asunto puede desembocar, tal como ya ha ocurrido en el pasado, en una forma de censura que acabe aniquilando al propio arte literario. La autonomía del hecho creador, en los términos en los que hemos descrito, se presenta, desde este punto de vista, como una condición inherente a la existencia de la literatura, pero no porque garantice su independencia, sino porque es la condición *sine qua non* de su vocación crítica, de su compromiso. Cortázar escribe:

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 (Collazos, Cortázar y Vargas Llosa 1970: 74).

Fiel a sus raíces vanguardistas, Cortázar desplaza de esta manera la discusión y lleva el combate al campo literario, reivindicando su autonomía y defendiendo la necesidad de la experimentación como una herramienta de impugnación del realismo («las novelas más estrechamente adheridas al contexto»), presentado tácitamente como una versión reducida, pobre y alienante de lo real. Si Collazos en su argumentación contra las corrientes autonomistas situaba al surrealismo, al letrismo y a las vanguardias históricas en el desván de los trastos viejos, el argentino a todas luces redora aquí sus blasones y les da un segundo aire con su propia praxis y la de sus compañeros del *boom*, que estarían operando una crítica del lenguaje y de las formas,

destinada a sentar las bases ideológicas que favorecerían el advenimiento del hombre nuevo soñado por la revolución. No es otra la misión que, para el autor de *Rayuela*, corresponde al escritor en aquel momento político: hacer de su trabajo una crítica de la ideología a través de la literatura y el arte, rompiendo con los géneros y modelos más tradicionales y procediendo a una ampliación de nuestro concepto de lo real o, como diría Rancière, a un nuevo reparto de lo sensible. «Uno de los más agudos problemas latinoamericanos —señala— es que estamos necesitando más que nunca los Che Guevara del lenguaje, los revolucionarios de la literatura más que los literatos de la revolución» (Collazos, Cortázar y Vargas Llosa 1970: 76). Bien vista, su postura no parece demasiado alejada de la interpretación estructuralista de la crítica como un arma de cuestionamiento ideológico de los discursos, tal y como la practican por entonces Barthes o Foucault. Tampoco está lejos del encendido espíritu contestatario que anima las discusiones en París durante el mayo del 68 y que vuelve a poner a la orden del día muchos de los planteamientos del movimiento situacionista sobre la urgencia de liberar la vida cotidiana de sus cárceles ideológicas a través de una subversión de los lenguajes, formas e instituciones artísticas y literarias.

La participación entusiasta de Cortázar en el mayo del 68, que queda asentada en los varios textos de *Último round* (1969), al igual que muchos de sus cuentos y novelas posteriores, muestran cuán cerca estuvo de esta idea de una revolución desde abajo, desde los cimientos mismos de la cotidianidad, y cómo su poética fantástica elabora una concepción de la literatura y el arte como los territorios privilegiados para imaginar y poner en escena esa subversión. Es innegable que, en su intervención en la polémica, no va a hacer explícitas estas afinidades que lo emparentan con el situacionismo y con los rebeldes del 68, pero sí resulta bastante claro que su defensa de la autonomía de la creación literaria no tiene nada que ver, como lo insinúa Collazos, con la vieja indiferencia aristocrática de los modernistas, ni con los privilegios del intelectual burgués. Se trata en esencia de una condición inherente a la libertad crítica que hace posible el combate ideológico del escritor en el terreno de los símbolos y le permite participar en la transformación de la sociedad cambiando nuestras maneras de concebir lo real y de repartir lo sensible.

La posición de Vargas Llosa es semejante a la de Cortázar, aunque el peruano está muy lejos de las vanguardias y, de hecho, siempre fue bastante

más conservador en sus ideas literarias. En su caso, la noción de autonomía literaria procede, por paradójico que parezca, del realismo decimonónico y, en particular, de Flaubert, al que ha de dedicar posteriormente el ensayo *La orgía perpetua* (1975). Aludo al sonado objetivismo del novelista francés, que encarna en la celeberrima imagen del «libro sobre nada» —*le livre sur rien*—, un libro sin ataduras externas y que, como un astro en el espacio, se sostendría solo por la fuerza de su estilo. No es otra la fuente de la principal noción de autonomía en la literatura del peruano. Siguiéndola obsesivamente se irá adentrando en la ilusión realista de un modo cada vez más evidente a medida que avance en su obra y más tardíamente le dará incluso una formulación teórica en su ensayo *Cartas a un joven novelista* (1997). La otra gran fuente del peruano es Sartre, su idea del compromiso y sus actitudes críticas y a menudo conflictivas ante la Unión Soviética, el Partido Comunista Francés y los movimientos revolucionarios. Vargas Llosa, sin dejar de declararse marxista ni partidario de la revolución cubana, mantiene en la polémica una posición favorable a la independencia de opinión y estima que tal actitud es indispensable para garantizar la supervivencia de la crítica aun dentro de la revolución y el proceso de construcción de una sociedad socialista. Así, ante el llamado de Collazos a participar disciplinadamente en el proceso revolucionario y reservar las críticas para las sociedades capitalistas, Vargas Llosa responde:

Yo no creo que un cambio de estructuras económicas y sociales transforme por obra de magia una sociedad y la convierta en un paraíso terrestre. 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, de 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 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 (Collazos, Cortázar y Vargas Llosa 1970: 86-87).

El compromiso que hace del escritor una conciencia crítica de la sociedad y la consecuente función «subversiva de la literatura» no conocen recesos ni paréntesis ni excepciones y se ejerce por igual dentro y fuera del proceso revolucionario. Evidentemente, el fuero especial que se reivindica de tal suerte para la literatura mal se compagina con la descripción que hace Collazos del escritor militante y revolucionario y de su obligación de reserva para con la revolución. A diferencia de Cortázar, que sí considera que la literatura y la palabra pública del intelectual deben tener en cuenta la diferencia entre una sociedad capitalista y otra que construye el socialismo, Vargas Llosa se niega a ello, defiende su derecho a ejercer la crítica dentro de la revolución y por ello no tardará en pagar las consecuencias cuando al volver a Cuba constate que, en la isla, se le trata como a un enemigo y a un contrarrevolucionario.

El texto de la contrarréplica de Collazos no puede tener en cuenta los argumentos de Vargas Llosa, ya que se escribe en La Habana y se publica en *Marcha* a principios de 1970, meses antes de la publicación del artículo del peruano. En él el joven polemista se queja de haber sido muy mal interpretado y de que se le hayan prestado posiciones e intenciones que nunca fueron las suyas. Concebida inicialmente como una carta privada para manifestar simplemente la coincidencia de posiciones con el argentino, la contrarréplica se convierte en otra cosa cuando el novelista siente la necesidad de corregir una imagen suya deformada por la discusión:

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-zhdanovista, torpemente insurrecto, considero justo abrir la carta para que la discusión se cierre, al menos por ahora, en la sensatez (Collazos, Cortázar y Vargas Llosa 1970: 95).

Collazos se niega a que lo confundan con un joven parricida y más aún con un partidario del realismo socialista (de ahí la alusión a Andréi Zhdá-

nov), aunque, como ya vimos, los términos en que plantea la polémica repiten los debates de los años treinta y cuarenta sobre las vanguardias históricas y los modelos de un arte y una literatura revolucionarios. Las otras dos preocupaciones que lo animan a escribir la contrarréplica, según dice, son la necesidad de reaccionar contra la ilusión creada por el aparato editorial que inunda el mercado de indiscriminados productos literarios y, una vez más, machaconamente, la exigencia política y moral de que hombre y obra se correspondan. Collazos no acaba de aceptar que las dos esferas puedan ser distintas. Con todo, es de reconocer que en este último texto de la polémica el tono del colombiano es bastante más sosegado y no solo no se reiteran los ataques contra la autonomía literaria en cualquiera de sus formas, sino que incluso se admite que el combate ideológico pueda ser llevado adelante en dos planos distintos, aunque convergentes. Collazos aspira a algo que llama el *derecho de integralidad*:

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 social (Collazos, Cortázar y Vargas Llosa 1970: 97).

La polémica concluye con este frágil acuerdo que el caso Padilla hará volar pronto en mil pedazos. Cortázar le escribe en una carta a Roberto Fernández Retamar que le ha gustado el texto del novelista colombiano y da por terminada la disputa. Sin embargo, la discusión tiene una apostilla en París, en abril de 1970, cuando el propio Cortázar y Mario Vargas Llosa participan en una mesa redonda organizada en la Ciudad Universitaria sobre el tema «El intelectual y la política». En su libro *Viaje alrededor de una mesa* (1970), el argentino recoge su intervención y estampa una breve crónica del acalorado y apasionado intercambio que tuvo lugar en dicha ocasión entre los dos escritores del *boom* y una parte del público a la que se describe como un puñado de «jóvenes iracundos». Los mismos argumentos sobre la necesidad de una literatura accesible, realista, ceñida a sus contextos sociopolíticos y afín al proceso revolucionario vuelven a servir de marco a una crítica contra los dos

novelistas, acaso en un tono más insistente y enojado. Cortázar contesta con algo de humor y mucha firmeza, y concluye con un párrafo que, a mi modo de ver, sintetiza en una forma más clara y brillante lo que fue su posición ante Collazos, dibujando el punto de mayor convergencia en la dialéctica entre autonomía y compromiso durante los años del *boom*:

Hay que ir mucho más lejos todavía en las búsquedas, en las experiencias, en las aventuras, en los combates con el lenguaje y las estructuras narrativas. Porque nuestro lenguaje revolucionario, tanto el de los discursos y la prensa como el de la literatura, está todavía lleno de cadáveres podridos de un orden social caduco. Seguimos hablando de hoy y de mañana con la lengua de ayer. Hay que crear la lengua de la revolución, hay que batallar contra las formas lingüísticas y estéticas que impiden a las nuevas generaciones captar en toda su fuerza y su belleza esta tentativa global para crear una América Latina enteramente nueva desde las raíces hasta la última hoja. En alguna parte he dicho que todavía nos faltan los Che Guevara de la literatura. Sí, hay que crear cuatro, cinco, diez Vietnam en la ciudadela de la inteligencia. Hay que ser desmesuradamente revolucionario en la creación, y quizá pagar el precio de esa desmesura. Sé que vale la pena (1970: 58).

Algunas palabras para concluir: como hemos visto, la polémica entre Óscar Collazos, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa marca un punto de inflexión que relativiza la oposición entre autonomía y compromiso en aquel momento del *boom* y redefine la relación histórica entre los dos términos. Porque ni la autonomía aparece aquí ya como un *des-compromiso*, un *anti-compromiso* o un *para-compromiso*, ni el compromiso mismo parece ya concebible sin aceptar una cierta dosis de autonomía. Esta última puede ser descrita, a la manera de Bourdieu, como el efecto de refracción del campo literario ante los intentos de sujetarlo a una norma heterónoma que puede venir tanto del terreno político como del mercado. Pero, lejos de cualquier veleidad aristocrática o purista, tal independencia constituye un espacio que preserva y hace posible la crítica que ejerce la literatura a nivel de los discursos como una impugnación de los lenguajes hegemónicos o las ideologías dominantes. Es de cara a su reproductibilidad y su transmisión que la escritura literaria se alza como un agente de cambio, situando así los vínculos entre literatura y sociedad en el espacio de un combate simbólico, pero no por ello menos decisivo. En este sentido, el lugar de lo literario no estaría fuera ni al

margen de las dinámicas sociales, sino en el corazón de las mismas. Aún más, el lugar de lo literario bien podría ser, como lo sugieren Rancière y van Roo-den, el de un lugar clave de nuestra identidad y nuestra historia: digamos, el de esa vieja y mesiánica memoria de los orígenes de la modernidad en que la autonomía surgió como una promesa de emancipación que, desde el campo del arte y la literatura, debía erigirse en el horizonte de futuro de la sociedad toda. Creo que una de las principales virtudes de esta polémica del *boom* es la de recordárnoslo y la de mantener viva la utopía que conlleva: no la de una libertad secuestrada por la creación, sino compartida y defendida a través de la creación.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland (1964): *Essais critiques*, Paris: Seuil.
- BOURDIEU, Pierre (1992): *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Seuil.
- COLLAZOS, Óscar (1970): «Escritores, revolución y cultura», *Revista Casa de las Américas*, 58, 130-139.
- COLLAZOS, Óscar, Julio CORTÁZAR y Mario VARGAS LLOSA (1970): *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, México: Siglo XXI.
- CORTÁZAR, Julio (1970): *Viaje alrededor de una mesa*, Buenos Aires: Rayuela.
- (2017): *Obra crítica*, Barcelona: DeBolsillo.
- DEMARCHI, Rogelio (2018): «Literatura y revolución: la teoría autonómica de Julio Cortázar», *A Contracorriente. Revista de Estudios Latinoamericanos*, 15, 3 (primavera), 128-154.
- DENIS, Benoît (2000): *Littérature et engagement. De Pascal a Sartre*, Paris: Seuil.
- GILMAN, Claudia (2003): *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del intelectual revolucionario en América Latina*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- GUERRA CASTELLANOS, Francisco E. de la (2000): *De literatura y revolución en América Latina*, Ciudad de México: Unión de Universidades Latinoamericanas.
- LUDMER, Josefina (2010): *Aquí América Latina: una especulación*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- ORLOFF, Carolina (2014): *La construcción de lo político en Julio Cortázar*, Buenos Aires: Godot.
- PERIS BLANES, Jaume (2009): «La policrítica de Julio Cortázar: la autonomía de la literatura entre las exigencias de la revolución», *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica* XII-2, 89-105.

- RANCIÈRE, Jacques (2000): *Le partage du sensible*, Paris: La Fabrique.
- (2011): *Aisthesis*, Paris: Galilée.
- ROJAS, Rafael (2018): *La polis literaria. El boom, la Revolución y otras polémicas de la Guerra Fría*, Madrid: Taurus.
- ROODEN, Aukje van (2016): *Literature, Autonomy and Commitment*, New York/London: Bloomsbury Academic.
- SAPIRO, Gisèle (coord.) (2019): «Autonomies of Art and Culture/Autonomies des arts et de la culture», dossier, *Bien symboliques. Revue de sciences sociales sur les arts, la culture et les idées/A Social Science Journal on Arts, Culture and Ideas. Symbolic Goods*, 4 (junio). Disponible en línea: DOI: <<https://doi.org/10.4000/bssg.327>>.