

# *Compromiso y libertad creativa: Roque Dalton bajo el signo de las vanguardias*

*...cuando se trata de una revolución de verdad, el poder popular evidencia al escritor que una comunicación supuestamente independiente con la masa de la cual dicho poder es la encarnación no tiene sentido ni posibilidad*

*Roque Dalton*

No puede ser más oportuna la afirmación de Rafael Lara Martínez<sup>1</sup> sobre la necesidad de desacralizar la figura de Roque Dalton como un paso indispensable para una comprensión mejor y más actual de su aporte literario. Esta tarea secularizadora debe tener como blanco el "mito del guerrillero heroico", sobre todo en un aspecto particularmente distorsionador: la idea de un Roque monolítico, del santo varón que consiguió la síntesis hegeliana entre teoría y *praxis*, la totalidad transparente de vida y obra, donde la segunda es la prístina cristalización de la primera. Esa lista de lugares comunes pertenece a la propaganda, a la hagiografía, no a la verdad a que aspira una verdadera historiografía literaria.

Por ello resulta útil y justo tratar de entender la importancia del aporte de un Roque Dalton situado en la encrucijada de fuerzas contrarias, tanto al

nivel del pensamiento como de la acción. Y esto no debe tener como consecuencia necesaria la disminución de la estatura del poeta, del político y del intelectual. Por el contrario, este esfuerzo encamina nuestro diálogo con su trabajo hacia un intercambio más enriquecedor pero, sobre todo, más actual, en el sentido de estar a la altura de las exigencias del aquí y del ahora.

El presente trabajo interesa trazar un mapa de su pensamiento estético e intentar emplearlo para interrogar su obra literaria. Deja de lado todo intento de biografía política de Roque Dalton, tarea desde todo punto de vista necesaria pero que demanda un esfuerzo de mayor aliento. Lo político interesa solamente en cuanto pueda servir para aquilatar mejor el trabajo literario de Dalton. Este esfuerzo de reflexión emprende la tarea de hacer una primera exploración sobre la compleja rela-

---

1. Lara Martínez, Rafael. "Introducción", *La Humedad del Secreto* (Antología Poética de Roque Dalton), San Salvador, Dirección de Publicaciones e Impresos, 1994.

ción de Roque Dalton con las vanguardias política y estética<sup>2</sup>. Para ello, analiza los ámbitos de efectividad y pertinencia del conflicto entre las vanguardias. Aquí es necesario marcar algunas diferencias con la postura mantenida por Lara Martínez. Lejos de caracterizar a Dalton como un defensor a ultranza de la autonomía estética, en el presente trabajo se reconstruye su postura ante ese complejo problema a través de la lectura de algunos documentos claves de su pensamiento estético-político. Provisionalmente, al menos, se puede detectar que la tensión entre vanguardia política y estética nos dice más de las contradicciones del propio Roque en su intervención en el debate cultural latinoamericano que del conflicto que mantuvo en el interior de su propia organización político-militar.

### Avatares del compromiso político

Si bien puede ser de utilidad rastrear las posturas estéticas mantenidas por Roque Dalton, también resulta indispensable situarlas en el ámbito concreto en que fueron concebidas y enunciadas. En otras palabras, es necesario considerar el contexto polémico, tanto político como cultural, en que dichas intervenciones tomaron contorno. Al hacer un primer sondeo de este problema surge la necesidad de revisar la tesis propuesta por Lara Martínez sobre el sentido del asesinato de Roque Dalton, central en su argumento sobre la invención editorial del poeta. Según esta tesis:

"Es quizá en este conflicto ideológico-estético donde el asesinato de Dalton cobra su verdadera relevancia para la historia de la literatura salvadoreña. Lo que falleció no fue una persona, un gran poeta; ante todo, lo que se eliminó fue un modelo alternativo de escritura, muy alejado del realismo socialista, para la tan ansiada renovación social en El Salvador"<sup>3</sup>

Aunque es innegable que el asesinato de Dalton constituyó una gran pérdida para la cultura del país; es menos convincente sugerir que su muerte fuese resultado de un conflicto estético, entre una postura de avanzadas y el tradicionalismo del realismo socialista. De entrada se pueden enumerar dos dificultades. En primer lugar, no parece haber evidencia documental de que hubiese

un conflicto de fondo dentro de la izquierda salvadoreña en torno a cuestiones estéticas. Las prioridades por ese entonces eran de otro tipo. En segundo lugar —y esto es lo más importante—, la tesis del conflicto estético-ideológico cae por su propio peso en la medida en que se esclarecen las circunstancias del asesinato de Roque Dalton. De toda la información que se ha revelado en los últimos años queda claro que los motivos del crimen no fueron estéticos, ni siquiera relacionados con algún tipo de debate político cultural. Fueron en todo caso, políticos en la acepción más restringida y vil del término: la ambición desmedida de poder y el fanatismo en las pugnas entre miembros de camarillas. Esto no excusa en lo absoluto a los responsables del espantoso hecho de sangre, ni resta fuerza al sentimiento de pérdida para la cultura nacional. Sin embargo, debe hacernos recapacitar sobre la exactitud histórica de proponer un conflicto político-estético donde al parecer nunca lo hubo.

Ahora bien, lo anterior no significa que debamos restarle importancia a los planteamientos político-estéticos del propio Dalton y al impacto que tuvieron en su producción artística. Sin embargo, se hace necesario caracterizarlos mejor y reconstruir el entorno polémico en que sus posiciones tomaron sentido. En esta tarea, será de utilidad revisar las inscripciones de estos planteamientos en sus ensayos y artículos polémicos para evitar correr el riesgo de imputarle ideas o posturas que el poeta nunca sostuvo. A la vez, igualmente oportuno será recordar que la obra ensayística y polémica de Dalton sobre cuestiones estético-políticas, en su mayor parte, no se elabora teniendo como referente una audiencia nacional, sino en el marco de discusiones mantenidas a nivel latinoamericano, concretamente, dentro del seno de la intelectualidad de izquierdas aglutinada en torno a la Casa de las Américas y otras instituciones culturales cubanas. En otras palabras, no se debe pasar por alto que Dalton mantiene un diálogo a nivel latinoamericano.

### Estética y política

Como primer paso, en este análisis propongo un pequeño paréntesis en el que se irá más allá del

2. También es mérito de Rafael Lara Martínez haber sugerido la centralidad de esta cuestión, vid. *op. cit.*, pp. xi-xiii, xlvi.

3. *Ibid.*, p. xv.

ámbito latinoamericano para ubicar las ideas estéticas que nutren el debate en el que Dalton se involucra en el marco más amplio de la cultura de Occidente. Toda discusión de nuestro siglo sobre la relación entre arte y política termina inevitablemente por conectarse con la célebre polémica entre marxismo y modernismo que tuvo lugar en la Alemania durante los años veinte<sup>4</sup>. Haciendo las salvedades de tiempo y espacio, puede ser de suma utilidad recordar esta famosa polémica ya que muchas de sus premisas y argumentos se han repetido, a veces inconscientemente, a lo largo de las discusiones sobre cultura y arte en el seno de la intelectualidad de izquierdas. La América Latina de los sesenta y setenta no constituye precisamente una excepción.

Lara Martínez al elaborar su argumento hace referencia a esta polémica, aunque hace énfasis sólo en una porción de la misma: el debate que mantuvieran el filósofo de la escuela de Frankfurt, Theodor W. Adorno, con su rival húngaro, Georg Lukács. Se apunta, acertadamente, a que el eje central de dicha contienda era la cuestión de la autonomía artística ya que, según Adorno, el arte "representa la única instancia de la naturaleza de autodeterminación del ser humano, así como el cimiento de una crítica radical del utilitarismo burgués mismo"<sup>5</sup> y que Adorno rechazaba la instrumentalización política del arte porque: "mientras el arte autónomo es capaz de engendrar tanto una innovación al nivel de la forma así como al nivel de su contenido polémico, al quedar regido bajo la rúbrica de un partido específico no sólo su actitud crítica disminuye, sino que además puede llegar a identificarse con la retórica panfletaria; esto es, con la loa partidista"<sup>6</sup>.

Sin embargo, las confusiones arrancan al subsumir a Dalton bajo la misma postura que Adorno, es decir, cuando se erige a Dalton en un defensor a ultranza de la autonomía artística. Existe suficiente evidencia documental en la obra ensayística del propio Dalton para concluir que esto es inexacto. Para obtener una perspectiva más

clara sobre este asunto y situar con mayor precisión al poeta salvadoreño, viene al caso recordar otros componentes de esta famosa polémica. Como se sabe, la polémica del modernismo implicó diversas posturas e intervenciones. El polo Adorno-Lukács es sólo una de sus dimensiones. No se deben omitir otros partícipes no menos dignos de interés: Ernest Bloch, Bertolt Brecht y Walter Benjamin.

Dentro de la polémica, en general, había dos importantes cuestiones en juego: la autonomía de la institución artística y la validez de la innovación formal como mecanismo del arte revolucionario. En este sentido, las posiciones de Adorno y Lukács son diametralmente opuestas. Adorno defiende la autonomía del arte burgués como garante de la autonomía de la subjetividad crítica frente a la razón instrumental, manifiesta tanto en el utilitarismo económico como en la razón de estado; como defiende también la búsqueda de la innovación y perfección formal como dinamismo estructural propio de esa autonomía. Lukács, por el contrario, defendía tanto el arte "partisano" como la supuesta superioridad del realismo burgués como artefacto de representación de la realidad.

Pero estos términos no son los únicos que caracterizan este debate. Vale la pena recordar el polo Brecht-Lukács que acaso arroje más luces para entender la posición polémica de Dalton tanto frente al modernismo representado por la *nueva novela* y el *boom* como frente a las posturas estalinistas más recalcitrantes. En el caso de Brecht y Lukács, la militancia política del arte no está en cuestionamiento. Ambos coinciden en que el espacio neutro reclamado por Adorno es insostenible, si bien no por las mismas razones<sup>7</sup>. Ambos están de acuerdo en una lectura de la historia contemporánea como la de una pugna a muerte entre el socialismo en ascenso y un capitalismo en claro proceso de regresión autoritaria. Sin embargo, Brecht, a diferencia de Adorno y el propio Lukács, es fundamentalmente escéptico ante la capacidad del arte burgués de proporcionar la distancia crítica

4. Mi fuente principal para analizar este debate es Lunn, Eugene. *Marxismo y modernismo: un estudio histórico de Lukács, Benjamin y Adorno*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

5. Lara Martínez, *op. cit.*, p. xlviii.

6. *Ibidem*.

7. No hay que olvidar que estos autores escriben en los años veinte, cuando el triunfo de la Revolución Rusa era reciente y aún no se había desprestigiado por los excesos estalinistas. Por ese entonces, en Occidente, también ya se palpaba el ascenso de la fuerza de la oleada antidemocrática, cuya vanguardia eran los movimientos fascista y nazi.

necesaria para hacer frente a los “retos de la historia”. Brecht es tremendamente consciente del funcionamiento de la institución artística burguesa y sobre la necesidad de revolucionarla desde dentro<sup>8</sup>. Por ello, la militancia del arte sostenida por Brecht no debe verse —al menos a esa altura de su carrera— como un respaldo de la sumisión acrítica a la dirección de un partido autoritario. Muy por el contrario, para el dramaturgo alemán, la actividad artística debía ser un auténtico impulsor de debate y participación en el seno del partido revolucionario.

Por esta necesidad de reformar radicalmente la institución artística en su relación con la política, Brecht toma una posición más iconoclasta y genuinamente vanguardista en lo referente al lenguaje artístico que el propio Adorno. Conocida es la hostilidad de Adorno ante el surrealismo y otras modalidades de experimentación formal radical. Estas, al romper la ilusión de organicidad y clausura del objeto artístico, buscaban borrar las fronteras entre arte y vida. Para Adorno, la innovación formal del objeto artístico tenía sentido en cuanto acentuaba su separación de una realidad falseada y distorsionada por el imperialismo de la racionalidad instrumental. En pocas palabras, Adorno era hostil lo más radical del impulso renovador de las vanguardias históricas<sup>9</sup>. Lo más radical consistía precisamente en proponer una modalidad de *praxis* artística que renovase no sólo los lenguajes artísticos sino cambiara radicalmente la función de la actividad artística en la sociedad. Esta vanguardia se plantea el imperativo de romper el aislamiento, la segregación de la autonomía artística y llevar el arte a la vida<sup>10</sup>. Así, frente a Brecht y al resto revolucionario de las vanguardias, Adorno y Lukács tienen más terreno en común del que parece.

Brecht, en cambio —y veremos más adelante cómo Dalton se inclina hacia algo parecido—, se proponía recuperar de lleno la experiencia van-

guardista en su propuesta de arte revolucionario. Su técnica teatral, sobre todo en sus momentos de mayor radicalidad y ambición, apunta hacia la ruptura de la ilusión de la solidez orgánica y del narcisismo conformista del juego psicológico de la identificación del teatro burgués. De esta manera, al romper con la solidez y autotelismo del artefacto artístico se está implícitamente cuestionando al arte como espacio autónomo. La obra artística en la propuesta brechtiana busca, a través de una serie de técnicas idóneas, integrar materiales de la vida para formar totalidades heterogéneas. El efecto buscado es hacer transitar al espectador entre lo ficticio y lo cotidiano de manera tal que puedan surgir verdaderas iluminaciones de lo real. De esta manera, el teatro épico y su *Verfremdungseffekt* recuperan la experiencia del surrealismo y de otras vanguardias con un fin político: permitir la expansión del horizonte de cuestionamiento crítico del espectador por medio del espacio de la actividad estética. Algo similar sucederá, como se verá más adelante, con la técnica del *collage* empleada por Dalton en sus obras de madurez.

En el plano de la *praxis*, este vanguardismo implica necesariamente una creciente integración del trabajo intelectual-artístico con el trabajo político. De allí la urgencia de artistas como Brecht y Dalton de vincular su dimensión de creador con su dimensión militante. La revolución —dirá Dalton— es la suprema creación cultural. Independientemente de que esta aspiración sea realizable y de las posibles consecuencias trágicas que pueda tener tanto para Brecht como para Dalton, es de vital importancia para encontrarle coherencia tanto a su trayectoria personal como a su labor propiamente creativa.

### El debate estético latinoamericano

El siguiente paso ahora es reconstruir el perfil de la escena cultural latinoamericana de los años

8. Cf. Bürger, Peter. *Theory of the Avant Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, pp. 88-91... también Schulte-Sasse, Jochen. “Theory of Modernism versus Theory of the Avant-Garde”, prólogo a la traducción inglesa de este libro.
9. Entiéndase como vanguardia artística histórica aquella que se plantea no únicamente la renovación del lenguaje artístico, sino del lugar del arte en la sociedad. Es decir, la *praxis* artística propuesta por movimientos como el futurismo, el constructivismo ruso y el surrealismo.
10. No hay que olvidar que frente al imperativo vanguardista de abolir las fronteras entre arte y realidad hay dos posibles lecturas. Una de ellas es la del fascismo, caracterizada por Benjamin como la esteticización de la política. La otra lectura es la del vanguardismo de izquierdas: surrealismo, constructivismo soviético y el propio Brecht. En estos últimos, la actividad artística se vislumbra, como ya se mencionó antes, como un mecanismo de expresión y participación democrática.





sesenta y setenta. Es posible tratar de acercarse teniendo en cuenta dos fenómenos de importancia. En primer lugar, el clima de acercamiento entre la intelectualidad latinoamericana y los movimientos de liberación nacional de izquierdas, por ese entonces, abanderados por la Revolución Cubana. En segundo lugar, y bajo la superficie de cordialidad, también hay que destacar la rivalidad no siempre confesa entre distintos paradigmas estético-políticos contendientes dentro de la comunidad artística e intelectual latinoamericana.

Teniendo en cuenta este marco y sin otra finalidad que la propiamente heurística, es posible proponer *grosso modo* tres paradigmas que guiaban la producción literaria. En primer lugar, se tendría el paradigma representado de manera sobresaliente por el *boom* y la *nueva novela*. Este paradigma, al que se puede designar paradigma vanguardista esteticista, coincidiría en lo básico

con la postura de Adorno mantenida tanto en la polémica del modernismo como en su importante producción de filosofía estética<sup>11</sup>. Luego se tendría el paradigma vanguardista radical, representado por artistas que intentan sintetizar radicalismo político con renovación artística. Aquí, la pertinencia de Brecht es evidenciada por el inmenso interés vertido hacia sus trabajos de estética y dramaturgia por los latinoamericanos durante el período señalado<sup>12</sup>. En tercer lugar, cabe señalar posiciones más cercanas al realismo crítico lukácsiano o, inclusive, al realismo socialista por parte de los defensores de una escritura más documental y de impacto más inmediato.

Aunque existe algún grado de polémica entre estas posiciones, en un primer momento, la convivencia es cordial. Si la izquierda latinoamericana cobra tanto ascendiente entre los sectores medios latinoamericanos en los sesenta y setenta es por-

11. Resulta más conveniente usar este neologismo antes que el término más usual de Modernismo porque en el ámbito hispanoamericano, dicho nombre designa al célebre movimiento finisecular representado por Rubén Darío y los demás "modernistas".

12. Hay que considerar además la interesantísima labor de la vanguardia teatral latinoamericana de esos años: Buena-ventura, Boal, etc. En el caso salvadoreño, es imperativo hacer una investigación a fondo del movimiento teatral de los setenta, que claramente está influido por estas tendencias. No es de extrañar que el movimiento teatral posterior manifieste claras vertientes prebrechtianas.

que las causas social y nacional están claramente imbricadas. Luchar contra el imperialismo norteamericano no es sólo rechazar el capitalismo (imperialista si se quiere) sino retomar el viejo pero no por ello gastado estandarte antiyanqui enarbolado tanto por Rubén Darío como por José Martí. La izquierda latinoamericana se nutre en buena parte de esta tradición antiimperialista de descontento ante el *status quo* internacional y de afirmación cultural de lo nacional. El *boom* visto en este contexto constituye, en parte —o por lo menos desde el punto de vista de ciertos intelectuales de izquierda—, un peligroso coqueteo del nacionalismo latinoamericanista con el enemigo. La cálida acogida de los literatos “exóticos” en editoriales y universidades del primer mundo constituye una especie de revancha simbólica que satisface a los críticos menos politizados y conlleva el peligro de aquietar espíritus combativos. Así, el éxito comercial y publicitario del *boom* pone en peligro uno de los grandes pilares de la política cultural de los movimientos de izquierda: la identificación entre revolución y afirmación nacional antiimperialista.

La cordial suspicacia mutua se transformará de la noche a la mañana en abierta hostilidad a raíz del célebre caso Padilla. Este escándalo llegó a marcar un verdadero punto de inflexión en la cultura latinoamericana contemporánea y, sobre todo, en la relación entre la izquierda y la intelectualidad. Para la izquierda, el caso Padilla pone en evidencia la “volubilidad” y “falta de compromiso moral con la revolución” por parte de la “intelectualidad burguesa”. Para buena parte de la intelectualidad independiente latinoamericana, hasta entonces simpatizante con la causa cubana y los movimientos de liberación, el caso Padilla trae incómodas reminiscencias de los procesos estaliniano y pone en suspenso a las esperanzas de la revolución con rostro humano que alentaba el caso cubano. No es de extrañar que como resultado de este escándalo, las posiciones oficiales de Cuba en materia cultural se endurezcan. A partir del enfriamiento de los setenta, las esperanzas del régimen cubano de hacer de la isla un sitio de encuentro de la intelectualidad latinoamericana se verán frustra-

dos. A lo más, tendrá que conformarse con ser la capital cultural de la izquierdas.

### Dalton y el debate cultural

Los contextos esbozados anteriormente resultan de utilidad para resaltar y tratar de entender la intervención polémica de Roque Dalton en el debate cultural. Por el momento conviene revisar cuatro trabajos donde el autor expone su punto de vista sobre cuestiones de estética y política. Este *corpus* de reflexión comprende tres ensayos —en orden cronológico, “Literatura e intelectualidad: dos concepciones”<sup>13</sup>, “El boom, la ideología y la política”<sup>14</sup> y “El libro que daña al enemigo”<sup>15</sup>— y el ‘prólogo’ de *Un libro rojo para Lenin*, “El problema de hablar de Lenin en América Latina con el agravante de hacerlo desde un poema”<sup>16</sup>. De un diálogo con este material es posible concluir que, en el enfrentamiento entre intelectualidad independiente y la izquierda revolucionaria, Dalton debe optar por la segunda, sería errado interpretar su conducta como de sumisión dócil a la postura de la oficialidad cultural cubana.

En realidad, hay que considerar que Dalton se encuentra en una posición verdaderamente compleja. Por un lado, su vanguardismo radical lo lleva a asumir plenamente la convicción de que el compromiso del artista debe llevarse hasta su activa militancia política revolucionaria. Por otra parte, Dalton viene tanto de una formación artística marcada por la vanguardia estética y por la lucha contra el estalinismo, en política y en arte. El reto que tiene ante sí es colosal. Dalton quiere defender a la vez el compromiso y la libertad creativa, la disciplina revolucionaria y la necesidad de revolucionar desde el lenguaje. Evidentemente, esto no es un mero problema teórico. Es una cuestión de ética estética con consecuencias reales y palpables. Dalton hará lo humanamente posible por conciliar vanguardia artística y vanguardia política. Será la realidad la que demuestre que es imposible salvar los escollos al aventurarse a navegar por esos mares.

Lo primero que arroja una revisión de los trabajos de Dalton es que su vanguardismo radical demanda conciliar libertad creativa y efectividad

13. *Casa de las Américas*, No 57, noviembre-diciembre, 1969. Reimpreso en *Abra*, No 18, noviembre-diciembre, 1976, pp. 61-64. Ocuparemos la numeración de esta última fuente.

14. *El Caimán Barbudo*, No 39, junio, La Habana, 1970.

15. *El Caimán Barbudo*, No 63, diciembre, La Habana, 1972.

16. Managua: Editorial Nueva Nicaragua, 1986.

práctica revolucionaria. Se examina esta búsqueda en un análisis del tratamiento de temas centrales: la cuestión de la autonomía y la libertad creativa. En primer lugar, en lo referente a la cuestión de la autonomía intelectual, en sus trabajos se pueden encontrar alegatos enardecidos en contra de la autonomía artística e intelectual. Dalton no vacila en calificar esa aspiración como una ilusión burguesa. Hay que recordar que Dalton, al igual que Brecht en los años veinte y pese a su posición crítica frente al "socialismo real", está convencido de que el proceso histórico contemporáneo es un enfrentamiento entre capitalismo y socialismo en el que el último tiene que derrotar al primero. Al menos en lo referente al tercer mundo, no hay soluciones de compromiso. Esto lo afirma de la siguiente manera:

"La Revolución Cubana es el inicio y la vanguardia de la Revolución Latinoamericana —el desarrollo del capitalismo dependiente en América Latina apela de nuevo al fascismo como instrumento temprano porque a medio camino apareció la alternativa socialista en la zona. No hay oportunidad para escoger 'terceras vías': la revolución latinoamericana es por definición histórica anticapitalista, antiimperialista, apunta al socialismo desde ya"<sup>17</sup>.

En esta visión polarizada del mundo contemporáneo, cualquier espacio de disidencia y de reflexividad crítica que ofrezca Occidente está contaminado por la perversidad de la totalidad del sistema:

"La prensa que recibimos todos los días en América Latina, los libros que leemos, los fenómenos históricos y políticos a que nos enfrentamos con necesidades de comprensión profunda: todo ello puede ser manipulado por el aparataje del explotador. Y desde luego, la literatura que escribimos. En este terreno los ejemplos son infinitos: frente a nuestros ojos unos libros se convierten en otros libros por obra y gracia de una crítica paralizante o deformadora, una gesta histórica puede ser carcomida por la prensa o la televisión y transformada en su contrario, un luchador revolucionario puede llegar a pasar por un criminal ante

grandes sectores del pueblo paciente y minuciosamente convencidos por los medios de comunicación. *Cien Años de Soledad*, una de las más lindas novelas latinoamericanas que se han escrito hasta hoy, se transforma en una interpretación de América Latina mediante la manipulación crítica y luego en casi la forma literaria oficial de aproximarse a nuestros países, que son, como todo el mundo sabe, "antes que todo", mágicos y maravillosos. Muy hábil extrapolación de un texto de ficción, de finalidad poética, a la simple y pura exaltación de la aproximación mítica a la realidad precisamente en los momentos en que lo que más necesitamos es la interpretación profunda, el conocimiento y reconocimiento de las vías reales hacia la "realidad real". Culpa de García Márquez No. Culpa de la manipulación"<sup>18</sup>

Así, ante la posición sin salida del intelectual-artista en la sociedad capitalista, el compromiso revolucionario se plantea como la única alternativa. El primer paso, entonces, para el escritor revolucionario es abandonar: "la conciencia falsa de 'autonomía' ", la cual es "la base de ese sentimiento, tan generalizado entre nosotros los escritores, de creernos independientes de las clases sociales, de sentirnos, en una u otra forma, por encima del juego clasista"<sup>19</sup>.

Pero dar este paso no es suficiente. El ensayo "El libro que daña al enemigo" —trabajo que refleja en su retórica y contenido el clima de cierre e intolerancia que se estaba gestando en Cuba como resultado del caso Padilla— prescribe el curso de acción de manera poco ambigua. Allí sostiene que la lucha contra el enemigo:

"no podrá ser ni individual, ni de pequeños grupos de intelectuales bondadosos y honestos: deberá ser emprendida por militantes, desde el seno de las organizaciones revolucionarias... Sólo en concordancia con el interés de los organismos de la revolución (y ello no se refiere a imposiciones de ningún tipo) podrá el escritor escribir la novela inmanipulable, la obra poética que dañe al enemigo, al libro revolucionario realmente actuante en la lucha de clases"<sup>20</sup>

17. "El libro...", p. 17.

18. *Ibid.*, p. 18.

19. "Literatura e...", p. 63.

20. "El libro...", p. 18.



Esta actitud la justifica, en tanto:

“cuando se trata de una revolución de verdad, el poder popular evidencia al escritor que una comunicación supuestamente independiente con la masa de la cual dicho poder es la encarnación no tiene sentido ni posibilidad”<sup>21</sup>.

Esta es una alusión clara al problema del proceso Padilla y una declaración de distanciamiento de Dalton frente a los sectores más visibles de la disidencia cubana con los que habría tenido algún grado de cercanía en el pasado<sup>22</sup>. He de aclarar que no interesa insinuar que Dalton actúe ante esta crisis guiado por cinismo y cálculo. Seguramente al optar por la “institucionalidad” revolucionaria lo hace por convicción aunque esto entrañe consecuencias graves. Este paso arriesgado, sin duda un salto al vacío autoritario, se explica por cuanto Dalton confía en que la *praxis* política revolucionaria por sí misma es una expresión de democracia radical y dentro de sí misma proporcionará los mecanismos correctores para contrarrestar cualquier tendencia autoritaria proveniente de la dirigencia burocratizada. En resumen, se puede suponer que aunque Dalton abandonase la defensa de la autonomía intelectual “frente” al partido, confiaba en que dicha autonomía se respetase “dentro” de su organización. Los hechos hablarán sobre la viabilidad de estas expectativas.

En lo referente a la cuestión de la libertad de creación, la posición de Dalton es menos ambigua y vacilante. Precisamente se puede detectar en su trabajo artístico cómo en la medida en que sus posiciones políticas se radicalizaban más, su urgencia por transgredir las convenciones genéricas se volvía más acuciante y manifiesta. Y, sobre todo, se ve concretado en su trabajo artístico un afán expreso de romper con la noción de obra orgánica heredada de la estética burguesa<sup>23</sup>. Aquí, en el terreno de las realizaciones poéticas es donde los logros de Dalton serán, sin duda, mayores, más duraderos e inequívocos.

Su argumento en favor de la libertad crítica comienza en matizar su posición crítica frente al *boom*. Es preciso mencionar que el ataque contra el *boom* emprendido por la intelectualidad de izquierdas puede verse, en muchas instancias y desde diversas perspectivas, como un ataque al paradigma vanguardista esteticista que se mencionó más arriba. Los representantes más destacados del llamado *boom* defendían su trabajo con base en sus logros artísticos, dejando de lado las consecuencias de su ubicación en las condiciones socioculturales concretas. Ante esto, las críticas menos sofisticadas a este paradigma<sup>24</sup> se articulaban en torno a dos cuestiones: la absorción del trabajo artístico por el aparato cultural del capitalismo y el esoterismo formal de ciertas obras del *boom*. En este marco, Dalton es cuidadoso a la hora de efectuar sus deslindes. En sus ensayos “El boom, la ideología y la política” y “El libro que daña al enemigo”, pese a variaciones en su retórica y de su distancia respecto a las posiciones oficiales, se mantiene constante en emprender de manera simultánea una feroz denuncia de las condiciones de trabajo intelectual en el capitalismo y una defensa de los logros artísticos genuinos que se alcanzan desde esas condiciones. En medio de la polémica del *boom* llega a afirmar lo siguiente:

“El *boom* no es el enemigo. El *boom* es un fenómeno socio-político-económico, cultural-literario, que se da en un marco dominado por el enemigo, pero en el seno del cual fenómeno (y perdóneme la enrevesada manera de construir la frase) existen aspectos diversos, matices, contradicciones (incluso algunas contradicciones de carácter agudo, como, por ejemplo, la tendencia crítica progresista-humanista de una narrativa y de una polémica como la de Julio Cortázar o Alejo Carpentier o Mario Vargas Llosa, la actitud de identificación intelectual y moral con la causa de la revolución socialista del mismo Cortázar). El capitalismo, que creó las condiciones para el *boom*

21. “Literatura e...”, p. 63.

22. Cf. Lara Martínez, p. xxxiv.

23. Este punto ya fue notado por Leonel Meléndez Quiroa en su excelente trabajo “Las historias prohibidas del Pulgarcito”, *Abra*, No 18, noviembre-diciembre, San Salvador, 1976.

24. Ejemplo claro de estas críticas es la de Oscar Collazos, quien ocasionó una réplica de parte de dos distinguidos miembros del *boom*: Mario Vargas Llosa y Julio Cortázar.



de la literatura latinoamericana, desea lógicamente que el fenómeno opere por completo a su servicio, pero en el seno de su propia estructura clasicista encuentra innumerables obstáculos”<sup>25</sup>

Preocupado en rescatar lo mejor del *boom*, aclara:

“No atacamos pues, ni mucho menos, la estética de la mejor literatura del *boom*. Su encarnación en una narrativa concreta es un aporte indudable a la cultura nacional de nuestros países que será patrimonio directo del pueblo cuando la revolución antiimperialista lo permita...”<sup>26</sup>

Si bien, la tarea revolucionaria impone ciertas urgencias que deben ser satisfechas por una producción estética de menor calidad o audacia, Dalton siempre defiende la experimentación formal, la literatura de compleja factura:

“lo importante es comprender que en un país subdesarrollado el gran escritor o el buen escritor escribe necesariamente para el futuro, y que el resultado de su obra sobre sus contemporáneos está limitado por múltiples factores inscritos en la realidad, independientes de la voluntad de nadie”<sup>27</sup>

Sin embargo, sería errado pensar que Dalton encuentra para la literatura de forma avanzada únicamente un lugar fuera del tiempo, es decir, en el futuro. Ante la evidencia de su obra artística y de la reflexión que se tiene sobre ella, se puede detectar que él reconoce un lugar presente para la experimentación formal, si bien se trata de una experimentación formal muy distinta a la del modernismo del *boom* y de la *nueva novela*. A partir de esto propone la necesidad de escribir la “obra inmanipulable”, el “libro que dañe al enemigo”, y aquí plantea un anatema para el realismo socialista, la obra revolucionaria sólo puede tener una escritura revolucionaria.

Para abordar este apasionante problema se analizará el “prólogo” de *Un libro rojo para Lenin*. Este “prólogo” ya de por sí heterodoxo —por incluirse a medio libro— puede leerse como un auténtico manifiesto estético de Dalton y, sobre todo,

de la técnica de *collage* empleada en dicho libro y en su anterior *Historias Prohibidas del Pulgarcito*.

En primer lugar, hay que observar cómo en este manifiesto hay una declaración de la actitud heterodoxa de Dalton frente a la cuestión de los géneros y de la ‘obra orgánica’:

“Como éste es un poema sólo en el sentido más amplio del término, y como además pretende, desde ahora, ser un poema inconcluso (en correspondencia con la revolución latinoamericana, como en proceso de desarrollo), se me ocurrió que el prólogo podría aparecer después que el poema hubiera comenzado a marchar”<sup>28</sup>

Inscribir el prólogo una vez iniciado el libro no es un gesto arbitrario. Fuera del ineludible componente lúdico, hay que resaltar la transgresión de las convenciones de escrituras y, sobre todo, la invitación al lector de ingresar al texto de manera creativa. En esto hay claras reminiscencias cortazarianas. Pero el elemento lúdico, de obra abierta, se formula en consonancia con algunas cuestiones que trascienden lo puramente formal:

“La primera cuestión es la estructura misma del poema como conjunto de contenido y forma. Se trata de hacer un poema a Lenin y al leninismo para América Latina, que no sea un himno sino un intento de, dijéramos, vivificación poética de su pensamiento revolucionario... Se trata, asimismo, de hacer un poema al cual se incorporen muchas otras voces, más autorizadas que la mía y, sobre todo, la propia voz de Lenin, y que, sin embargo, todas ellas se ordenen en una dirección: la del mundo poético, la del microcosmos que es, de hecho, un poema, sobre todo un poema de nuevo tipo, cuyas leyes internas fija, en último término, el autor”<sup>29</sup>.

La forma abierta se conjuga aquí claramente con el marxismo heterodoxo del propio Dalton. Pero si se es suspicaz y se va más allá, se puede ver otra afirmación herética desde el punto de vista de la ortodoxia. Es posible leer entre líneas que la forma artística orgánica, la homofonía de escri-

25. “El boom...”, sin paginación.

26. *Ibidem*.

27. Dalton, “Literatura e...” p. 64.

28. “El problema de...”, p. 27.

29. *Ibid.*, p. 28.

tura corresponde a la ortodoxia política, al Lenin canonizado, anquilosado por el estalinismo. Más adelante es todavía más explícito al conectar heterodoxia política y vanguardia estética:

“La solución formal que encontré para cumplir esos propósitos es el uso del *collage*. Es un procedimiento al que he llegado naturalmente en el desarrollo de mi trabajo poético y en uso del cual he terminado antes otro libro: *Las historias prohibidas del Pulgarcito*. Hay un riesgo en el *collage*: la variedad de niveles de elaboración que supone. En el producto final podemos mostrar zonas cuya integración no es adecuada a la unidad mínima establecida por la mayoría del conjunto logrado, etcétera. Pero ese riesgo puede ser, al mismo tiempo, un sugerencia de salida, de solución, para un poema sobre el leninismo en América Latina. Desde el punto de vista meramente formal, la inclusión perenne del poema lo dejaría siempre abierto, susceptible de nuevas incorporaciones o de nuevos tratamientos al material ya incluido, de acuerdo a los dictados de la vida misma. En atención a los elementos del contenido, la opción por la apertura permanente es aún más congruente, ya que el leninismo se dinamiza en la historia, al mismo tiempo que la cambiante realidad”.

“Independientemente de su estructura, la idea de este poema nació en mí como surgen todos los poemas para los poetas: como una necesidad expresiva acuciante. Esa necesidad fue estimulada muy particularmente por la polémica que se ha llevado a cabo en los últimos años sobre los problemas fundamentales de la revolución latinoamericana”<sup>30</sup>

El *collage* tiene una función importante en la evolución de la estética de Roque Dalton. El *collage*, tal como lo concibe y realiza, es un componente claramente vanguardista. Como se mencionó anteriormente, la estética del fragmento a nivel del artefacto artístico se corresponde, a nivel de la función del arte, con el reclamo vanguardista de ruptura de las fronteras entre arte y vida. La obra artística incorpora materiales de la vida y diluye la ilusión de autotelismo, de totalidad contenida dentro de sí. La obra artística invita al lector/

espectador a completarla, a ser partícipe del proceso creador.

Ahora bien, esta disolución de la clausura de la obra de arte, propone un replanteamiento radical de la función de la obra artística. La finalidad del arte ya no es puramente contemplativa, de curación espiritual de las heridas producidas por la sociedad artificial y anónima moderna. La poesía que propone Dalton en sus *collages* no es:

“para declamar, sino para leer, meditar, discutir; poesía de ideas más que de sentimientos, aunque no ignore y recoja los niveles sentimentales; poesía de hechos, de personajes y de pueblos que luchan; poesía que se niega a ser materia exclusiva para la preciosista momificación sonetaria y bibelotística; poesía invadida por la vida invasora de la vida, inundada por las otras formas de la creación humana y a la vez inundadora de ellas; poesía útil para la lucha, para ayudar a transformar el mundo”<sup>31</sup>.

Esto confirma, como se dijo más arriba, en que Dalton confiaba en que la dinámica del proceso revolucionario crearía los mecanismos necesarios para que una *praxis* artística de vanguardia fuese un verdadero mecanismo desencadenador, no sólo de conciencia de la realidad sino de expresión y participación democrática. Sólo así se explica su optimismo que manifiesta al afirmar que “para nosotros hacer literatura moderna, porque para nosotros lo moderno es la revolución”<sup>32</sup>. Leyendo en el contexto anterior, esta frase es algo más que un simple *slogan* o desplante. En ella se plantea la deseada fusión entre arte y vida, porque se debe suponer que la literatura moderna de Dalton descarta toda revolución a la antigua. Desgraciadamente, la realidad le demostrará al autor hasta que punto esas expectativas fueron desmedidas.

### Palabras finales

El conflicto entre vanguardia estética y vanguardia política es un dilema profundamente sentido por Dalton. Dicho dilema deriva de su vanguardismo radical, que ya en sus postulados estéticos reclama una conciliación con la actividad política revolucionaria. Ahora bien, esta postura tiene

30. *Ibid.*, pp. 28-29.

31. *Ibid.*, p. 29.

32. “El libro...”, p. 18.

consecuencias a nivel práctico. Se ha tratado de seguirle la pista a las consecuencias tanto a nivel político como a nivel propiamente artístico. A nivel político, las consecuencias son más bien nefastas tanto para Dalton como para la propia izquierda latinoamericana. Precisamente, ese reclamo de síntesis entre las dos vanguardias lleva finalmente a la intelectualidad, animada por la vanguardia radical, a claudicar una porción considerable de su autonomía frente a una dirigencia política burocratizada.

Es necesario señalar cómo en ese momento crítico del debate sobre la función del intelectual en la revolución, las posturas adoptadas por Dalton participan de un clima tendiente a deslegitimar la posición del intelectual y del artista frente al poder. En la medida en que la autonomía renuncia, la labor intelectual pierde asidero y tiene pocas alternativas diferentes a las de plegarse al poder o ser aplastada. Brecht, en sus últimos años, fue desgraciadamente un testimonio de sumisión hacia la dictadura estalinista de la mitad "revolucionaria" de Alemania donde fue a concluir sus días. Dalton, para su honra, es un mártir del espíritu crítico inclaudicable frente al dogmatismo y el maquiavelismo político. Aquí puede ser válido relacionar la dimensión estética con la política que llevó al exterminio físico del poeta. Dalton no fue asesinado por sostener estos o aquellos programas o ideas estéticas. Pero llevado por la urgencia de

producir una síntesis a la fuerza entre poesía y revolución, entre arte y vida, se encontró inerte ante el desprecio al trabajo intelectual y artístico propio de los iluminados por el "espíritu de la historia". Dalton probablemente fue una víctima de las consecuencias insospechadas de sus convicciones.

El presente trabajo no pretende constituirse en un juicio moral sobre el comportamiento político de Dalton, ni mucho menos emitir un veredicto condenatorio. Se debe reconocer que las circunstancias históricas que enfrentó fueron especialmente duras. Hay que recordar que el escepticismo de Dalton frente a la autonomía del intelectual no se funda en un mero capricho o dogmatismo teórico. Este escepticismo deriva, más bien, de una vivencia que le demostraba cómo en los ámbitos cerrados de las dictaduras, los espacios para la disidencia y el cuestionamiento eran ínfimos, asfixiantes, cuando no inexistentes. Sus sospechas tenían un fundamento real. Ahora bien, tampoco hay que olvidar los peligros de claudicar totalmente la autonomía intelectual. La función crítica necesita de espacios y garantías para no ser aplastada por el poder, sin importar cuán "popular" sea éste. En la medida que el propio intelectual contribuye con ideas y argumentos (su única arma verdadera) para deslegitimar ese espacio, está firmando su acta de extinción.

**Ricardo Roque Baldovinos**