

Discursos del yo frente a un cronotopo llamado *Cuba*

Discourses of *Self* in a Chronotope Called *Cuba*

Discursos do eu defrente de um cronotopo chamado de *Cuba*

Claudio Maíz

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO, ARGENTINA

Profesor titular de Literatura Latinoamericana (siglo XX) de la

Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina. Doctor en Literatura por la Universidad de Buenos Aires. Investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la Argentina; director del Doctorado en Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo; director de los *Cuadernos del Cilha*. Autor de *El sujeto moderno hispanoamericano* (Universidad Nacional de Cuyo, 1996); *De París a Salamanca. Trayectorias de la modernidad en Hispanoamérica. Aportes para el estudio del Novecentismo* (Ediciones Universidad de Salamanca, 2004), y *Constelaciones Unamunianas. Enlaces entre España y América (1898-1920)* (Ediciones Universidad de Salamanca, 2004). Correo electrónico: cmaiz@ffyl.uncu.edu.ar

Artículo de reflexión

Documento accesible en línea desde la siguiente dirección: <http://revistas.javeriana.edu.co>

doi:10.11144/Javeriana.cl21-42.dyfc



Resumen

Este trabajo busca dar cuenta de un cronotopo que denominamos *Cuba*, con el fin de establecer el grado de incidencia que este ha tenido en la producción de textos de cultura en América Latina. No obstante, al plantearse de esa manera, el tema resulta excesivamente amplio; por ello nos ocuparemos con más detalle de los discursos del yo; de las autofiguraciones y del abordaje de dicho cronotopo en Mario Vargas Llosa, Alfredo Bryce Echenique, Carlos Franqui y Beatriz Sarlo.

Palabras clave: discursos del yo; cronotopo; revolución cubana; América Latina; Cuba; Mario Vargas Llosa; Alfredo Bryce Echenique; Carlos Franqui; Beatriz Sarlo

Abstract

This work aims to account for a chronotope we call *Cuba*, as to establish the extent of the impact that it has had in the production of cultural texts in Latin America. However, when framed in this manner the subject results too broad. For this reason, we will deal in more detail with discourses of the *self*, of self-representations and the approaches taken in regards to this chronotope in Mario Vargas Llosa, Alfredo Bryce Echenique, Carlos Franqui, and Beatriz Sarlo.

Keywords: discourses of the *self*; chronotope; Cuban revolution; Latin America; Cuba; Mario Vargas Llosa; Alfredo Bryce Echenique; Carlos Franqui; Beatriz Sarlo

Resumo

Este trabalho visa dar conta de um cronotopo que nomeamos *Cuba*, a fim de estabelecer o grau de incidência que ele já tem na produção de textos de cultura na América Latina. Contudo, ao se colocar dessa maneira, o tema resulta excessivamente amplo; por isso ocuparemos nos com mais detalhe dos discursos do *eu*; das autofigurações e da abordagem de tal cronotopo em Mario Vargas Llosa, Alfredo Bryce Echenique, Carlos Franqui e Beatriz Sarlo.

Palavras-chave: discursos do *eu*; cronotopo; revolução cubana; América Latina; Cuba; Mario Vargas Llosa; Alfredo Bryce Echenique; Carlos Franqui; Beatriz Sarlo

RECIBIDO: 11 DE FEBRERO DE 2016. ACEPTADO: 29 DE ABRIL DE 2016. DISPONIBLE EN LÍNEA: 29 DE DICIEMBRE DE 2017

Cómo citar este artículo:

Maíz, Claudio. "Discursos del yo frente a un cronotopo llamado *Cuba*". *Cuadernos de Literatura* 21.42 (2017): 278-301. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl21-42.dyfc>

El sujeto que se sitúa entre la historia y la memoria

Por una cierta convención atribuimos determinados discursos o relatos al *yo*. Sin embargo, conviene aclarar que el uso de ese recurso no implica una asimilación con la noción de *sujeto*, a la que también recurrimos en este trabajo como noción crítica. Existe un “estatuto propiamente psicoanalítico del concepto de sujeto”, que aún no es explícito en el texto freudiano, de manera que se podría realizar una triple distinción entre el *sujeto*, la *subjetivación*, como la “construcción del sujeto”, y la *subjetividad*, que posee “un sentido más imaginario, intersubjetivo y epocal, como conjunto de valores ideológicos, morales y estéticos históricamente determinados y articulados al sistema del Ideal del Yo - Superyo” (Campalans 161). Desde luego que la *subjetivización* es la perspectiva más adecuada en nuestras reflexiones —como se verá— para comprender la manera de interpretar y textualizar el cronotopo del que nos ocupamos. Huelga decirlo, pero la memoria y la historia son dos formas diferentes de vincularnos con el pasado. Mientras que la última se enviste de cientificidad, la memoria es nuestra capacidad de recuperar lo acontecido desde nuestra subjetividad (Ricoeur). La actual reflexión teórica sobre el género favorece la focalización del sujeto en su relación con el texto. Desde la perspectiva latinoamericana, en cambio, la cuestión crucial consiste en deslindar las características de la concepción que un individuo tiene de sí mismo y no en si esta se ajusta apriorísticamente a alguna teoría, ya sea esta psicoanalítica, filosófica o lingüística. Por tal motivo, la comprensión de este asunto apuntaría a la recuperación del significado antropológico que la subjetividad conlleva dentro de la trama cultural en el espacio latinoamericano. La literatura contemporánea de nuestro continente presenta en las últimas décadas, al margen de la producción de esta literatura a lo largo de los siglos XIX y XX, un florecimiento de textos autobiográficos, memorísticos y ensayísticos con una fuerte impronta testimonial. Este abundante corpus llevó a Sylvia Molloy a emprender un estudio pionero sobre la autobiografía en Hispanoamérica, en el que se proponía indagar las fabulaciones a las que las autobiografías recurren. Para ello era imprescindible la consideración de un espacio, un tiempo y un lenguaje. Así se podía hacer algo más asequible la lectura de esas fabulaciones en cuanto a lo que dicen, tanto sobre lo literario como sobre la época a la que pertenecen (Molloy 12). Hay una distinción prioritaria, que es una premisa básica, en el estudio de Molloy y la teoría autobiográfica;¹ esto es, la distinción entre sucesos acaecidos y la me-

1 Ver los textos de Lejeune de 1994, Eakin de 1991, Ricoeur de 2010, Derrida de 2009, Sprinker de 1991, Taylor de 1996 y del Prado de 1994.

moria de ellos: en otros términos, los relatos del yo no están subordinados a lo fáctico sino a los procedimientos de articulación de los hechos que adquieren forma mediante la verbalización del recuerdo. Los recursos del espacio, del tiempo y del lenguaje, propios de los discursos del yo, constituyen para nuestros propósitos un importante punto de partida. En efecto, nos interesa poner de relieve la presencia de un cronotopo que ha tenido una densa incidencia en la producción literaria latinoamericana en general, aunque nos ceñiremos a los discursos del yo. Nos estamos refiriendo a los significados de Cuba y de la revolución cubana, y a las diversas articulaciones literarias que han dado lugar a múltiples verbalizaciones egotistas, entre otras posibilidades (Morales).

Ya se sabe que la noción de *cronotopo*, elaborada por Mijail Bajtin, aludía a la “conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (Bajtin 237). A su vez, tales conexiones integraban un largo proceso de asimilación a la literatura “del tiempo y del espacio histórico real y del hombre histórico real” (237). Una noción procedente de las ciencias matemáticas y la teoría de la relatividad, tenía para Bajtin un valor metafórico, tal como lo tendrá para nosotros en el enfoque que pretendemos esbozar. Así pues, Cuba es un espacio y un tiempo que atraviesa de diversas maneras los discursos literarios y no literarios. Como espacio, ha sido el centro y el motor de promoción de una camada de escritores-intelectuales que adhirieron a los postulados de la revolución cubana de 1959. En aquel tiempo, los desarrollos creativos y literarios representaron largamente un periodo conocido como los “sesentas” (por la década de 1960 del siglo pasado), cuya onda expansiva ha ido mucho más allá del campo letrado. Las implicancias de este cronotopo han dado lugar a un abigarrado conjunto de discursos que va desde lo icónico hasta lo lírico, pasando por los más diversos registros.

Los hechos históricos que dan forma al periodo han sido ampliamente estudiados desde el punto de vista histórico, la teoría política, los movimientos de izquierda, etc. (Terán; Halperin Donghi; Starcenbaum). La generación juvenil, por un lado, y la intelectualidad, por el otro, que atravesaron los sesenta, se identificaron rápidamente con los postulados de la Revolución, y la manera como este acontecimiento reinscribía una historia “mítica” de América Latina sobrepuesta a otra historia más realista. Nacía un nuevo “evangelio” cuyos profetas no eran otros que las palabras de Fidel Castro en sus discursos, o los escritos y las acciones políticas del Che Guevara, así como también los postulados culturales de Casa de las Américas que se difundían a través de su revista, o sus premios literarios, consagratorios de un modelo de escritor ajustado a los lineamientos de la política cubana. Intentamos indagar

los modos en que un fenómeno político, del tipo de la Revolución Cubana —al que sintetizamos como un cronotopo— opera al nivel de la cultura en la organización de una trama intertextual en las escrituras de la memoria de un grupo de intelectuales. En dichas escrituras se observa, en un primer acercamiento, antes que la singularidad de las miradas, la recurrencia y, en especial, la hibridación, por encima del acatamiento a la norma genérica. Es así como, dentro de lo que ha dado en llamarse espacio biográfico (Catelli; Arfuch), procuraremos leer el tránsito del paradigma de la utopía, que dinamizó el fenómeno aludido, al de la ironía, entendido como una instancia de la crisis de la Modernidad y de sus vaticinios. Sin evitar aquellas otras miradas que acentuaron a América Latina como “el futuro” o desde el interior de la Revolución, elevaron su voz disidente.

En tal sentido es necesaria una aclaración previa en cuanto a los procedimientos de lectura que aluden a una cuestión paradigmática. La lectura de un corpus autobiográfico hispanoamericano del siglo XX permite visualizar dos paradigmas que ordenan al mismo eje: el paradigma de la Modernidad, en el que se inscribe una serie de textos autobiográficos, y el de la crisis de la Modernidad, en el que ciertos valores sostenidos han perdido su validez o decaído en su sentido. Este último registro es desde luego deliberadamente amplio, por lo que estamos obligados a recortarlo con algunas salvedades. La utopía de los años sesenta parece pertenecer todavía al esplendor de los valores libertarios de la promesa de la Modernidad, con sus sueños de fraternidad, igualdad, justicia. En tanto, en el segundo paradigma, al que llamamos crisis de la Modernidad, se observa que dichos principios se han deslegitimado por la acción corrosiva de una conciencia irónica.

Esta crisis puede verse como un agotamiento del proyecto de la Modernidad en la dimensión de sus grandes relatos legitimadores, que actuaron como verdaderas filosofías de la historia. Casullo ha visto en tales filosofías “[la] concepción de un devenir emancipador de los hombres y de las sociedades, protagonismo del sujeto moderno como el lugar de la enunciación racional de la verdad y de la transparencia de los sentidos de la realidad” (Casullo 17). Asimismo ha sido él quien ha distinguido por lo menos dos versiones de las narrativas modernas: por un lado, una nueva subjetividad histórica que funda desde ella misma la universalidad de las certezas y, por otro, la imbricación de la política y el pueblo que escenifican la Revolución (17). Pasión, utopismo, terror y desencanto forman parte de un programa de radicalización del cambio. El romanticismo habrá de concentrar todo el potencial redentorista de la época por medio de figuras emblemáticas como

las del héroe, el genio, la víctima o el poeta. Podríamos decir, entonces, que la relación crispada que se establece entre el intelectual, la política y la vanguardia procede del tumultuoso caudal romántico, de cuyo interior también emergerá la ironía que socavará aquella correspondencia. Desde la perspectiva retórica, la ironía designa un tropo: “decir lo contrario de lo que se quiere dar a entender” o “decir una cosa para dar a entender otra”. A finales del siglo XVIII y principios del XIX, en el horizonte abierto por la Modernidad, la ironía se coloca en una nueva perspectiva: como visión del mundo en la revelación de sus ocultas incongruencias. Es la concreción filosófica y estética de la conciencia crítica de Occidente. La ironía como desenmascaramiento de las presuposiciones del mundo se despliega en la estética (expresándose en el arte como la revelación estética de las incongruencias) y en la filosofía, convirtiéndose así en rasgo fundamental de la Modernidad. Theodor Adorno decía que es en el campo estético en donde la Modernidad tiene sus más grandes realizaciones.²

Los ironistas contemporáneos, en tanto herencia recibida de los románticos, ven la ironía no solo como una estrategia retórica ni solo como una actitud subjetiva de un autor, sino, fundamentalmente, como un estado del mundo: si lo real es una construcción, siempre es posible percibirlo desde la negatividad, y desde esta perspectiva se coloca el pensamiento irónico. La fuerza negativa de la ironía pone en crisis el sentido, que es consustancial con lo real, pero en esa negatividad; y el arte es uno de los más claros exponentes de este hecho: se produce la reconciliación, el proceso de reconstrucción del sentido.

Hechas estas precisiones, digamos que nuestra hipótesis de trabajo, referente al desmembramiento de la coalición de intelectuales que toma como referencia y eje de pertenencia el tópico de la revolución cubana no es, por cierto, original. El tema ha sido ampliamente estudiado, contándose al presente con investigaciones como la de Claudia Gilman, de 2003, entre otras. La novedad que podríamos arrogarnos residiría en la textualidad en la que pretendemos leer los cambios señalados; es decir, ya no en los espacios públicos de las revistas, manifiestos, declaraciones, entrevistas, etc., sino en el de la relativa privacidad de los discursos del yo. Los textos públicos, entendiendo por ellos los que se destinan a la lectura del público, son de especial interés para la reconstrucción del funcionamiento de una red intelectual.³

2 En este punto glosamos el trabajo de Bravo de 1997.

3 Ver las publicaciones de Alburquerque de 2000 y 2001.

En cambio, los que seleccionamos en esta ocasión también están destinados a la lectura de un público, aunque concebidos desde una matriz genérica extremadamente subjetiva, que a la postre da como resultado miradas interiorizadas de la cultura. Eso por un lado y, por otro, proponemos reenviar dichos cambios a un campo más amplio de comprensión que es de orden paradigmático, tal como fue indicado. Dicho en otros términos: se busca dar cuenta del tránsito del ideal utópico revolucionario a la mirada irónica que constata la irrealización de los cambios sociopolíticos buscados.

Sin embargo, este proceso rico, multiforme, poliédrico en muchos sentidos, posee un doble fondo. A los acontecimientos históricos tan relevantes que se comprimen en el cronotopo llamado *Cuba*, se le sobreimprimen imperceptiblemente en un comienzo, y con una potencia arrolladora después, las experiencias políticas de buena parte de la juventud latinoamericana de aquellos años. En síntesis, ¿está antes el proceso o los hechos determinan los resultados? Al ser doble la experiencia, no es sencillo determinar un orden; es decir: si los hechos preceden y condicionan o ya estaban en potencia en la “estructura de sentimientos” experimentada por los sectores juveniles, principalmente. Esta es la razón por la que nos interesa inicialmente uno de los discursos del *yo*, que aun sin pertenecer al género autobiográfico sino al de viajes, cuenta con una escritura en primera persona tan reveladora de lo que nos proponemos que estamos lejos de desaprovecharla. Se trata del libro de Beatriz Sarlo *Viajes. De la Amazonia a las Malvinas*, publicado en 2014. Lo que sigue puede auxiliarnos a distinguir entre el proceso y el estado consumado; entre la producción y el producto que llegan a incidir en algunos discursos del *yo* de la época o la evocación de lo acontecido.⁴ Así, por ejemplo, hay una idea de progreso que bien puede tener su antecedente en el iluminismo o las filosofías de la historia teleológicas, la del marxismo entre otras. Pero la idea de progreso, en el caso que tratamos, está fuertemente ligada al “futuro”. Dice la joven Sarlo que recorre Bolivia, Perú y Brasil en

4 Un caso similar lo encontramos en el *Diario de mi viaje a China*. “El primer problema que se nos presenta al momento del análisis textual es que no se trata de un recorrido memorístico por los hechos de la vida del autor; Roland Barthes nos refiere los devenires de su viaje a China a medida que estos van sucediendo. Su punto de vista como narrador no es el de un sujeto que deja constancia de su vida, sino que la perspectiva que plantea es la de aquel que no sabe qué le espera en el viaje, aunque va tejiendo conjeturas e interpretaciones y deja constar los hechos casi simultáneamente a que los vive” (Larena 121).

un viaje iniciático de lo latinoamericano: “Buscábamos América Latina, un espacio y tiempo futuros” (78).

El viaje iniciático de los jóvenes

Si tomamos antes que nada el caso de Beatriz Sarlo, es con el propósito de resaltar una razón etaria que no nos parece de menor valía: la juventud. Si bien, todos los discursos del *yo* que tratamos en relación con el cronotopo de *Cuba* están realizados desde la madurez y, como es lógico, el recuerdo es la materia prima de tales discursos. En Sarlo, no obstante, aun siendo de este modo, se procura reproducir un estado juvenil con mucha mayor energía y eficacia que las de los otros “memoriosos”. Biagini define al juvenilismo como “una creencia o ideología según la cual le corresponde a los jóvenes asumirse como avanzada histórica”, “redentores sociales importadores de utopía”. Son el sector que reúne “la mayor dosis de inconformismo, desinterés”. Dispuestos a accionar contra la injusticia, los jóvenes se inclinan “hacia los desposeídos” (Biagini 58). Esta impronta se contrapone con la “experiencia” de la que hablaba Walter Benjamin, para quien la experiencia no era sino una “máscara” del adulto, que ya ha experimentado todo: juventud, ideales, esperanzas, sin embargo “[t]odo era ilusión” (Benjamin 17).

Resultaba obvio que el relato del viaje en primera persona tuviera como objetivo recuperar aquellos momentos juveniles, pero la operación no es tan “inocente”, si puede decirse así, ya que el ensamble se lleva a cabo desde el saber actual, concomitante con el momento de la escritura. De manera sutil o subrepticia, el juvenilismo de Sarlo tiene un pie firme en el presente de la escritura. O, dicho en otros términos, se ubica entre la “inmaculada juventud” y la “máscara de la experiencia”: una retórica juvenilista interpelada por el saber empírico que el paso del tiempo “facilitó” a los autores de los discursos del *yo*. Si nadie escapa a esta lógica, en Sarlo se hace más manifiesta. Aquello da algunas ventajas para comprender mejor el funcionamiento del cronotopo que tratamos. “No habíamos leído a Walter Benjamin ni conocíamos la palabra [aura] en ese sentido pero *bordeábamos esa idea*: no tocar, porque ya se había producido allí, en esa puna [...] mucha destrucción” (83, énfasis del autor). El episodio se refiere a unos utensilios de barro que ella y sus amigos de viaje encuentran en una casa precaria. Continúa: “Tampoco la pensábamos con estas palabras, pero intuíamos que serían las palabras futuras” (83). Verbos como *adivinar*, *intuir* dan cuenta de un saber que está solapado, larvado, y al que faltan solamente las lecturas que lo constaten. Ya que las que se tenían al realizar el viaje no eran suficientes y quizás ni siquiera las “correctas”: “Todo

lo que sabíamos de Bolivia estaba en los libros de Augusto Céspedes. Todo lo que sabíamos del sindicato era una palabra: trotskismo. *Nada correspondía completamente a la realidad*” (99, énfasis del autor).

Los motivos del viaje tampoco están muy claros: se podía buscar una aventura llena de peripecias pero al mismo tiempo que enseñara una “verdad” en construcción: “lo latinoamericano” (así, entrecomillado): “avanzábamos como turistas ideológicamente automáticos: cuanta más pobreza encontramos, más cerca nos creíamos de la clave” (99). Pero no dejaba de ser un espejismo creado entre “nuestra ignorancia”, inserta en un “teatro de malos entendidos” (100). El itinerario del viaje desencadenaba acontecimientos que se transformaban en “pruebas” de que se iba en la dirección correcta: bajo el dominio “imperialista y oligárquico, transcurrían esas vetas de culturas desconocidas, buscadas con la seguridad de que allí estaban para demostrar una resistencia que fortalecían todas nuestras ilusiones” (101). ¿Pero de dónde provenía esta esperanza u “optimismo epistemológico”, como lo llama Sarlo? ¿Por qué no hacían falta “otras confirmaciones más espectaculares”? Porque lo que estaba en valor era otra cosa. En palabras de Sarlo: “Hoy se diría: la cultura vivida” (101). La referencia remite a un saber actual y, particularmente, a Raymond Williams y la “estructura del sentir”, en cuanto apunta a definir la experiencia como *proceso*, que todavía no llega a ser social o completa, sino que es privada, pero que reticularmente crea las conexiones dentro de una generación o periodo (Williams 155). La experiencia vivida que nos aporta el recuerdo del viaje de Sarlo nos muestra, antes de que se consuma como experiencia social, los elementos dispersos que posteriormente la constituyen. “Viajábamos para comprobar las lecturas”, bordear la realidad “para producir un documento probatorio”, “buscar un tiempo futuro y anunciado” (104) son algunas formas del sentir que habrán de darle contorno al periodo de los sesenta y a una generación juvenil que se involucró en los acontecimientos relevantes: “En síntesis: el aura continental, en su momento no sabido, anterior a la furia revolucionaria. Un viaje hacia un territorio de utopía[.] [. . .] Ese gigantesco malentendido no nos atrapó sólo a nosotros” (Sarlo 105, énfasis del autor). Ahora podemos decir con algunos elementos más que el cronotopo *Cuba* es parte del proceso que modula el periodo: si no es el origen, por lo menos es el impulso que con energía disemina fragmentos del mundo al texto en una operación que Túa Blesa denomina “textualizar”, pero también y al mismo tiempo “textimonia” (Blesa 76) pues va del texto al mundo. Esta es la doble operación que percibimos.

Qué digo cuando digo yo

Sin entrar en el debate sobre la subjetividad moderna o posmoderna, la muerte o no del autor, el *yo* y las huellas lingüísticas en el texto, temas de enorme preeminencia para la teoría literaria, vamos a detenernos, entre las diversas aristas que presentan estos géneros de introversión, en la denominada autofiguración;⁵ esto es: la selección del costado preferido con el que el sujeto pretende que se lo reconozca. ¿Cuál es la faceta que más merece exhibirse, ya sea lo más escandaloso, lo íntimamente confesional, lo justificatorio o exculpatorio?: esa parece ser la pregunta que antecede a las dicciones que se vierten en el texto. No podríamos decir que se trata de un mecanismo único y fijo que caracteriza los discursos del *yo*, sin embargo podríamos encontrar una serie de estos, que nos socorren a tomarlos como algo más que una constante y algo menos que una regla. Procedente de la ancestral preferencia al testimonio, de acuerdo a la fórmula “yo he visto”, “yo he oído”, “*videre*” y “*audire*” de los discursos cronísticos (Borrero Barrera 7), los discursos del *yo* tienen en estos antecedentes un núcleo creativo que afecta a buena parte de la ficción narrativa hispanoamericana, pero también a los textos que rehúyen una calificación como esa. Al fin de cuentas las particiones entre discursos del *yo* (autobiografías, memorias, diarios) no están claras con relación a la ficción. En ciertos casos la presencia del *yo* en textos hispanoamericanos, ahí en donde se supone que el que dice “yo” no hace más que dejar una marca lingüística, no resulta sino una máscara que apenas alcanza para ocultar al autor. ¿Eso significa una automática asimilación entre autor, narrador y personaje en los discursos del *yo* (ficionales y no ficcionales)? De ninguna manera. Sin embargo acordamos con Emir Rodríguez Monegal cuando afirma:

Demasiado tiempo la palabra novela ha monopolizado toda la narrativa. De hecho (los tratadistas han abundado en distingos), la novela es sólo una de las formas, y no la más antigua ni la más interesante, de la ficción. Sólo el predominio de la producción novelesca en los siglos XIX y XX, y la miopía monumental de tratadistas como Lukacs, han facilitado en nuestro siglo esta confusión. La mayor parte de los libros que circulan como novelas son cualquier otra cosa: alegorías, parodias o sátiras, autobiografías o biografías, memorias o crónicas, etc., etc. [...] La línea que separa la mentira de la ficción y la verdad de la autobiografía es muy tenue, y sólo visible en el mundo fuera del texto, no en el texto mismo. (Rodríguez Monegal 266)

5 Seguimos en este sentido la publicación del año 2010 de José M. Pozuelo Ivancos (10). Ver también la de Amícola de 2007.

Por otra parte, hay quienes han justificado la ausencia de un mayor número de textos autobiográficos, habida cuenta de que la intensa propensión al ente histórico de nuestra literatura dejaría poco espacio para la indagación introspectiva. Parafraseando a Molloy: hay una tendencia a situarse en “escenarios críticos”. Aunque cierta, esta tesis resulta una explicación parcial. Con todo, es posible leer algunas novelas hispanoamericanas a partir de esta definición: si escasea el gesto autobiográfico, no lo es por alguna dolencia en especial sino por una diferencia en la dicción del *yo*.

Hechas estas someras indicaciones iniciales, digamos que en esta ocasión nos preocupan las dicciones del *yo* en los escritores, ya que el corpus autobiográfico, como se sabe, no es restrictivo a los que se dedican a la literatura. Basta recordar la cuantiosa bibliografía memorialista de políticos, militares, hombres de ciencia y educadores que existe. En estos casos, la acción domina la dicción, podría decirse. Así las cosas, nos ocuparemos inicialmente de dos escritores peruanos de reconocida trayectoria y de sus modos de autfiguración —Mario Vargas Llosa (1936) y Alfredo Bryce Echenique (1939), autores respectivamente de *El pez en el agua* y *Memorias, Permiso para vivir (Antimemorias)*⁶—, como también de otros dos textos, el ya mencionado de Beatriz Sarlo y el de Carlos Franqui, *Retratos de familia con Fidel* (1981). Las autfiguraciones no son ajenas a la hora de abordar el tratamiento del cronotopo *Cuba*, según sostenemos. Se trata, pues, de dos narradores que comparten la nacionalidad, una franja de edades, una profesión y un género discursivo: la narrativa ficcional. En los casos restantes, un viaje facilita la manifestación del *yo* (Sarlo) y el otro la manifestación de una disidencia (Franqui). Ahora bien, aunque estos textos comparten la predilección del *yo*, a partir de esta coincidencia se abre un abanico de variantes que nos permitirán dirimir el interrogante sobre la autfiguración en cada uno de ellos y su relación con el tratamiento del cronotopo *Cuba*. La verbalización del *yo* adquiere formas variadas: Mario Vargas Llosa prefiere el formato memorialista; Alfredo Bryce experimenta con el modelo de André Malraux de las “antimemorias”; Beatriz Sarlo con el relato del viaje por el Cono Sur ya abordado, y Carlos Franqui con una forma fragmentada y de argumentaciones entrecortadas. Seguidamente, tomaremos algunos autobiografemas de estos escritores para visualizar la impronta gestual sobre episodios “externos” al texto; en particular sobre la manera como se posicionaron ante el

6 Se toman las ediciones de 1993 de los libros de Vargas Llosa y Bryce Echenique. Las citas posteriores proceden de estas ediciones.

cronotopo *Cuba* y la revolución que lo contiene. Para mayor abundamiento, el cronotopo actúa como un código que sostiene los autobiografemas.

Así entonces, en primer lugar, con arreglo a esta elección discursiva que se desenvuelve en los escritores peruanos indicados, el interés de configurar una imagen propia, que mueve a cada uno de ellos, es radicalmente diferente. Aún más, el género discursivo resulta a la postre la manifestación fenomenológica de una concepción anterior al acto creativo, a la manera de una matriz en la que se vierten los núcleos de la memoria. Dicho en otros términos, para el acto de defensa del *yo* que Vargas Llosa realiza, le conviene más la memoria que la autobiografía pura, a riesgo de sugerir que estamos hablando de lo mismo, cuando no es así. Ya se ha dicho que las fabulaciones del *yo* verbalizadas adquieren diferentes formas y, por tanto, los recursos de la memoria y el recuerdo están directamente relacionados con la autfiguración. La concepción lúdico-humorística de Bryce se inclina por el formato de las antimemorias de André Malraux, que se preocupan menos por el orden cronológico que por la azarosa aparición de los recuerdos. Si dichos aspectos marcan la diferencia entre estos narradores peruanos, ciertas vivencias en el espacio parisino, la asunción de la vocación artística ante cualquier otro horizonte, las penurias económicas como derivación de aquella vocación ineludible, el elemento político con matices, conforman una zona franca compartida. Estos y otros autobiografemas cruzan ambos textos, aunque la resolución y el lugar asignado difieran de uno a otro. Veamos en lo que sigue la construcción de algunas autoimágenes que afloran de los escritos seleccionados, como paso previo al tratamiento del cronotopo en los textos.

Vargas Llosa: la defensa del yo frente al Estado

Gregory J. Lobo, en una interesante relación establecida entre el Estado y la Teoría Literaria, plantea una distancia conceptual entre Estado y Nación, plenamente conocida por cierto, pero también una diferenciación “entre el sujeto de la nación y el sujeto del Estado, entre la subjetividad nacional y la subjetividad estatal”. De acuerdo con el autor, dicha diferencia consiste en lo siguiente: existe “un conflicto entre sujetos nacionales que tienen ideas diferentes y conflictivas sobre el carácter del Estado de un país, sobre qué debería hacer el Estado” (Lobo 22). En tal sentido, los estudios literarios han dejado de lado o soslayado el estudio de los sujetos estatales en favor de la configuración literaria de los sujetos de la nación (23). La literatura contribuyó, concluye Lobo, al descubrimiento de que las naciones son comunidades imaginadas (como afirma Anderson en su texto de 1991), así como

determinadas formas culturales —el caso de la novela— han abiertos campos de investigación sobre la construcción de una nación y sus sujetos (como sostiene Sommer en su texto de 2009). Se ha logrado, en suma, una desmitificación de “la relación generadora entre literatura y sujetos nacionales”, sin embargo sigue pendiente un enfoque sobre la relación entre literatura y Estado, a sabiendas de que “los sujetos nacionales son también sujetos del Estado” (Lobo 36).

El enfoque de los discursos del *yo* de Molloy permanecería todavía en el campo que acentúa la preocupación nacional, desentendiéndose del sujeto estatal. En tal sentido, el sujeto nacional para Molloy está inmerso en una “escena de crisis” que favorece una retórica de la autofiguración en Hispanoamérica (Molloy 15). Es mediante esta tendencia, presente ya en Sarmiento, Martí o, más claramente, en Vasconcelos, que la autobiografía tiende nexos entre la autofiguración, la identidad nacional y una conciencia cultural. Esta trama es la que, a nuestro modo de ver, permite aludir al componente moral existente en algunas autofiguras hispanoamericanas (Maíz). Con todo, la sociología de la cultura clásica europea asignó al individualismo una función dominante en el desarrollo de las fuerzas productivas del capitalismo. Sin llegar a profundizar, entonces, en la propuesta de Lobo de trabajar los vínculos entre teoría del Estado y Teoría Literaria, quisiéramos explorar brevemente el papel del Estado y la relación con el individuo, para luego establecer ciertos vínculos troncales con la autofiguración de Mario Vargas Llosa, que tiene antecedentes en la literatura latinoamericana. En efecto, el proceso de modernización puede estudiarse aprovechando la norma que jerarquiza el individualismo como promotor del capitalismo, aunque con importantes reservas, como veremos. Ya lo adelantó hace tiempo Luis Alberto Sánchez, al poner énfasis en el *yo* modernista:

El “mal del siglo”, de aquel siglo, —escribe Luis Alberto Sánchez— fue el pavoneo, la crisis del narcisismo, la urgencia de asentar el yo, desvaído y maltratado por décadas de atropellos civiles y militares contra el ser humano. En Darío, como en Chocano, y en Herrera Reissig, y en Lugones, y hasta el franciscano Neruo, ello se hace visible de primera intención. (Sánchez 920)⁷

7 La consecuencia más original que produjo en América Latina esta circunstancia debe de verse en que las incipientes formulaciones teóricas sobre la individualidad garantizaron la autonomía literaria hispanoamericana. El mayor logro de la promoción de escritores modernistas fue traducir una conciencia personal y una cultura americana mediante un aprovechamiento de la tradición literaria universal. Esta es la razón por la que la teoría del arte modernista valoriza,

La organización nacional en Hispanoamérica demandó la adopción de una teoría del Estado que posibilitara la aplicación del sistema económico liberal. La imposición violenta de una teoría organizadora obedecía a la imposibilidad de reconciliar armónicamente los intereses públicos y los privados, pretensión que solo podía darse en la concepción de un Estado ideal.⁸ En la realización del Estado, es decir, en la concreción y no en su potencialidad, se produce la insatisfacción que el individuo experimenta por el patrimonio social y político recibido. Vargas Vila escribía, por ejemplo, en su diario: “Poner el yo contra el Estado es un esfuerzo peligroso e inútil, poner el yo fuera del Estado, y por sobre la concepción de Estado, es todo el deber de un hombre libre” (Vargas Vila 92). Este desequilibrio no es un dato menor a la hora de interpretar los desajustes o inadecuaciones, muchas veces nada más que verbales, de los sujetos modernos, si se atiende al rechazo, paradójico o ambiguo según los casos, con que enfrentaron a la sociedad de su tiempo.

De ahí que sea conveniente subrayar el enorme esfuerzo que los sujetos modernos desplegaron con el fin de sostener la soberanía del yo frente a los embates de un aparato estatal premoderno. En tal sentido, por el que se ratifica una línea constante, Rufino Blanco Fombona enquistó su individualidad dentro de la esfera pública, en nombre de sí mismo y no de ningún partido, clase o interés sectorial contra la dictadura de Juan V. Gómez, en la Venezuela de principios de siglo. El rechazo de las tiranías, en nombre de la libertad, es un punto de reunión en las vidas de Rufino Blanco Fombona y José María Vargas Vila, lo que signó el curso de estas, mediante, principalmente, el exilio. Como en un verdadero “escenario en crisis”, la posición del yo durante el periodo de la modernización establece una relación entre el ciclo personal de vida, la obra y la historia de América.

A este entronque hasta aquí reseñado se engarza la decisión de Mario Vargas Llosa de ingresar de lleno a la política, como reacción a lo dispuesto por Alan García, presidente del Perú por entonces, al ordenar la nacionalización de la banca. El escritor peruano, no obstante, mantenía hasta ese momento una relación cordial con el heredero del APRA, a punto tal que le fue propuesta la embajada de España, a lo que contestó: “Es una lástima que habiendo podido ser el Felipe González del Perú te empeñes en ser nuestro Salvador Allende, o, *peor aún, nuestro Fidel Castro*” (Vargas Llosa 36, énfasis del autor). Para el

en tanto resguardo de la autenticidad y la autonomía, la sinceridad de las emociones en la expresión literaria.

8 Ver el texto de Kaplan de 1983.

escritor, la nacionalización resultaba la mayor de las herejías políticas que se situaban en las antípodas de la doctrina liberal que él defendía. Es por esa razón que veía como un signo del subdesarrollo “la identidad total del gobierno y el Estado. [. . .][E]n un país subdesarrollado [. . .] el gobierno *es* el estado” (38, énfasis en el original), que se convierte en un botón de quienes lo administran. Aquí el sujeto pregona una ideología antiestatal: el estatismo es un signo inequívoco del tercermundismo (40). La disputa queda planteada entre el estatismo y “la libertad” (42). Vargas Llosa asume la candidatura a la presidencia del Perú por el agrupamiento liberal llamado “Movimiento Libertad”, en el año 1990, de resultados de lo que quedó un enorme fracaso electoral (las elecciones fueron ganadas por un *out-sider* de la política: Alberto Fujimori), un creciente número de enemigos, la difamación y un autoexilio. La aspiración de Vargas pretendió emular la actuación Rómulo Gallegos en Venezuela, único escritor del siglo XX que alcanzó la primera magistratura. A diferencia de su compatriota Bryce Echenique, el autor de *La ciudad y los perros* invierte la relación privado-público, a favor de la historia colectiva del Perú, pero sin desechar completamente su historia privada. En efecto, *Como pez en el agua* es una obra estructurada en veinte capítulos que se distribuyen entre la infancia, la adolescencia, la juventud y la lucha política: temas distribuidos en los capítulos impares, en tanto que los pares contienen los años de 1987 a 1990; trienio durante el cual se desarrolló su intensa campaña política. Hasta último momento Vargas Llosa mantiene esa crispada relación entre la política y la literatura. Su concepción de la literatura le sirve de alguna manera como coartada para aminorar el golpe de la derrota: “Siempre he creído que escribir novelas ha sido, en mi caso, una manera de vivir las muchas vidas —las muchas aventuras— que hubiera querido tener, y no descarto que, en ese fondo oscuro donde se traman nuestros actos, fuera la tentación de la aventura, antes que ningún altruismo, lo que me empujara a la política profesional” (Vargas Llosa 46). Vargas Llosa reconoce en sus Memorias su desencanto con el marxismo y el socialismo, pero especialmente el desencanto real que conoció en Cuba y la Unión Soviética (218). En su crítica a estos regímenes, que también aluden a Perú de manera directa, a través del gobierno de Velasco Alvarado, el escritor peruano vuelve a la relación existente entre los intelectuales y el Estado: “sospeché que la fascinación de los intelectuales con el estatismo derivaba tanto de su vocación rentista —alimentada ‘por la institución del mecenazgo’[—]” como de que en los totalitarismos el intelectual se tornaba dócil frente al Estado para poder formar parte rápida y automáticamente de “la élite” (218).

Bryce Echenique: la autofiguración irónica

El discurso autobiográfico no permanece inalterado, como no ocurre con ningún otro género, por cierto. La inestabilidad que lo caracteriza depende en gran medida de la concepción que del *yo* se tenga en cada periodo. Hay épocas que alientan o reprimen la manifestación del ego y sus géneros discursivos. También, entre las alteraciones que el discurso autobiográfico padece, debe contarse la escasa solidez de las fronteras que lo separan de la ficción o, por el contrario, su constante disposición a invadirla. Sin embargo, los cambios más profundos, como efectos de “larga duración”, habrá que explicarlos, como ya se adelantó, sobre la base de, por lo menos, dos paradigmas: el de la Modernidad y la crisis de la Modernidad —o posmodernidad—, o entre ambos y el siglo XIX. En todos los casos ocurren transformaciones que impactan profundamente en la forma, el tema y la intencionalidad. Sylvia Molloy ha establecido una vinculación entre la autofiguración hispanoamericana y la “crisis de autoridad” que se produce, durante el siglo XIX, entre la Ilustración europea y la Independencia americana (Molloy 14; Nadal). Por otra parte, podríamos decir que, para la Modernidad, el centro del problema de la autobiografía estaba situado en la relación que había entre la narración autobiográfica y los hechos históricos (su verdad o no). En tanto, para la posmodernidad, el centro se desliza hacia la relación compleja que se establece entre texto narrativo y sujeto —dicho esto con cautela, puesto que una importante cantidad de textos del *yo* contemporáneos conserva aquella propiedad ligada a la preocupación nacional como un “escenario de crisis”—.

Sin embargo, esta segunda “crisis de autoridad” puede verse como un agotamiento del proyecto de la Modernidad en la dimensión de sus grandes relatos legitimadores, que actuaron como verdaderas filosofías de la historia. La literatura, especialmente, descubrirá en el modo irónico una salida que aliviana el desfondamiento de aquel sistema legitimante. Traer a colación esta perspectiva tiene como propósito brindar un punto de vista que mejora nuestra comprensión del modelo de autofiguración de Alfredo Bryce Echenique. En efecto, la autoimagen del artista de nuestro narrador se funda en una concepción filosófica apoyada en la capacidad de desdoblamiento que la conciencia escindida del humor permite. La conciencia irónica en Bryce propicia una visión condescendiente con la pertinaz acechanza del fracaso como hombre o como artista:

le solté los veinte años de mi vida como escritor en Francia. Se los conté íntegros, años tras año, fracaso tras fracaso, humillación tras humillación, restaurante universitario tras restaurante universitario, tal como se la había

contado, y que si se la había contado sin lujo de detalles era porque en veinte años ni siquiera había vivido un detalle de lujo. (Bryce Echenique 86)

Desecha la conflictividad con el prójimo, prefiriendo soportar sobre sí mismo los errores o las incomprendiones ajenas —ya que ante la dialéctica antagonista del mundo exterior opone la piedad de los afectos—, se define, por eso, como “un escéptico sin ambiciones, un marginal doble y un hombre en cuya vida han triunfado los afectos privados sobre cualquier sentimiento o idea” (366). El “aura” revolucionaria del cronotopo *Cuba* ha perdido su encantamiento en la memoria de Bryce Echenique:

Se trataba de una comida-incógnito a la que debía llegar ÉL y ÉL venía a comer con lo que ya podríamos llamar una antología de la izquierda latinoamericana, más el pintor español Antonio Saura y un profesor norteamericano cuyo nombre no recuerdo pero que está en cuclillas junto al ministro Hart y a Mario Benedetti, en la foto que estoy mirando. Atrás estamos, de izquierda a derecha, triste es decirlo, Fidel Castro, un sobón guatemalteco cuyo nombre ojalá recordara para delatarlo por sobón y meloso, Ernesto Cardenal [. . .] y el incómodo Bryce Echenique, último a la derecha porque éramos más pero partieron la foto en dos y la otra mitad se la dieron a la otra mitad de la antología: [. . .] un total de unas treinta personas formábamos la antología de la izquierda que seleccionó la revolución, entre los trescientos o más invitados a ese congreso. (377)

En Bryce Echenique los cambios que se registran operan a nivel de las esferas que se privilegian. En el paradigma utópico la política revolucionaria, o la política a secas, otorga sentidos a las acciones, de modo que el espacio favorecido resulta ser lo público, lo social; en tanto, en el paradigma irónico las zonas de la realidad destacadas se orientan hacia el interior de los sentimientos, lo privado y aun lo íntimo. Hay un sentido heroico en la razón política utópica que se trueca, en la transformación irónica, por un interés más individual que social, más autocontemplativo que contextual, más desdramatizado que agónico.

La pertenencia a la “familia”, gracias a la marca de identidad que daba el cumplimiento de cierta liturgia, excedía de lejos los confines latinoamericanos. París en particular se había vuelto el ámbito ventajoso para una izquierda culta. El mundo latinoamericano en París es descrito por Bryce de este modo:

Abandoné para siempre el Harry's bar y todas sus consecuencias y descubrí el comunismo latinoamericano de París con todas sus consecuencias. América Latina estaba de moda, el imperialismo yanqui estaba de moda, *El cóndor pasa* estaba de moda, la revolución cubana estaba de moda y el Che Guevara, que también estaba de moda, pocos años después estaría de supermoda a raíz de su muerte y un inolvidable afiche en el que sus ojos profundos miraban enigmáticamente a la eternidad. Bueno, por supuesto que las guerrillas latinoamericanas y estar contra la guerra del Vietnam también estaba de moda. (324)

El gesto disidente: Carlos Franqui

Es un hecho comprobado la solidez con la que se creó una coalición de escritores e intelectuales simpatizantes de los episodios de enero de 1959 en Cuba, tanto como la admiración hacia los “barbudos” de Sierra Maestra.

¿Cómo se llegó[, se pregunta Gilman,] a la conformación de un frente tan poderoso? Como resultado de las innumerables coincidencias en torno a cuestiones estéticas e ideológicas, uno de los fenómenos más importantes del período fue la constitución de un campo intelectual latinoamericano, que atravesó las fronteras de la nacionalidad y que encontró en la Revolución Cubana un horizonte de aperturas y pertenencia. [. . .] Se podría hablar incluso de familia intelectual latinoamericana. El término “familia” está lejos de ser inapropiado. (Gilman 102-103)

Tan apropiado resulta, por lo menos para nuestros propósitos, que uno de los textos que aquí trataremos lleva por título *Retrato de familia con Fidel*; escrito del cubano Carlos Franqui. Más adelante nos referiremos a esta coincidencia. Digamos por ahora que esta confluencia también puede registrarse temporalmente con absoluta claridad. En efecto, podríamos decir que, desde enero de 1959 hasta el caso de Heberto Padilla en 1971, la coalición se mantiene más o menos incólume, aunque comienzan a haber reacomodamientos y fisuras desde mucho antes.

Con respecto a las prematuras disidencias que despertaron los rumbos políticos de Castro, podemos distinguir aquellas que se hacían desde el interior de la Revolución misma de las que se situaban lisa y llanamente fuera de ella. Quizás el apotegma lanzado por Fidel Castro en sus “Palabras a los intelectuales” sintetiza mejor las ubicaciones adoptadas por la disidencia. Decía Castro en ese texto: “*Dentro* de la Revolución, todo, *contra* la

Revolución, nada”. Dentro de la Revolución puede situarse la posición de Carlos Franqui, mientras que fuera de ella se ubican la de Heberto Padilla, Guillermo Cabrera Infante y Reinaldo Arenas, autores respectivamente de *La Mala Memoria*, *Mea Cuba* y *Antes que anochezca*. Estos textos poseen una intensa carga subjetiva, intimista en algún caso, preferentemente testimonial y, por cierto, disidente, lo que abrió un particular modo de conformar el corpus de la literatura cubana (Sarmiento; Rojas).

Si bien son de particular interés los modos de reconstrucción a la distancia de los acontecimientos de la Revolución Cubana, no tenemos espacio suficiente para ocuparnos de ellos en esta ocasión. Habremos de tratar especialmente el texto de Carlos Franqui con la precisión acotada; es decir, se trataría de un texto de la Memoria, formulado desde una perspectiva disidente, aunque dentro del ideal revolucionario. Claro está que el *locus* de enunciación se sitúa fuera de la isla y en un tiempo posterior a los episodios que registra. Franqui es uno de los combatientes de Sierra Maestra, periodista a cargo de importantes órganos de difusión de la Revolución como fueron el diario *Revolución* y la *Radio Rebelde*. El texto que consideramos se ocupa de los años más convulsionados de la Revolución Cubana, que van desde 1959 y la entrada a La Habana hasta 1962 y la crisis de los cohetes que amenazó con desatar una conflagración mundial.

De manera muy sintética puede decirse que su texto se organiza en torno a tres importantes tópicos: la soviétización del proceso cubano, el sectarismo y la idea de un socialismo a la cubana, entre otros. Estos tres tópicos le sirven para dejar establecidos sus puntos de vista elaborados en relación con los itinerarios que la Revolución y Castro van tomando. Si bien es cierto que el texto aparece como esencialmente testimonial, Franqui cumple con la premisa básica de todo autobiógrafo: justificarse. Podríamos decir que el libro es el recuento de una ruptura, que pareciera responder a la pregunta ¿qué pasó? Y a la de ¿por qué cambié ante lo que pasó?

Contrario a la alianza con la Unión Soviética, ve en el partido comunista cubano nada más que un degradado apéndice del viejo estalinismo. Teme por la imposición del perfil militarista de Castro que lo convierte en un caudillo más de la historia latinoamericana. La conjunción de estalinismo y caudillismo da nacimiento a la alianza “del modelo ruso con el nuevo militarismo caudillista de Fidel Castro” (Franqui 206), todo lo que conducía inexorablemente al “socialismo real gris, dramático y triste de Moscú y Praga” (217). Finalmente, se formula el sectarismo como otro de los tópicos destacables:

Fidel había tomado una decisión: íbamos a construir el socialismo. Y de socialismo sólo sabían los viejos comunistas. Se miraba con desconfianza a quien no hubiese sido militante comunista. Y sólo a éstos se les comenzó a considerar fieles a la nueva sociedad que se iba a construir. Era una decisión de una gravedad enorme. Que iba a cambiar el destino de la joven Revolución cubana. (204)

En Franqui, a pesar del tono grave con el que trata determinados asuntos políticos y económicos, queda lugar para el humor. Aquello en exacta coincidencia con su visión de la Revolución Cubana como una “revolución de la pachanga”, respuesta que le dio a Kruschov en una entrevista en Moscú en los años del “socialismo real”, cuando le preguntó por el significado de la Revolución Cubana.

El mundo negro cubano[, escribe Franqui,] es el mundo popular cubano. De negros, mulatos y blancos. Lo español es más trágico. Sin esfumado. Un viejo mundo muerto. Intolerante. El cubano oponía su risa a esta manera de ser española. [. . .] Nuestra tesis era: Revolución con pachanga. Pachanga: fiesta, alegría, rumba, ritmo, son. Una concepción tropical, cubana y negra del socialismo. (213-214)

Es así como recuerda algunos casos de humor popular, que aparece como una actividad compensatoria de las penurias:

El pueblo delira ante la presencia de Fidel en su entrada a La Habana, en medio de la apoteósica ceremonia: “(La paloma volando se posa en su hombro y fue como si Dios indicara con su dedo: he ahí el nuevo hombre. Algunos con humor, dirían después, rehabilitando la paloma: fue la primera que se cayó en Fidel)[”]. (25)

También a propósito de la popularidad que alcanzan los barbudos:

En cines, guaguas y otros lugares los barbudos no pagaban; todavía los rebeldes no tenían sueldos. El lampiño sube a una ruta 32. El conductor viene a cobrarle. —Barbudo —responde el lampiño. —¿de dónde?— le dice el guaguero. —Servicio secreto— afirma el tipo, con gesto porno, entre las risas de los pasajeros. (28)

Retrato de familia

La fuerza asociativa que facilita la cohesión de un lote mayoritario de intelectuales se nutre de ideales libertarios cuya realización se avizora en la Revolución Cubana. Formar parte de la gran familia contestataria se torna una marca de prestigio que la mayoría ansía como identificación de progresismo. Una cuidada maquinaria cultural, a través de concursos, reuniones de escritores, congresos, revistas, ediciones, puso en movimiento y actividad una red de solidaridad con la Revolución Cubana. Un aire de familia envolvía a los viajeros que peregrinaban hacia La Habana, llevando el mensaje de adhesión. La familiaridad como lazo incluía el ritual de la foto con Fidel. “Fotos-Fidel”, las llama Franqui (73), que usa el giro en el título y se complementa con la diagramación de la tapa del libro impreso por Seix Barral, en la que aparecen dos fotos idénticas solo en apariencia, pues en la de abajo ha desaparecido la imagen de Carlos Franqui, presente en la primera. La desaparición de la imagen de Franqui es también su desaparición de las crónicas de los acontecimientos. Pero el ritual fotográfico junto a Fidel, el *padre* de aquella gran familia de la izquierda intelectual latinoamericana, digita arbitrariamente quienes pueden escoltarlo en el retrato.

La férrea, monolítica y sectaria moral revolucionaria impuesta en el peor momento del aislamiento cubano produjo, entre otras consecuencias, las implacables persecuciones homofóbicas, como también una ideología estética que privilegiaba la transparencia y la denuncia de lo real y no sus impugnaciones o superaciones, hasta un casi silenciamiento de las expresiones culturales del pueblo, por medio de “la peligrosa identificación blanca y fidelista de conga y rumba, con lumpen y contrarrevolución”, al decir de Franqui. Ante esta moral de la intolerancia y de las verdades absolutas se yergue una versión completamente contraria en la etapa posutópica: la moral del compromiso afectivo, que es más que una moral indolora o ‘light’. “En fin, [volviendo a Bryce,] sólo porque, sin saberlo ni presentirlo aún, uno anteponía los afectos a las ideas, la ironía a la gravedad categórica y la tolerancia al odio, a la alteridad, aquello que es distinto” (Bryce 330).

Para terminar, sugerimos algunas conclusiones. Ante tanto renovado interés por la cultura de los sesenta/setenta en América Latina es preciso no sucumbir al desliz que percibió Hegel, cuando vislumbró que todos los grandes hechos y personajes de la historia universal aparecen dos veces; a lo que Marx, en su *XVIII Brumario de Luis Bonaparte* (1852), agregó: una vez como tragedia y la otra como farsa. Este mecanismo dicotómico puede servirnos para ilustrar mejor nuestra propuesta de los cambios de paradigmas que han

regido ciertos textos de la Memoria alusivos al cronotopo *Cuba*: uno de ellos forjado en la tradición romántica del héroe, envuelto en el ideal del cambio radical y utópico, y el otro descendiente de una conciencia irónica, que no deslegitima los hechos heroicos de la historia, aunque esté cerca, sino que los desdramatiza. En términos textuales, es la distancia que va del *Retrato de familia con Fidel*, del cubano Carlos Franqui, a “Cuba a mi manera”, del peruano Alfredo Bryce Echenique. Podría ser también la distancia que media entre la tragedia y la farsa. En el cruce se sitúa Vargas Llosa quien, desde el extremo liberal, condena las consecuencias de la Revolución Cubana en América Latina. En otro camino se sitúa Beatriz Sarlo, que no solo se escabulle del corpus por tratarse de un viaje sino porque adopta la posición de quien todavía nada sabe de lo que vendrá en los años setenta (el contraterro de Estado). Además, como una joven interesada en la política latinoamericana, se cargó una mochila y salió a “descubrir” y “explorar” lo que ignoraba (como gran parte de su generación); es decir, el continente latinoamericano y el mundo cultural que lo representaba.

Obras citadas

- Albuquerque, Germán. “El caso Padilla y las redes de escritores latinoamericanos”. *Universum* 16 (2001): 307-320. Impreso.
- Albuquerque, Germán. “La red de escritores latinoamericanos en los años sesenta”. *Universum* 15 (2000): 337-350. Impreso.
- Amícola, José. *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Rosario - La Plata: Beatriz Viterbo Editora - CINIG, 2007. Impreso.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. London - New York: Verso, 1991. Impreso.
- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. Impreso.
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.
- Barthes, Roland. *Diario de mi viaje a China*. Buenos Aires: Paidós, 2009. Impreso.
- Biagini, Hugo. “El discurso juvenilista y la impronta roigiana”. *Horizonte filosófico* 3 (2013): 57-78. Impreso.
- Blesa, Túa. “Textimoniar”. *Prosopopeya. Revista de crítica Contemporánea* 2 (2000): 75-91. Impreso.
- Borrero Barrera, María José. “De los tópicos del videre y audire en las crónicas de indias”. *Boletín Americanista* 53 (2003): 7-18. Impreso.

- Bravo, Víctor. *Figuraciones del poder y la ironía. Esbozo para un mapa de la Modernidad literaria*. Caracas: Monte Ávila, 1997. Impreso.
- Bryce Echenique, Alfredo. *Permiso para vivir (Antimemorias)*. Barcelona: Anagrama, 1993. Impreso.
- Campalans, Luis. “‘Eppur si muove’. Notas sobre el sujeto del psicoanálisis”. *Revista Uruguaya de Psicoanálisis* 103 (2006): 160-171. Impreso.
- Casullo, Nicolás, comp. *El debate Modernidad-Posmodernidad*. Buenos Aires: Punto Sur, 1989. Impreso.
- Catelli, Nora. *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen, 1999. Impreso.
- Del Prado, Javier et al. *Autobiografía y Modernidad literaria*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla - La Mancha, 1994. Impreso.
- Derrida, Jacques. *Otobiografías*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2009. Impreso.
- Eakin, J. P. “Autoinvención en la autobiografía”. *Suplementos Anthropolos* 29 (1991): 79-93. Impreso.
- Fernández Nadal, Estela. “Memoria histórica, conflictividad social e identidad en el discurso de la emancipación americana”. *Estudios. Filosofía práctica e historia de las ideas* 1 (2000): 60-78. Impreso.
- Franqui, Carlos. *Retrato de familia con Fidel*. Barcelona: Seix Barral, 1981. Impreso.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003. Impreso.
- Halperin Donghi, Tulio. *Historia contemporánea de América latina*. Madrid: Alianza, 2005. Impreso.
- Kaplan, Marcos. *Formación del estado nacional y América Latina*. Buenos Aires: Amorrortu, 1983. Impreso.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul Endymió, 1994. Impreso.
- Lerena Mcmillan, Cecilia. “Roland Barthes y la Gran Revolución Proletaria China: un acercamiento sobre la escritura autobiográfica en Diario de mi viaje a China”. *Estudios de Teoría Literaria Revista digital* 4.7 (2015). Web.
- Lobo, Gregory J. “El Estado y la teoría literaria: hacia una agenda de investigación”. *Cuadernos de Literatura* 19.37 (enero-junio 2015): 20-37. Impreso.
- Maíz, Claudio. “Para una poética del género autobiográfico. El problema de la intencionalidad”. *RILCE* 16.3 (2000): 585-606. Impreso.
- Malraux, André. *Antimemorias*. Trad. Enrique Pezzoni. Pról. Horacio Vázquez Rial. Barcelona: Círculo de Lectores, 1992. Impreso.
- Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1996. Impreso.

- Morales, Leonidas T. "Memoria y géneros autobiográficos". *Anales de Literatura Chilena* 14.19 (junio 2013): 13-24. Impreso.
- Pozuelo Ivancos, José María. *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2010. Impreso.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Trad. Agustín Neira. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010. Impreso.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Cabrera Infante: la novela como autobiografía total". *Revista Iberoamericana* 116-117 (julio-diciembre 1981): 265-271. Impreso.
- Rojas, Rafael. *El estante vacío: literatura y política en Cuba*. Barcelona: Anagrama, 2009. Impreso.
- Sánchez, Luis Alberto. "Prólogos". *Obras completas*. A. José Santos Chocano. Comp. y pról. Luis Alberto Sánchez. México: Aguilar, 1954. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. *Viajes. De la Amazonia a las Malvinas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2014. Impreso.
- Sarmiento, Alicia Inés. "Historia de una exclusión: Guillermo Cabrera Infante y el largo brazo de la Revolución Cubana". *Revista de historia americana y argentina* 49.2 (2014). Web. 3 de mayo de 2014.
- Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009. Impreso.
- Sprinker, Michael. "Ficciones del 'yo': el final de la autobiografía". *Suplementos Anthropos* 29 (diciembre 1991): 118-127. Impreso.
- Starckenbaum, Marcelo. "Historia, política y responsabilidad: Óscar Terán y la autocritica entre los intelectuales de izquierda en Argentina". *Temas de Nuestra América* 28.51-52 (2012): 143-160. Impreso.
- Terán, Oscar. *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina, 1956-1966*. Buenos Aires: Puntosur, 1991. Impreso.
- Taylor, Charles. *Fuentes del yo. La construcción de la identidad*. Trad. Ana Lizón. Barcelona: Paidós, 1996. Impreso.
- Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua. Memorias*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993. Impreso.
- Vargas Vila, José M. *Diario inédito (Tagebucher). El Vargas Vila esotérico y desconocido*. Ed. Raúl Salazar Pazos. Miami: Editorial Arenas, 1992. Impreso.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Trad. Pablo Di Masso. Barcelona: Ediciones Península, 1980. Impreso.