

LITERATURA Y POLITICA



Jules Vallès fue, según Leon Daudet, el puente entre el romanticismo revolucionario de «Los Miserables» y el realismo truculento de Zola y de Huysmans. Pero fue también un insurrecto. Aparte de unos tiempos de cárcel, de manicomio, de exilio, estuvo condenado a muerte por su participación en la Comuna de París. «¿Cómo un hombre del talento de Jules Vallès ha podido malograr su vida extrañándose en la política?», escribía Emílio Zola, que añadía: «Ya lo he dicho en otras ocasiones: la política en estos tiempos llenos de desorden es el lote de los incapaces y de los mediocres». Una bellísima novela de Jules Vallès, «El niño», se publica ahora en El Libro de Bolsillo de Alianza Editorial. Lleva un prólogo de Jorge Semprún, escritor español radicado en Francia, autor de «Le grand voyage», «L'évanouissement», «La deuxième mort de Ramón Mercader» y de los gulones de «La guerre est finie» y «Z». El título de este prólogo, «Literatura y revolución», indica ya que desborda de la sola consideración de la figura de Jules Vallès. Hemos obtenido la autorización de reproducción de este escrito por parte de Alianza Editorial y de Jorge Semprún.

TRIUNFO SE HA OCUPADO REPETIDAS VECES DE ESTE TEMA CLASICO DEL INTELLECTUAL Y LA POLITICA. RECIENTEMENTE (NUMERO 437) PUBLICAMOS UN COMENTARIO DE ALFONSO SASTRE SOBRE UN ARTICULO DE JEAN-PAUL SARTRE, EN EL QUE SE ABORDABA ESTE PROBLEMA, Y, ANTERIORMENTE, LAS INTERVENCIONES DE MARIO VARGAS LLOSA (NUMERO 421) Y JULIO CORTAZAR EN LA MESA REDONDA CELEBRADA EN PARIS SOBRE "LA AMERICA LATINA NO OFICIAL" (NUMEROS 425 Y 428). EN ESTE NUMERO PUBLICAMOS EL PROLOGO DE JORGE SEMPRUN A «EL NIÑO», DE JULES VALLES (ALIANZA EDITORIAL); UNA ENTREVISTA CON JULIO CORTAZAR, REALIZADA EN SANTIAGO DE CHILE EL DIA DE LA TOMA DE POSESION DE SALVADOR ALLENDE, Y OTRA CON ALAIN ROBBE-GRILLET, QUE HA PUBLICADO EL LIBRO «PROYECTO PARA UNA REVOLUCION EN NUEVA YORK».

1 JORGE SEMPRUN

Hay un texto de Vallès, perdido, tal vez incluso olvidado, entre los centenares de páginas de su obra de periodista, de cronista, que explica lo esencial, me parece. Lo esencial: su pasión de escritor, de nombre de acción; su estilo de vida; que explica a Vallès, en fin de cuentas.

Se trata de un breve artículo, cuyo título tiene resonancia, ya se verá: *L'Affiche rouge*, o sea *El cartel rojo*. Lo escribió Vallès el 7 de enero de 1884, un año antes de morir. Lo publicó en su periódico, *Le Cri du Peuple*, y nunca mejor empleado semejante posesivo; su periódico, sin duda, realmente suyo, tantas veces fundado, otras tantas multado, suspendido, prohibido, a lo largo de los años, por el imperio del tercer Napoleón, por los gobiernos de la Tercera República burguesa. Obsesión de toda una vida, ese grito del pueblo de Jules Vallès, cuyo momento culminante, cuya más alta y bronca voz, coinciden con el momento y con las voces de la Comuna de París.

En ese texto, nostálgico, pero sin desesperanza, Vallès recuerda, con motivo de un aniversario, un cartel en forma de proclama que fue pegado en todos los muros de París el 6 de enero de 1871 —día de la Epifanía, si no recuerdo mal antiguos calendarios— y ha pasado a la Historia con ese nombre, precisamente, de *cartel rojo*.

Aclaremos las circunstancias en que se lanzó dicha proclama.

Los ejércitos imperiales de la dulce Francia —dulce y corrompida como un fruto pocho; como los banqueros y capitanes de industria de aquellos decenios de acumulación extensiva de capital—, los imperiales ejércitos del tercero y diminuto Napoleón habían sido derrotados. En el París asediado por los prusianos —aquel mismo 6 de

enero de 1871 comenzaría el bombardeo artillero de la capital— pugnan por adquirir la hegemonía las fuerzas revolucionarias y las conservadoras. En aquella confusa situación, en aquel hervidero social, el *Comité central de los veinte distritos de París*, organismo coordinador de los «clubs» y corrientes radicales (republicanos de izquierda, internacionalistas, blanquistas, etc.) decidía dirigirse al pueblo, llamándolo a luchar, y encargaba la redacción de una proclama o cartel a un grupo de cuatro militantes, entre los cuales Jules Vallès.

(¿Los otros tres? Uno fue Tridon, blanquista, nacido en 1841, abogado y escritor, condenado bajo el Imperio a la cárcel y al exilio, elegido por la Comuna en el quinto distrito de París, muerto en Bélgica, de tuberculosis, el 29 de agosto de 1871. Otro fue Leverdays, miembro del mencionado Comité de los veinte distritos. Y el tercero fue Edouard Vaillant, ingeniero, médico y doctor en Ciencias, amigo de Blanqui, miembro de la Internacional; elegido por la Comuna en el octavo distrito de París, delegado de Instrucción Pública y promotor, durante el periodo de la Comuna, de una reforma democrática de la enseñanza primaria y superior; refugiado en Inglaterra, después de las jornadas de mayo, y finalmente, a partir de la amnistía, consejero municipal y diputado socialista de París.)

No vamos a discutir ahora la opinión de Vallès, según la cual ese *Comité de los veinte distritos* y ese *cartel rojo* del 6 de enero de 1871 se encuentran, decisivamente, en la raíz histórica del movimiento de la Comuna. Nos interesa aquí algo mucho más personal, algo íntimo. Y es que, al recordar cómo se escribió trece años antes, día por día, aquella proclama, al recordar sus últimas palabras: «¡Todo el po-

der al pueblo! ¡Todo el poder a la Comuna!», Jules Vallès añade textualmente: «A pesar del tiempo transcurrido después de la derrota, después del exilio, sigo colgando por encima de todas mis alegrías de escritor la honra de haber colaborado en la redacción de un cartel de cincuenta líneas que anunciaba el gran drama social».

A eso íbamos, a este juicio de Vallès sobre su obra, su vida, que lo retrata de cuerpo entero. No puede, en efecto, sernos indiferente saber que a la hora de ajustar las cuentas consigo mismo, este escritor que ha luchado a brazo partido toda su vida con la materia literaria; que ha tardado decenios en dominarla, en darle forma a su obra maestra —la autobiografía novelesca de Jacques Vingtras, de la cual *L'Enfant* constituye la primera parte—, tantas veces esbozada, abandonada, modificada; a la hora de establecer un balance (todo lo subjetivo que se quiera, pero sin duda decisivo, por lo que tenga de esclarecedor, bajo su formulación aparentemente paradójica, en todo caso tajante), Vallès considere que su anónima participación en un efímero —histórico— cartel se sitúa por encima de todas sus alegrías —y todos sus sufrimientos, aunque olvide mencionarlo— de escritor.

Llegamos a este punto, y aunque parezca un rodeo (ya se verá que no tanto, que nos ayudará a penetrar en el significado de tan tajante formulación de Vallès), tal vez convenga abrir una serie de paréntesis, dejar que se dispare y desate la imaginación, en una sucesión o montaje de iluminaciones.

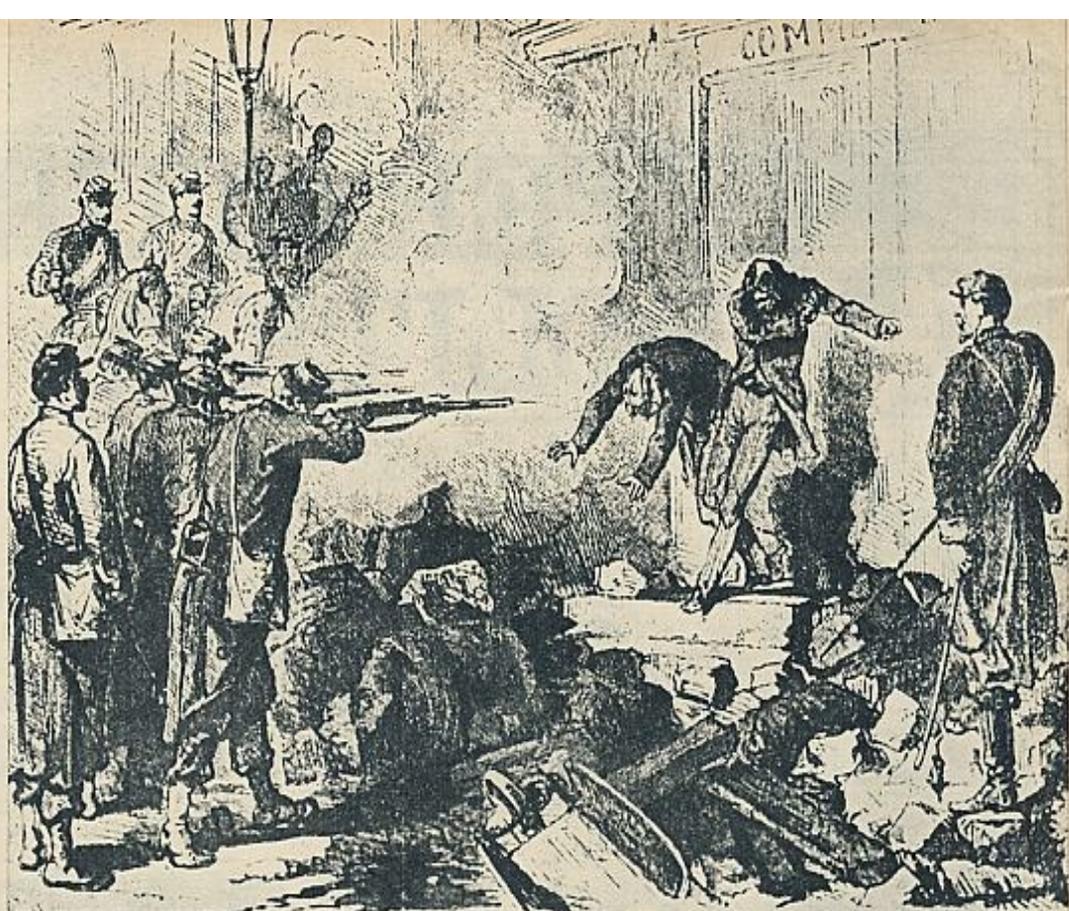
¡Vamos! *Iluminaciones*: de inmediato surge, un tanto irónica, enigmática, en la margen del encuadre imaginativo, la figura de Arthur Rimbaud, suscitada por esa sola palabra. Podría parecer una asociación que obedeciera a mecanismos culturalistas y estetizantes, o a una

retórica traída por los pelos, pero no, porque Rimbaud, aunque no haya sido, a pesar de ciertas mitografías persistentes, combatiente de la Comuna, al igual que Vallès, fue sin embargo su poeta, y lo fue hasta el punto de que toda la historia crítica de la literatura francesa invierte los términos del problema cuando se pregunta por qué Rimbaud dejó de escribir, por qué emigró al África —como si hubiera que buscar no se sabe qué misteriosas o imperiosas razones para dejar de escribir, como si dejar de escribir no fuese lo más natural, lo más fácilmente explicable— cuando el verdadero problema consiste más bien en saber por qué el frío y aburrido poeta parnasiano, provincial, que era el adolescente Rimbaud, deja súbitamente de serlo, al enfrentarse su vida, su poesía, con el prodigioso acontecimiento de mayo de 1871.

Y ya que estamos en esto, otra asociación o iluminación: no hay más remedio que recordar a Lautréamont, desaparecido en vísperas de la Comuna, dejándonos como último mensaje aquello de que «la poesía debe ser obra de todos, no de uno». Con lo cual volvemos a Vallès, a su anónima participación en un cartel o proclama, poética «obra de todos», voz popular, o sea, espontáneo estallido de una voz que está a la busca de nuevas estructuras de lenguaje y de acción.

(Todo esto nos lleva a reflexionar sobre la opinión de Henri Lefebvre, que dice en su ensayo acerca de la proclamación de la Comuna: «Esa bohemia literaria, esa *intelligentsia* de desclasados, ha producido tres escritores geniales: Lautréamont, Rimbaud, Jules Vallès. Más un pintor de primer orden: Coubert. Dicho grupo social, coherente en su incoherencia, ha llevado el romanticismo revolucionario hasta su inserción no sólo en el lenguaje y en el discurso, sino también en la praxis».

Problema crucial este al que Lefebvre alude al hablar de «bohemia literaria», de «*intelligentsia* de desclasados», en el preciso contexto de la revolución parisina de 1871, y que, en su forma más universal, es el problema de todo grupo social de escritores en los momentos de la revolución, o sea, de la transición de un orden social a otro; o sea, del desorden. Y es que, en efecto, toda la experiencia acumulada desde la Comuna de París, desde que ésta abre y prefigura el ciclo de las revoluciones modernas, hasta ahora frustradas, demuestra que la función del escritor revolucionario es esencialmente crítica, negativa; que su misión consiste en alterar el orden público, en provocar desórdenes creadores —más o menos, según su talento— en todas las estructuras del pensamiento, del lenguaje y de la moral hasta entonces dominantes. De ahí que



Un siglo antes del mayo francés del 68, hubo otro mayo con barricadas: La Comuna.

el escritor revolucionario ni surja de la nada, ni proceda generalmente de la clase social históricamente determinada a revolucionar el orden social, con toda la relatividad, la ambigüedad incluso, la azariedad en todo caso de las determinaciones históricas. El escritor revolucionario de los momentos de transición, los fabulosos momentos de desorden creador a todos los niveles sociales e ideológicos, se ha ido formando generalmente en el seno de la antigua clase dominante, en la subversión contra ésta, a lo largo de un proceso que le convierte en «desclasado» y que le permite anunciar, aunque sólo sea utópicamente, negativamente, los nuevos valores culturales y estéticos en confusa gestación. Así, de la «bohemia literaria» del Segundo Imperio surgen los escritores que, de forma directa o mediatizada, mejor expresan las aspiraciones profundas de la Comuna de París: Lautréamont, Rimbaud, Vallès. Así, de la «bohemia literaria» de los últimos años del zarismo surgen, en San Petersburgo y en Moscú, los escritores de la revolución de 1917.)

Iluminaciones, decíamos. Estallidos de imágenes o imágenes que estallan en su espontáneo despliegue, su hacer y deshacerse. Primero, esa imagen del cartel rojo de Vallès, pegado en los muros de París un día de enero de 1871 —el de la Epifanía— mientras la artillería prusiana comienza a bombardear la ciudad. Los carteles, letreros, proclamas y «graffiti» —o sea, grafismo de la espontaneidad revolucionaria que se hace consciente de sí misma, y al hacerse así rebasa sus propios límites espontáneos y se da nuevas estructuras de lenguaje y de acción— que van a recubrir los muros de la ca-

pital hasta las jornadas de mayo y la semana sangrienta.

Pero decir **jornadas de mayo** provoca un nuevo estallido de imágenes: las de otro mayo mucho más próximo, un siglo —casi un siglo— después de la Comuna, cuando los muros de la capital de Francia volvieron a cubrirse de letreros, en 1968. Prodigiosa explosión de consignas poéticas, de brevísimas odas morales, en las cuales se expresaba la anónima espontaneidad revolucionaria, utilizando y popularizando de golpe el material semántico e ideológico que habían ido elaborando las más recientes «bohémias literarias» del surrealismo y del situacionismo, al margen de la clase dominante y en subversión contra ella.

**Seamos realistas,
pidamos lo imposible.**

**Podemos estar tranquilos:
dos y dos ya no son cuatro.**

Prohibido prohibir.

**Basta de tomar el «metro»,
tomemos el poder.**

Y, ciertamente, el poder no se tomó, pero sí la palabra.

No puede extrañarnos, por tanto, que un escritor tan culto —he estado a punto de decir «culterano»—, tan sutil y complejo, tan *escritor*, en suma, como Julio Cortázar, haya sentido la necesidad de incorporar algunos fragmentos de esa espontaneidad revolucionaria del último —por ahora— mayo francés en un largo poema que publicó la revista *Casa de las Américas*, y en el cual se expresa:

«La certidumbre de que mayo puso en el vientre de la noche un semen de canción de antorcha, [la llamada

tierna y salvaje del amor que [mira hacia lo lejos para inventar el alba, el horizonte».

y que termina con el texto de una inscripción aparecida en la Sorbona: **Durmiendo se trabaja mejor: formad comités de sueños.**

Así, a primera vista, a golpe de ojo burocrático, esa inscripción puede parecer anarquizante, o utópica, o surrealista, pero tiene mucho que ver, en profundidad, con las tesis de Paul Lafargue en su panfleto sobre *El derecho a la pereza*, y con una frase del propio Marx, demasiado olvidada, y según la cual «no se trata de liberar al trabajo, sino de suprimirlo», o sea, de transformarlo en necesidad del vivir y no del desvivirse.

No se imagine nadie que hemos perdido el hilo; al contrario, vamos atando todos los cabos, anudándolos. No se imagine nadie que poner, con un siglo más o menos de distancia, a Julio Vallès y a Julio Cortázar frente a frente sea puro juego, mera especulación, tal vez espectacular. Al contrario.

Se trataba de comprender por qué Vallès ponía «por encima de todas (sus) alegrías de escritor la honradez de haber colaborado en la redacción de un cartel de cincuenta líneas», anunciador de la Comuna de París. Como todas las formulaciones en que se expresa una vivencia apasionada, ésta es tajante, no parece tener vuelta de hoja. Y es paradójica también. Porque Vallès, hombre de acción, combatiente de la Comuna, emigrado político, periodista polémico, nunca ha dejado de ser *escritor*, nunca ha dejado, en la práctica, de colocar su vocación de escritor, sus exigencias de escritor, «por encima» de todas sus demás exigencias y vocaciones.

«El escritor —decía un joven filó-

sofo alemán llamado Marx allá por los años cuarenta del siglo pasado— no considera en modo alguno sus obras como medios. Son fines en sí, hasta el punto de que el escritor está dispuesto a sacrificar su existencia a la de aquéllas, cuando se tercié...». A Vallès, en todo caso, esta definición le conviene perfectamente. De hecho, sacrificó su existencia a la existencia de su obra (y entiéndase esta última palabra sin solemnidad, sin el endosamiento irrisorio de las tertulias de geniales desconocidos; entiéndase como expresión de la desesperada soberbia de todo verdadero creador). Y la obra de Vallès, no medio, sino fin en sí, es la biografía novelesca de Jacques Vingtras, cuyo tercer y último volumen, *El insurrecto*, no fue publicado hasta después de su muerte.

Como escritor, Vallès ocupa ciertamente un lugar específico en la literatura francesa del siglo XIX. No sólo por su contenido, bastante insólito en el paisaje de la gran corriente realista que domina en la novela francesa del siglo pasado, y en la cual se esfuman las convulsiones que transforman la sociedad francesa, de 1830 a 1871, y que aparecen tan sólo en el trasfondo, indirectamente, en un juego de espejos y de reflejos ideológicos. No sólo, ni siquiera principalmente, porque dichas convulsiones sociales constituyen la trama misma de la empresa novelesca de Vallès. Sino también, y más aún, porque este es uno de los escritores que—por su propio estilo, por su tratamiento de la materia literaria—más resueltamente han desbordado los límites del naturalismo. De ahí que la estructura narrativa de los libros de Vallès nos parezca tan moderna—independientemente del carácter, históricamente determinado. Inevitablemente fecho, de ciertos recursos retóricos o semánticos—; de ahí que su realismo nos parezca, aún hoy, tan rico en imágenes actuales: tan cinematográfico, para decirlo pronto y bien.

Pero volvamos, para concluir, a ese cartel rojo de 1871, que inspiró y dio su título al artículo de Vallès ya mencionado (título que tiene resonancias, habíamos dicho al comienzo de este prefacio. Pues bien: *L'Affiche rouge*, así se intitula también un poema de Aragón en que se celebra la memoria de un grupo de combatientes extranjeros—armenios, polacos, húngaros, y un español, Alfonso—fusilados por las fuerzas de ocupación durante la resistencia antinazi en Francia; cartel rojo que fue pegado por los alemanes, con los retratos de aquellos extranjeros en todos los muros de París para infundir temor).

Cuando Vallès coloca, por encima de todas sus alegrías de escritor, la honra anónima de haber redactado un cartel revolucionario,

de hecho está demostrándonos que ha sido víctima de un espejismo. Se trata de un fenómeno habitual, hasta diríamos que necesario. En todo caso inevitable. Se trata de que todo escritor revolucionario, para ser realmente lo que pretende ser, tiene que decidirse algún día por esa fusión de su personalidad es una empresa colectiva. Tiene que arriesgar su obra poética de uno en la obra de todos, como anunciara y deseara Lautréamont. Tiene que negarse a sí mismo como escritor para poder seguir siendo escritor. Y revolucionario. Porque la íntima contradicción de todo escritor como Vallès (y aquí pueden

ponerse otros nombres: Maiakovski, por ejemplo), la contradicción que late en el fondo de toda su actividad, y que la determina en última instancia, es ésta: sus obras son fines en sí, pero necesita ponerlas al servicio de algo colectivo (el pueblo, la clase, la revolución). La primera exigencia lleva implícitos todos los peligros del hermetismo, de la automistificación, de la tan traída y llevada «torre de marfil». La segunda —y la Historia lo ha demostrado hasta el hastío— lleva implícitos todos los riesgos mortales de la burocratización, de la mediocridad. Y es que, después de las revoluciones, cuando éstas

triumfan —y Vallès escapa a ese destino, ya que la Comuna fue derrotada—, vienen los tiempos de los congresos de escritores, los tiempos de lo «positivo» y lo «negativo», de lo «sano» y lo «malsano», de lo «nacional» y lo «cosmopolita», y así sucesivamente. Después de los tiempos de Maiakovski vienen los tiempos de Zdanov: hasta hoy no conocemos otro camino.

Espejismo, decíamos. Pero sin semejante espejismo no ha habido ni habrá literatura revolucionaria. Mejor dicho: puede haber revolución de la literatura, pero no habrá literatura de la revolución. ■
JORGE SEMPRUN.

2 JULIO CORTAZAR

Martes 3 de noviembre de 1970. Patio de los Narajos.

Cortázar era evidente. Entre la marea humana que se ordenaba como podía para saludar al nuevo Presidente de Chile, su estatura sobra un par de cabezas por encima del aguelarre multinacional que, paso a paso, se acercaba a Salvador Allende, en los históricos salones del palacio de la Moneda, el singular recinto gubernamental chileno.

El conocido rostro de Julio Cortázar —profusamente «quemado» por la prensa internacional en millares de placas— rebosaba euforia en una rotación ininterrumpida de 360 grados en atención a distintos interlocutores que, como él, habían sido invitados a los festejos por la asunción del mando del victorioso abanderado de la unidad popular.

La rotación y traslación del rostro del escritor argentino radicado en París, ostentaba periódicas sonrisas al pasar por el meridiano desde donde lo enfocaba la mirada y la cámara de prensa latina. Las sonrisas eran resultado del encuentro con satélites a los cuales Cortázar debía obligadamente mirar hacia abajo: los autógrafos eran incesantes.

Entramos en esa mínima galaxia, nos presentamos y solicitamos la entrevista:

—... No... —sacude la cabeza enmarcada en una herradura de barba sin bigote el creador de «Rayuela».

—¿Por qué no?

—Porque no quiero dar entrevistas.

—¿A Prensa Latina tampoco? Los enormes ojos zarcos del novelista giran en una órbita de reflexión, la saliva que pone en movimiento la nuez de su cuello es casi visible y la entrevista es oteada y sacramentada para el día siguiente en su hotel.



Miércoles 4 de noviembre de 1970. Hotel El Conquistador.

—No es cierto que sea un exiliado en París. Me molesta la palabra exiliado —dice J. C. sin que se lo preguntemos expresamente.

—Hay un núcleo grande de latinoamericanos viviendo en París y no me siento lejos de mi continente. Hay demasiados argentinos allí, pintores, escritores, músicos. Trabajamos en causas comunes en muchos casos. Hace pocos días, por ejemplo, hicimos una emisión grabada con el compositor argentino de música concreta Edgardo Cantón. Yo le hice los textos. Esta relación me asegura una continuidad de lazos y sentimientos con mi país y mi continente. Me molesta que mi alejamiento de Argentina sea interpretado como un alejamiento psíquico. La gran paradoja es que mis libros, escritos lejos de la Argentina, tratan todos de argen-

tinios y de Argentina —modula el escritor con su famosa «ere» gutural.

«Me he acostumbrado a pensar y expresarme cada vez más en términos latinoamericanos. Los que ya tenemos una perspectiva socialista no podemos expresarnos ni enajenarnos con nacionalismos anacrónicos. Se puede ayudar a América Latina fuera de ella. Eso lo he tenido que discutir con algunos compañeros.

«El tema Chile se tornará recurrente, un apoyo para sumergirse en otros. Me ha impresionado la lucidez extraordinaria del pueblo chileno, creo que usted u otro me preguntó ayer si esto no tenía visos surrealistas. Creo que esto es muy real, pero es surrealista en la medida que configura un acceso a una realidad más justa y digna de vivirse. El triunfo popular en Chile no sólo significa una apertura histórica en el estricto orden local. La nueva situación política chilena puede gravitar en América Latina como en su momento gravitó —y sigue gravitando— la revolución cubana. Esto se puede ligar al asunto de los nacionalismos que mencioné hace un rato. Las nuevas perspectivas históricas quizá provoquen nuevas perspectivas de sensibilidad y, por ende, nuevas perspectivas de lenguaje. Por eso ahora siento —y te digo— que América es mi patria, mi patria grande, y Argentina es mi patria chica. Desde la revolución cubana y estos cambios con perspectivas revolucionarias que se advierten en el continente, se agranda, se descubre a Latinoamérica, nos permite abarcarla en sus verdaderas dimensiones. Es una especie de proceso desenajenante, diría yo. A mí —y es el caso de Vargas Llosa, García Márquez y otros que residimos en Europa— muchos nos consideran exiliados del

continente. Y no es cierto. Esto lo he hablado con ellos y puedo decir que piensan lo mismo. ¿La Historia? Claro que actúa sobre uno. Resulta que cuando vivía en Argentina yo era exclusivamente un «hombre de letras», un indiferente en materia política. Y resulta que «lejos» de mi patria y de América mi conciencia se fue modificando y transformando hasta llegar a lo que se ha dado en llamar toma de conciencia. Claro, es mi caso personal. Entre los escritores hay todo tipo de temperamentos y posiciones y actitudes, incluso los que llegan a decir que no hay que escribir más, como me dijeron el otro día, en París, en una especie de mesa redonda.

»Por ejemplo: Jean-Paul Sartre, en estos días, está totalmente volcado a la lucha política. Jean Genet, a su regreso de los Estados Unidos, se ha negado terminantemente a hablar una sola palabra sobre literatura. Habla únicamente sobre los «Black Panthers». Y hace tres o cuatro días que, en una entrevista por Radio París, James Baldwin se negó a hablar sobre su obra literaria y sobre cualquier cosa que tuviera algo que ver con las letras: habló exclusivamente sobre su compatriota Angela Davis, presa en estos momentos bajo un proceso absurdo e infame.

La voz, la mirada, el pelo, el aparato nervioso de Julio Cortázar desmienten la burocrática anotación de sus documentos personales que denuncian una edad de cincuenta y siete años, cifra con olor a ancianidad. Sin embargo, el cerco de admiradoras jóvenes que brota apenas se hace visible, hace recordar a los galanes cinematográficos. Más de una quisiera ser la maga de "Rayuela". Pero alguna vez escribimos que no se puede juzgar a un escritor por sus lectores. La sociedad de consumo, original como la yanqui y las europeas, o grotesca como las latinoamericanas, pesan sobre ese nexo entre autor y lector que es el libro, enajenado en las fronteras del "mercado".

Chile retorna al reportaje:

—Estuve en Santiago hace veintiocho años. Y tiene el mismo olor que aquella vez. Y me alegré por mí mismo el comprobar que todavía me podía acordar cómo huele una ciudad. La misma historia de este viaje es casi irreal para mí, un despertar quizá. Cuando recibí la invitación de la Sociedad de Escritores de Chile me sucedió algo curioso. Pude ser testigo de mí mismo, de mi reacción. Estaba en una circunstancia en que me desbordaban cosas urgentes que debía cumplir en París, entre otras, la Conferencia General de la UNESCO —no olvides que trabajo como re-



Julio Cortázar con Salvador Allende, el día en que éste tomó posesión de la Presidencia chilena.

visor de traducciones—, y lo abandoné todo, no sé si me van a perdonar en la UNESCO. En tres horas me decidí y me venía a buscar el billete de avión y hacer todos esos trámites insalvables de todo viajero y estaba como sorprendido de mis actos. Me veía actuar a mí mismo como si fuera otro y me daba mucha alegría. Algo me decía que aquí había que estar presente, físicamente, esta vez; no es que yo me haga demasiadas ilusiones sobre la importancia del escritor en los mecanismos y avatares políticos. Se juega en instancias y coyunturas en las que poco puede gravitar nuestra presencia o ausencia. Sin embargo, el socialismo es la tentativa de la realización más completa del individuo. Entonces, el apoyo y el trabajo intelectual se vuelve capital. No me refiero, por supuesto, al escritor tipo pontífice que se piensa ombligo de la revolución.

En las encontradas diversas, paralelas, pero nunca armónicas corrientes de este reportaje, desembocamos en la célebre bahía de la semántica.

La necesidad de adjetivar por redundancia ante el deterioro de ciertas palabras, como realismo, libertad, etcétera.

—Siempre sostuve —reitera Cortázar— que la revolución, la que ocurre en la Historia, en lo exterior o en lo nítidamente geo-

político, se realice también en el plano del lenguaje. Estamos aún en desventaja frente a la otra revolución. Necesitamos los «Che» Guevara del lenguaje.

»Luego ocurre la inevitable memoria de Buenos Aires, aunque el periodista no puede recordar exactamente por qué. La época en que J. C. trabajaba en los altos de la céntrica joyería Escasany, divirtiéndose en la Redacción de una de las revistas «populares» de la cadena «Julio Korn». («Allí conocí una fauna muy buena, artistas, músicos, toda clase de cronopios») Y cuando desde la ventana de la oficina contemplo el río humano que por la calle Corrientes transportó, entre lágrimas, los restos de Carlos Gardel, un genial y adorado cantor de tangos, hacia el cementerio de La Chacarita, hace un tercio de siglo.

De una zambullida —quizá difícil— regresamos al presente:

—A mí, lo que me despertó fue la revolución cubana. Fue una conmoción bárbara, fascinante, en medio de mi actitud de prescindencia más o menos exquisita. Así como si no me hubiese ido de Argentina me hubiera convertido quizá en una especie de Borges, del mismo modo sin la revolución cubana hubiera seguido siendo un escritor, un hombre delineado en la literatura. La relación que se comete en ocasio-

nes de cultura-biblioteca es discutible. La cultura es Historia y eso es lo que comencé a descubrir con la revolución. Empecé a no disociar la Historia de la literatura. No es que desconociera América, como algunos americanistas actuales siguen desconociéndola, sus culturas, todo ello, los mayas, los aztecas, la primera independencia. Pero era otra cosa. Recuerdo, no sé si fue en el año treinta y siete o treinta y ocho, leí «Huasipungo», de Jorge Icaza, y me golpeó. Pero el golpe no provenía de la denuncia, sino de su cruel naturalismo; no de su esencia, sino de su estilo; en fin, me quedé en lo literario. Ahora, cuando leo un libro, lo leo sumido conscientemente en un contexto político. ¿Si puedo trasladar esa actitud crítica a un nivel autocrítico? Sí, creo que puedo. Puedo advertir ahora en mis primeros libros —por ejemplo, en «Bestiario»— que hacía una especie de literatura de autosatisfacción. Luego me atrajo más una prosa de profundos arquetipos humanos...

—¿Una tipificación a lo Georgy Lukacs?

—... No. Más bien en el sentido arquetípico de Karl Jung. Creo que fue a partir de ese cuento conocido como el «perseguidor», que advertí un cambio de actitud, una crisis. Lo advertí después, es cierto, releyendo obligadamente al corregir nuevas ediciones. El cuento fue escrito en el cincuenta y seis y cincuenta y siete.

»Pensé que no lo había escrito como un literato, sino impregnado hasta los huesos por la idea de que el hombre existe. Había dejado atrás la exclusividad, el problema técnico como verdugo absorbente y creo que «Rayuela» es un producto de esa transformación.

La conversación cae en el delicado terreno de las críticas que sobrevinieron a raíz de "62-modelo para armar", libro que algunos consideraron retórico de sí mismo, escrito para una platea íntima de "snobs".

Cortázar acepta hidalgamente el reto, aunque no las críticas:

—Bueno... Todo árbol, cuando se desarrolla, puede dar una rama que no sea tan excelsa como otras anteriores. Pero «Rayuela» no hubiera sido posible sin «Los premios». Quizá una obra futura demuestre que «Sesenta y dos» había sido imprescindible como ejercicio o aproximación a esa obra, un impulso...

—¿Una gran maniobra literaria?

—... No sé, eso se verá. Pero deliberar, escribir algo «mejor», puede ser un riesgo, se puede contraer un trauma atímico paralizante. Lo que le sucedió a García Márquez después de «Cien años

LITERATURA Y POLITICA

de soledad». Por suerte ya se ha destigmatizado y está metido en un libro que será tremendo. ¿Yo? Estoy trabajando una novela que transcurre en París, pero cuyos personajes son todos latinoamericanos.

El diálogo, por momentos tiroteo y por momentos fraternidad continental, gira y planea por zonas diversas del suceso político, literario, metafísico, evocativo, en fin, del suceso humano.

Algunas agencias internacionales despacharon cables fechados en París acerca de su concurrencia —además de Vargas Llosa, Octavio Paz, García Márquez, Severo Sarduy y otros— en la formación de una revista sobre asuntos latinoamericanos a editarse en París.

—¿Qué hay de cierto en ello?

—Esas agencias internacionales han incurrido en un malentendido, por lo menos. A mí, particularmente, no me inspira mucha confianza esa empresa. No quiero decidirme hasta que no se aclaren bien algunos puntos. Por empezar, la revista tendría un mecenas, puesto que la idea es de una nieta de Patiño, el famoso «barón del estaño» boliviano. Ella pondría el dinero. Y las empresas culturales originadas en mecenas pueden ser mediatizadas, es el eterno peligro. Circula la versión de que se incorporaría Cabrera Infante, que para mí es un gusano, un contrarrevolucionario cubano. Pues bien, si Cabrera Infante entra por una puerta, yo, salgo por la otra puerta.

La mención de la nieta de Patiño provoca la memoria del re-

porter. Según versiones de hombres de prensa que circularon por Europa, la señora Patiño sufriría una especie de complejo de culpa acerca de la procedencia de su fortuna y se dedica a ayudar a pintores, músicos, etcétera. De todas maneras, ese dinero no goza precisamente de un buen prestigio. Los hechos dirán si se edita o no la susodicha revista y cuál ha de ser su "staff" y su orientación. Hasta ahora, las revistas "latinoamericanas" confeccionadas en París no tuvieron un origen limpio, verbigracia, "Mundo Nuevo", dirigida por Emir Rodríguez Monegal y financiada por la Ford Foundation, que, según algunos, habría prestado su cuenta corriente a dólares de la CIA.

■ JULIO HUASI (Fotos exclusivas: MIGUEL VINAS.)

revolución vivida por los revolucionarios?

R.G.—Hay, a pesar de todo, curiosos puntos de contacto entre el delirio de mis revolucionarios mitológicos y los discursos o acciones reales de determinados grupos terroristas del continente norteamericano.

—¿Cree usted que la ambigüedad del contenido de su obra es indispensable, esencial, para la renovación de la forma que se ha propuesto?

R.G.—El auténtico contenido del arte en su forma. Lo importante en Balzac es el empleo de la tercera persona del pretérito indefinido, la cronología lineal, la coherencia narrativa, etcétera; usted continúa ligado a esa idea burguesa según la cual la forma es una especie de epifenómeno y sólo el contenido es verdad; a esa idea de que existe una verdad profunda, unívoca y tranquilizadora...

—Ahora bien, yo pienso que o bien el arte es completamente inútil, y me parece una tesis totalmente aceptable desde el punto de vista de los revolucionarios que ansían una eficacia inmediata (es verdad que Stalin no necesitaba escritores formalistas ni pintores abstractos para lo que quería hacer), o bien hay que buscar una auténtica «revolución del sentido», es decir, que si Stalin se hubiese decidido a contestar los significados del discurso burgués, habría actuado de forma muy diferente, y seguramente no se hubiese producido el realismo socialista ni el orden burocrático-policiaco. En realidad, mi novela no servirá para mejorar inmediatamente la condición de los negros de Harlem, pero, como contrapartida, las obras de este tipo pueden coadyuvar a la invención de un hombre nuevo.

—Ahora bien, hasta ahora el socialismo no ha inventado ningún hombre nuevo. No ha inventado más que nuevos pequeños burgueses, respetuosos para con el viejo orden y la vieja moral. Lo más urgente, en mi opinión, es contestar, conover toda idea de una verdad total y definitiva. Los conceptos de «verdad», de «totalidad» y de «consecución definitiva» son nuestros enemigos más tenaces. Aunque este libro ridiculizase la idea de revolución, cosa que no creo, no dejaría de ser un libro útil, porque hay que contestar todo a través de la revolución. Incluso la propia revolución. Del mismo modo que el autor debe empezar contestándose a sí mismo y contestando su obra, la revolución debería antes de nada «autocontestarse» en lugar de presentarse como una verdad inmutable. Hay que luchar contra el respeto, incluido el respeto por la revolución. Sólo entonces podremos empezar a soñar con una sociedad del movimiento, cosa que ningún socialismo ha logrado instaurar hasta la fecha.

—¿Qué entiende usted por «socialismo»?

R.G.—El socialismo con que soñamos usted y yo no está lo suficientemente definido como para que podamos aceptar esa vieja palabra: «socialismo», a pesar de sus tristes vicisitudes. Pero el hecho de que el socialismo haya llevado a media Europa al orden moral y a la burocracia policiaca debe ponernos en estado de alerta, debe impedirnos caer en la misma trampa. ■ Declaraciones recogidas por ROGER DOSSE.

3 ALAIN ROBBE-GRILLET

«¿Qué significado tiene el título de su última novela, «Proyecto para una revolución en Nueva York»?

ROBBE-GRILLET.—Su significado me parece, si no claro, por lo menos evidente en su ambigüedad. Basta con analizar el sentido de los tres sustantivos incluidos en el título. O mejor no el sentido, sino los sentidos, y en particular las dos acepciones opuestas en que pueden tomarse cada uno. Una «revolución» puede ser el desplazamiento de una figura en torno a un eje, en un movimiento de rotación que la revuelve a su punto de partida; pero puede ser igualmente el cambio brusco y radical que conmueve en sus mismos cimientos el orden establecido. Y puede ser las dos cosas a la vez: la revolución soviética, por ejemplo, transformó totalmente la naturaleza del poder para volver de nuevo, todos lo sabemos, al orden moral burgués y a una política imperialista. Luego tenemos el sustantivo «proyecto», que es en primer lugar un término usado en arquitectura: representación sobre el papel de la obra a realizar (obra que en este caso no es la revolución, claro está, sino el propio libro); por otro lado, el verbo proyectar hace pensar en la sombra que proyecta sobre una superficie plana un objeto real vivamente iluminado. Por último, Nueva York, que es al mismo tiempo una ciudad real de hormigón armado y la ciudad imaginaria de nuestros sueños, o de los sueños de los propios americanos: la capital del dinero, de las organizaciones sucias, de la prostitución, del vicio, de la droga, con los negros que violan a mujeres blancas, el «Metro», donde se asesina impunemente; el incendio que acaba en un momento con los edificios más gigantescos, elementos mentales todos ellos cuyo doble origen sexual y social me parece evidente.

—¿Representa la revolución política un elemento nuevo en su obra?

R.G.—No, en absoluto. En la mayor parte de mis novelas hay una acción revolucionaria, ello desde mi primer

libro, «Un régicide», cuyo protagonista asesinaba al príncipe que detentaba el poder, en un intento de cambiar el orden de las cosas. Mi segunda novela, «Les Gommés» (la primera publicada), mostraba una organización terrorista que trataba, mediante una serie de crímenes políticos, de conseguir una radical modificación en la dirección del Estado. Y mis dos últimos libros, «La Maison de rendez-vous» y «Projet pour une révolution à New York», contienen, tanto el uno como el otro, un complot revolucionario. Es decir, cuatro novelas de un total de siete; no tiene razón, pues, el lector poco atento que me acusa de plegarme a la moda. Tanto más cuanto que toda la parte inicial de este «Proyecto», título incluido, data de antes de mayo de mil novecientos sesenta y ocho. Pero tuve que interrumpir mi trabajo, cuando ya llevaba escritas ciento cincuenta páginas, en enero de mil novecientos sesenta y nueve, para preparar, rodar, montar una película que no podía esperar («L'Eden et après»). Reanudé la novela este mismo verano y la terminé en tres meses.

—Usted escribe en el «Proyecto»: «El crimen es indispensable para la revolución; la violación, el asesinato, el incendio son los tres actos metafóricos que liberarán a los negros, a los proletarios desharrapados, a los trabajadores intelectuales de su esclavitud, de sus complejos sexuales». ¿Quiere explicarse, por favor?

R.G.—Interpretar ingenuamente esta frase sería absurdo. Sólo la traducción de «lumpenproletariat» por «proletarios desharrapados» señala ya un distanciamiento irónico. La revolución política puede enfocarse desde dos puntos de vista muy diferentes entre sí. Por un lado, es ese hipotético acontecimiento que sustituirá de rondón el orden político actual por un orden nuevo. Por otro lado, la palabra «revolución», tal y como la vivimos diariamente en la prensa de izquierda, en las conversaciones de salón, en la

calle, en la Universidad; esta palabra, con las ideas o imágenes de que es portadora, constituye lo que llamamos un mito: no es más que uno de los mitos segregados por la sociedad burguesa, como el de la «mujer-objeto», como el de la «droga». Si puedo hablar en una misma frase de liberar a los negros de su esclavitud y a los burgueses de sus complejos sexuales es precisamente porque los negros forman parte de los complejos sexuales de la burguesía americana.

—¿Usted concibe, pues, la revolución desde el punto de vista del mito burgués únicamente?

R.G.—En este libro, sí. Pero vayamos más lejos. ¿Puede tener la revolución en nuestras democracias industriales otra dimensión que no sea la mitológica? Todo el mundo sabe que las clases pobres son reformistas y no revolucionarias: lo que quiere el campesino siciliano, el peón francés, es tener suficiente que comer sin estar obligado a trabajar un número de horas agotador, es poder alojarse decentemente, etcétera. Esa no es la revolución.

—Son las primeras reivindicaciones económicas...

R.G.—Por el contrario, la idea de revolución se desarrolla actualmente entre las clases bien instaladas, y en particular las clases más favorecidas de los países más ricos, por ejemplo, los estudiantes americanos. Este aspecto de la palabra revolución es el que estamos viviendo hoy en Francia...

—¿No confunde usted tal vez el mito de la revolución en el seno de la burguesía y la revolución tal y como la viven los estudiantes, los negros, parte de la clase obrera?

R.G.—Yo no he dicho que no exista la acción revolucionaria. Pero he optado por esa revolución mitológica, cuya importancia actual salta a la vista. Me parece, además, que es algo evidente desde el principio hasta el final del libro.

—¿No habla usted para nada de la