



Literatura: Teoría, Historia, Crítica
ISSN: 0123-5931
Universidad Nacional de Colombia

Catalano, Agustina; Fernández, Rocío
Hacia una relectura del imaginario revolucionario en la poesía latinoamericana entre los años
sesenta y setenta: los casos de Heberto Padilla, Roque Dalton, Juana Bignozzi y Paco Urendo
Literatura: Teoría, Historia, Crítica, vol. 22, núm. 2, 2020, pp. 189-210
Universidad Nacional de Colombia

DOI: <https://doi.org/10.15446/lthc.v22n2.86088>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=503764989007>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UNAM  redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Hacia una relectura del imaginario revolucionario en la poesía latinoamericana entre los años sesenta y setenta: los casos de Heberto Padilla, Roque Dalton, Juana Bignozzi y Paco Urondo

Agustina Catalano

Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata, Argentina
acatalano@conicet.gov.ar

Rocío Fernández

Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata, Argentina
rociofernandezunmdp@gmail.com

Este trabajo propone abordar una serie de poemas de Heberto Padilla, Roque Dalton, Juana Bignozzi y Francisco Urondo que, desde una ideología de izquierda, configuraron voces disonantes respecto del discurso revolucionario oficial o partidario, vigente a mediados del siglo xx en Latinoamérica. La lectura en serie y los cruces entre escritores disímiles y de diferentes países de la región permitirá repensar algunas lecturas enquistadas y resignificar la poesía como un espacio que excede el panfleto y la propaganda para configurar una mirada crítica de los procesos revolucionarios y disputar la hegemonía misma de la palabra *revolución*.

Palabras clave: imaginario revolucionario; poesía latinoamericana; política.

Cómo citar este artículo (MLA): Catalano, Agustina y Rocío Fernández. "Hacia una relectura del imaginario revolucionario en la poesía latinoamericana de los años sesenta y setenta: los casos de Heberto Padilla, Roque Dalton, Juana Bignozzi y Paco Urondo". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 22, núm. 2, 2020, págs. 189-210.

Artículo original. Recibido: 11/12/19; aceptado: 10/03/20. Publicado en línea: 01/07/20.



**Towards a Rereading of the Revolutionary Imaginary in Latin American
Poetry of the Sixties-Seventies: the Cases of Heberto Padilla, Roque Dalton,
Juana Bignozzi y Paco Urendo**

This paper proposes to broach a series of poems by Heberto Padilla, Roque Dalton, Juana Bignozzi, and Francisco Urendo whom, from a left ideology, set up dissonant voices regarding the official or partisan revolutionary discourse in force in the middle of the 20th century in Latin America. Serial reading and the crossings between dissimilar writers and from different countries of the region will allow us to rethink some cyclical readings and re-signify poetry as a space that exceeds the pamphlet and propaganda to configure a critical view of revolutionary processes and dispute the hegemony itself of the word *revolution*.

Keywords: revolutionary imaginary; Latin American poetry; politics.

**Para uma releitura do imaginário revolucionário na poesia latino-americana
dos anos sessenta e setenta: os casos de Heberto Padilla, Roque Dalton,
Juana Bignozzi y Paco Urendo**

Este artigo propõe abordar uma série de poemas de Heberto Padilla, Roque Dalton, Ernesto Cardenal, Juana Bignozzi e Francisco Urendo que, de uma ideologia de esquerda, formaram vozes dissonantes sobre o discurso revolucionário oficial ou partidário em vigor no meio do século xx em América Latina. A leitura serial e os cruzamentos entre escritores dessemelhantes e de diferentes países da região nos permitirá repensar algumas leituras cíclicas e ressignificar a poesia como um espaço que excede o panfleto e a propaganda para configurar uma visão crítica dos processos revolucionários e disputar a hegemonia própria da palavra *revolução*.

Palavras-chave: imaginário revolucionário; poesia latino-americana; política.

Introducción

ENTRE MARZO Y ABRIL DE 1971, el encarcelamiento del cubano Heberto Padilla y su posterior autocrítica sacudieron el campo intelectual latinoamericano. El caso expuso la condición particular del poeta, junto con una serie de críticas al sector cultural, que se tornaron objeto de debate en la convulsionada arena pública de principios de los años setenta.¹ Si bien durante la década anterior ya se habían dado discusiones y polémicas en torno a la función del intelectual dentro de los procesos revolucionarios,² las innumerables repercusiones por la autoinculpación del escritor evidenciaron las tensiones, solapadas y contenidas, que atravesaban el interior de la familia latinoamericana. En *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Claudia Gilman señala que lo sucedido reveló “el espesor y la complejidad de la circulación de los discursos en el interior del campo intelectual latinoamericano y hasta qué punto la época problematizó la brecha entre los discursos de circulación privada y los discursos de circulación pública” (237).

En este marco, es imaginable que muchos de los posicionamientos acerca de las políticas culturales del régimen, recién salidos a la luz con el encarcelamiento y la autoinculpación de Padilla, ya circularan cautelosamente, y con anterioridad, en la privacidad “[d]el cenáculo o el comité” (Rama 50).

1 En el capítulo “Alternativas frente al caso Padilla” (2003), Gilman señala el fuerte sesgo antiintelectual del discurso de Padilla y resume en tres los tópicos abordados: “el sector cultural ha estado a la zaga de la revolución, el escritor es vanidoso por naturaleza, los intelectuales cubanos no han sido generosos con la revolución” (237).

2 De la gran cantidad de estudios que han trabajado con los discursos culturales de la época destaco el ya mencionado de Gilman y Martínez Pérez sobre los intelectuales y la cultura cubana de los sesenta-setenta y los trabajos sobre revistas cubanas de Estupiñán, Kohan y Quintero Herencia. Por otro lado, es fundamental el estudio de Pogolotti que compila artículos, réplicas y contrarréplicas publicados en las revistas *La Gaceta de Cuba*, *Cuba Socialista*, *Bohemia*, *Cultura 64* y *Cine Cubano*, y en los periódicos *Revolución* y *Hoy*, en tanto da cuenta de la profusa complejidad de los debates acontecidos durante los primeros años de los sesenta. En esta línea, pero sin perder de vista la fuerza que adquirieron hacia finales de la década las posturas estéticas dogmáticas de los intelectuales más allegados al Partido Comunista, Leonardo Candiano afirma, tal como propone Fornet, que esa proliferación de polémicas junto con la impactante heterogeneidad de lineamientos evidencian la inicial apertura del régimen para que los intelectuales —incluso aquellos que no habían participado en el proceso de insurrección o que no formaban parte de organizaciones revolucionarias— se sumaran y colaboraran con la gestión cultural de la isla.

No obstante, si dentro del pensamiento de izquierda el tabú o la estrategia política impidieron, o tan solo dificultaron, la difusión de escritos polémicos que pudieran llegar a ser mal vistos, ya sea por las dirigencias o por los mismos intelectuales, hubo espacios discursivos vinculados al arte que, por su propia configuración, parecieron ser más permeables a la presencia de representaciones críticas. Aunque esa porosidad relativa no eximió a esas intervenciones artísticas de la censura o del señalamiento, es posible afirmar que hasta finales de la década de los sesenta hubo producciones literarias y cinematográficas que, respaldadas por instituciones culturales como la UNEAC, Casa de las Américas y el ICAIC, lograron desarrollar estéticas experimentales y articular contenidos disidentes —contrarrevolucionarios para los parámetros de la intelectualidad más allegada al Partido Comunista— que visibilizaron algunas de las contradicciones/tensiones del régimen. En esta línea, y con el propósito de revisitar el caso Padilla y la caracterización del período conocido como Quinquenio Gris,³ Ambrosio Fornet propone entender la cultura cubana de los sesenta como un espacio conflictivo y heterogéneo, conformado por redes de sujetos e instituciones que se disputaron constantemente la hegemonía sobre los discursos estéticos. Remarca, entonces, que

había tensiones y desencuentros, pero las cosas no eran tan sencillas: lo que las editoriales y revistas publicaban, lo que las galerías exhibían, lo que los teatros estrenaban, lo que filmaba el ICAIC servían para mostrar *quiénes* eran (éramos) los que movían los hilos de la “industria cultural”, hasta dónde resultaba ser hegemónico nuestro discurso, pese al rechazo y las sospechas que el mismo suscitaba entre aquellos ideólogos profesionales a quienes solíamos llamar piadosamente “guardianes de la doctrina”. (12)

Esta caracterización resulta novedosa y sumamente productiva ya que permite pensar la pugna por el discurso estético como una puesta en conflicto del sentido de la realidad. Si por un lado se fue construyendo e instituyendo

3 Se conoce como Quinquenio Gris al período de soviétización de la cultura cubana en el que Luis Pavón Tamayo presidió el Consejo Nacional de Cultura entre 1971 y 1976. Según Fornet, el Pavonato fue un momento en el que se despojó del poder a un sector de la intelectualidad vinculado a las prácticas más experimentales, que había mantenido cierta hegemonía sobre los discursos culturales y que ya no resultaba “políticamente confiable”.

un imaginario revolucionario desde el ámbito político y cultural, es decir, imágenes, tópicos, tonos, símbolos, metáforas o consignas que delinearon un lenguaje común; por el otro, aparecieron también producciones artísticas que estaban de acuerdo en muchos casos con el proyecto socialista, y generaron disrupciones, fracturas y disonancias, dado que no se atenían a producir dentro del reparto de ese imaginario. En este sentido, nuestro artículo se propone indagar y analizar esas configuraciones *otras* de lo revolucionario, a partir de algunos poemas de Heberto Padilla en Cuba y de las poéticas de Juana Bignozzi y Francisco “Paco” Urondo en Argentina, con el doble objetivo de reflexionar acerca de la poesía como un espacio potente y polémico que articuló disputas simbólicas, y como un discurso desterritorializante que visibilizó las tensiones sobre las que se constituyó el imaginario revolucionario latinoamericano.

Dos

En octubre de 1968, el jurado conformado por J. M. Cohen, César Calvo, José Lezama Lima, José Tallet y Manuel Díaz Martínez entregó, por unanimidad, el premio de poesía Julián del Casal, de la Unión de Escritores y Artistas Cubanos a Heberto Padilla, destacando que no había otro libro que reuniera méritos suficientes para disputarle el lugar, a la vez que la capacidad de *Fuera de juego* de construir una “intensa mirada sobre problemas fundamentales de la época y una actitud crítica ante la historia” (Gilman 211). Estas características, que justifican la premiación y ponderan la escritura de Padilla, son las que justamente transforman el poemario en un texto contrarrevolucionario a los ojos de las autoridades de la UNEAC. Si bien se autoriza la publicación del libro, el comité de dicha institución adjunta un descargo en el que se afirma que los poemas de Padilla eran provocativos de la ambigüedad y la crítica individualista para atacar los valores del socialismo y su ideología:⁴

4 Uno de los poemas que generó más revuelo, aunque ya había sido publicado en septiembre de 1966, en la revista *Unión*, fue “El abedul de hierro”, en el que se critica el proceso soviético. La UNEAC condena la crítica a “los revolucionarios bolcheviques, hombres de pureza intachable, verdaderos poetas de la transformación social” y desliza, a su vez, que dicha crítica esconde una actitud contrarrevolucionaria que se sostiene a partir de la ambigüedad del referente (Padilla 91).

En estos textos [de *Fuera del juego*] se realiza una defensa del individualismo frente a las necesidades de una sociedad que construye el futuro y significa una resistencia del hombre a convertirse en combustible social. Cuando Padilla expresa que le arrancan los órganos vitales y se le demanda que eche a andar, es la Revolución, exigente en los deberes colectivos quien desmembra al individuo y le pide que funcione socialmente. En la realidad cubana de hoy, el despegue económico que nos extraerá del subdesarrollo exige sacrificios personales y una contribución cotidiana de tareas para la sociedad. (89)

La UNEAC utiliza la imagen del cuerpo al que se le arrancan los órganos vitales,⁵ que construye Padilla en “En tiempos difíciles”, poema que abre el libro, como metáfora del sacrificio que la revolución demanda a los individuos para la construcción de una nueva sociedad; el cuerpo, individual y colectivo a la vez, aparece en primer plano como un espacio disputado políticamente en ese momento, el cual habría de ser entregado a la causa para ser funcional al pueblo.⁶ Si por un lado tenemos las necesidades de una sociedad que está construyendo el futuro, la exigencia de deberes colectivos y la demanda de contribuciones cotidianas, como modalidades de esa ética revolucionaria que predica la pérdida de soberanía en función del ideal político; por el otro, aparece, según lo que leemos en el descargo, la resistencia del poeta:

- 5 Este aspecto del corte y el desmembramiento del cuerpo del poeta es abordado notablemente por Ignacio Iriarte en “Leonardo Padura y las transformaciones políticas de la actualidad”. En dicho artículo, Iriarte parte de la novela *Herejes* (2014) del cubano Leonardo Padura para reflexionar acerca de las vinculaciones que el escritor establece entre la revolución cubana y la religión judía, y se detiene en el sacrificio en tanto elemento que le permite a Padura trazar determinados paralelos entre el judaísmo y la revolución, al mismo tiempo, que reconstruye la narrativa histórica que hizo posible la épica castrista y la configuración de un tiempo mesiánico en el cual inscribir los hechos de 1959. En este sentido, y estableciendo una clara comparación con la circuncisión que marca y carga simbólicamente el cuerpo del pueblo judío, Iriarte habla de la “circuncisión ideológica” como la capacidad que, en su momento, tuvo el discurso revolucionario para articular/marcar a los individuos y crear nuevas subjetividades.
- 6 “Le pidieron las manos, / porque para una época difícil / nada hay mejor que un par de buenas manos. / Le pidieron los ojos / que alguna vez tuvieron lágrimas / para que no contemplara el lado claro / (especialmente el lado claro de la vida) / porque para el horror basta un ojo de asombro. / Le pidieron sus labios / reseco y cuarteado para afirmar, / para erigir, con cada afirmación, un sueño / (el-alto-sueño); / le pidieron las piernas, / duras y nudosas, / (sus viejas piernas andariegas) / porque en tiempos difíciles / ¿algo hay mejor que un par de piernas / para la construcción o la trinchera? / Le pidieron el bosque que lo nutrió de niño, / con su árbol obediente. / Le pidieron el pecho, el corazón, los hombros. / Le dijeron / que eso era estrictamente necesario” (Padilla 5).

Le explicaron después
que toda esta donación resultaría inútil
sin entregar la lengua,
porque en tiempos difíciles
nada es tan útil para atajar el odio o la mentira. (Padilla 5)

Es necesario entregar la lengua para atajar el odio o la mentira, pues no basta con el cuerpo como maquinaria productiva que participa y colabora para generar “ese despegue económico que nos extraerá del subdesarrollo”.

La jerarquización —la lengua por encima del resto del cuerpo— y la resistencia del órgano a convertirse en maquinaria productiva, configuran una subjetividad particular, la del poeta —pero también la del intelectual— que abre y atraviesa por completo el poemario de Padilla; desde las dedicatorias a otros escritores cubanos, como por ejemplo el caso de José Lezama Lima, hasta la tematización y la aparición de tales escritores en los poemas o como interlocutores. En “Dicen los viejos bardos” se aconseja, o, mejor dicho, se advierte, “No lo olvides, poeta / En cualquier sitio y época / en que hagas o en que sufras la Historia, siempre estará acechándote algún poema peligroso” (17). La utilización de la palabra *bardo*, junto con la noción de “cualquier sitio y época” trazan un linaje que transhistoriza esa subjetividad que, ya sea haciendo o sufriendo la Historia, es acechada por la peligrosidad del poema. Padilla piensa desde la poesía lo que todos los intelectuales de la época están discutiendo en reuniones, congresos⁷ y revistas, esto es, cómo hacer literatura dentro de una sociedad socialista. Esto es equiparable a preguntarse cómo escribir poesía dentro de Cuba, cuando ser poeta implica ser acechado por la resistencia de la lengua y la peligrosidad del poema.

Una respuesta posible a este interrogante la da el propio Padilla el 27 de abril de 1971, cuando expone su autocrítica en la UNEAC. Después de haber

7 A pesar de que durante la década de los sesenta hubo un sinnúmero de reuniones y congresos que tuvieron como objetivo pensar la cultura socialista, cabe destacar el Congreso Cultural de La Habana por la magnitud y la importancia que tuvo a nivel mundial, además de haber sido celebrado el mismo año que se publica el poemario de Padilla. El evento desarrollado en enero de 1968 tuvo como tema “El colonialismo y el neocolonialismo en el desarrollo cultural de los pueblos” y fue dividido en cinco ejes: cultura e independencia nacional, la formación integral del hombre, responsabilidad del intelectual ante los problemas del mundo subdesarrollado, cultura y medios de comunicación masiva, y problemas de la creación artística y del trabajo científico y técnico.

sido encarcelado por Seguridad del Estado, el escritor reconstruye y evalúa su carrera poética:

La poesía cubana del comienzo de la Revolución, la misma que yo hice en etapas breves que la propia Revolución me ha reconocido en mis conversaciones con Seguridad, era una poesía de entusiasmo revolucionario, una poesía ejemplar, una poesía como corresponde al proceso joven de nuestra Revolución. Y yo inauguré —y esto es una triste prioridad—, yo inauguré el resentimiento, la amargura, el pesimismo, elementos todos que no son más que sinónimos de contrarrevolución en la literatura. Ustedes saben que yo me estoy refiriendo a *Fuera del juego*, que ustedes me han oído defender mucho. Pero es que hay que pensar profundamente las cosas. Pensemos sinceramente en *Fuera del juego*. ¿Ustedes piensan, si ustedes leen ese libro, que es en realidad un libro revolucionario? ¿Es un libro que invita a la Revolución y a la transformación de una sociedad? [...] yo empecé mi libro como hubiera podido empezar un filósofo viejísimo y enfermo del hígado con un poema que se llama “En tiempos difíciles”. Y por ahí siguen una serie de poemas. Ese libro está lleno de amargura, está lleno de pesimismo. [...] Ese libro expresa un desencanto, y el que lo aprecie lo único que hace es proyectar su propio desencanto [...]. Es decir, el motor de mi poesía ha sido el pesimismo, el escepticismo, el desencanto. Y ese libro, *Fuera del juego*, está marcado por ese escepticismo y por esa amargura. Ese escepticismo y esa amargura no entusiasman y no llevan a la Revolución. Esos poemas llevan al espíritu derrotista, y el espíritu derrotista es contrarrevolución. (84-85)

Más allá de la consabida polémica, vinculada a las presiones que recibió el poeta cuando esgrimió su descargo inculpatorio, y de que efectivamente es posible escuchar “la voz del Estado” en su confesión, es necesario volver a sus dichos para leer quirúrgicamente ese extraño texto sobre la cultura revolucionaria, para así volver a esas preguntas que movilizaron a la intelectualidad latinoamericana durante la década del sesenta.⁸ En efecto, Padilla

8 Si bien es cierto que es difícil comparar la confesión de Padilla con los discursos que habitualmente se consideran como las plataformas culturales de la revolución cubana —ya sea “Palabras a los intelectuales” de 1961 o el discurso de cierre al Primer Congreso Nacional por la Educación y la Cultura de 1971, ambos pronunciados por Fidel Castro— sería

—o el Estado a través de la voz “ventrilocuada” de Padilla— rescata los poemas de *El justo tiempo humano* (1962) y *La hora* (1964), ya que están en sintonía con el entusiasmo y la épica del discurso del Estado, y critica, por otro lado, *Fuera del juego*, porque este barre con el relato estimulante que llama a los hombres a formar parte de la Historia o glorifica a los héroes que han dado su vida por la causa. Aparece esa lengua que se resiste a convertirse en combustible social y que no le es funcional al gobierno. El desencanto, el pesimismo, la amargura, el resentimiento y la tristeza son construcciones discursivas contrarrevolucionarias que conducen a desarrollar un espíritu derrotista, ya que no convocan a la participación y al sacrificio por la causa. La peligrosidad del poema es, entonces, la peligrosidad que conlleva desarrollar una lengua *otra* que critica la del Estado, no solo en su decir, sino también en su configuración de una sensibilidad *otra*. Esa crítica disputa los sentidos contruidos por el régimen para interpretar la realidad, a la vez que es una puesta en crisis de la lengua común. En la confesión de Padilla se expresa esa potencialidad subversiva de la lengua *otra*, a partir de la proliferación de la terminología médico-biológica, que a su vez recuerda a los discursos biopolíticos que se configuran en torno a la idea de decadencia finisecular. Por un lado, si nos detenemos en la enfermedad hepática asociada con “En tiempos difíciles”, lo sano y lo enfermizo aparecen asociados a la lengua revolucionaria y la lengua *otra*, respectivamente; por el otro, esa lengua enferma amenaza con propagarse a partir del efecto que produce en los lectores que podrían “contagiarse de desencanto” o, peor aún, reconocerse en ese lenguaje. Así, ese lector que imagina Padilla, que aprecia el poemario y “proyecta su propio desencanto”, es en efecto el que encuentra en el libro un espejo en el que se reconoce y, al mismo tiempo, un sentido que lo atraviesa —que no es el de la ideología oficial— y que, al articular una nueva lengua, le permite poner en palabras su experiencia.

De las diversas textualidades que abordaron el caso Padilla, hay una en particular que pone en imágenes esta lectura. El 2 de junio de 1971, la revista mexicana *Siempre!* publica en la tapa una imagen en la que aparece Fidel Castro esculpiendo una estatua gigante que tiene un cartel que dice “Aquí se construye el socialismo”, a cuyos pies aparece Heberto Padilla,

posible y productivo encontrar en la extrañeza y la compleja indireccionalidad de ese texto una estrategia para poder afirmar aquello que la dirigencia no se atreve o no puede decir por su propia boca.

rompiéndole un dedo. El primer elemento que se observa es que en vez de un cuerpo humano hay una estatua, cuya figuración es la de la Nación como un cuerpo, propia de las representaciones biologicistas del paradigma positivista. Esa condición es la que pareciera determinar las maneras de atacar ese cuerpo: lo que se puede hacer es romperle una parte, lo que es equivalente a romper el cuerpo social. El poeta desde afuera del cuerpo, como una subjetividad no integrada al cuerpo social, rompe esa totalidad escultórica, impidiéndole al Estado la ilusión de íntegra articulación. En el contexto del caso Padilla, ese dedo que se amputa es el del campo intelectual latinoamericano y, en consonancia, tal como apuntó Nicolás Casullo, esos sujetos que parecen abandonar definitivamente la idea de formar parte de la Historia (289-291). Ese dedo que falta también evidencia que el cuerpo socialista no es un todo homogéneo, sino que está atravesado por conflictos y tensiones que el gobierno no logra controlar.

Algo similar se desprende del descargo que publica la UNEAC por la premiación de *Fuera del juego*. Si volvemos una vez más al poema que abre el libro, y al fragmento citado, es posible señalar que, a pesar de que parece no haber una oposición firme del sujeto al cual le piden sus partes del cuerpo, la declaración utiliza el verbo *arrancar* y, de esta manera, señala que dicha entrega no se da por voluntad propia, sino que es producto de la violencia que ejerce el Estado ante la resistencia. Esto no significa que la UNEAC cargue negativamente el texto de Padilla, sino que es el desencanto que recorre el libro el que hace que lean ese poema con esa carga semántica particular y lo asocien con la experiencia tensionada del escritor con los representantes culturales de la revolución.⁹

Al igual que en la tapa de la revista *Siempre!*, se deja a la vista que la conflictividad que define el vínculo del poeta como sujeto social con la revolución, signada por la resistencia de la lengua y la peligrosidad del poema, resulta problemática ya que corroe la interpretación de la realidad cubana. Esa problemática excede las disputas estéticas y da cuenta de que, —a diferencia de la construcción que hace el régimen sobre el pueblo, como

9 Hay que recordar, tal como lo hace Claudia Gilman, los episodios que fueron construyendo la imagen de *enfant-terrible* de Padilla dentro de Cuba: desde el escándalo a fines de 1967 y principios de 1968 que provocaron los dichos de Padilla contra Lisandro Otero, vicepresidente del Consejo Nacional de Cultura, hasta la defensa que realizó de Guillermo Cabrera Infante, escritor crítico del gobierno de Castro.

un bloque unitario que empuja al socialismo por el camino del desarrollo—, la sociedad socialista está atravesada por un constante juego de conflictos y negociaciones entre los individuos y las instituciones. Si la sociedad, articulada por la lengua revolucionaria, es una comunidad en apariencia despojada de conflicto, la poesía la muestra como un espacio conflictivo, heterogéneo y abierto, en el que dicha articulación no logra totalizar por completo los significados, lo que la lleva a disputar los sentidos con otros discursos. En sintonía, el poema que da nombre al libro de 1968 de Padilla, muestra, casi proféticamente, la “resolución” futura de esa tensión:

¡Al poeta, despídanlo!
Ese no tiene aquí nada que hacer.
No entra en el juego.
No se entusiasma.
No pone en claro su mensaje.
No repara siquiera en los milagros.
Se pasa el día entero cavilando.
Encuentra siempre algo que objetar.

¡A ese tipo, despídanlo!
Echen a un lado al aguafiestas,
a ese malhumorado
del verano,
con gafas negras
bajo el sol que nace. (40)

Esa voz —¿el Estado?— que quiere despedir al poeta argumenta que este no se entusiasma y que no entra en el juego, complejizando así el sentido del poemario. Si a primera vista se tiende a pensar que el fuera del juego era una descripción topológica consecuencia del poemario, es decir, resultado del imperativo que retorna una y otra vez en el poema, se descubre que estar afuera es en realidad anterior y, aunque determina una exterioridad en términos espaciales, es una actitud, un principio ante el discurso castrista. La actitud de no entrar en el juego es sinónimo de malhumor y del sujeto aguafiestas que no se entusiasma, pero también de aquel que no deja en claro su mensaje, se pasa el día cavilando y encuentra siempre algo que objetar.

Así, esa enumeración que describe al sujeto que se niega a participar deja a la vista cómo el desencanto y el pesimismo atentan contra el cuerpo social, y muestra que no entrar en el juego tiene que ver con la contradicción, la reformulación y la experimentación como formas de resistirse a hablar mecánicamente la lengua revolucionaria.

Tres

En lo referente al contexto argentino, coincidimos con la siguiente observación de Ana Longoni:

A diferencia de Cuba desde el triunfo revolucionario de 1959 o incluso del gobierno democrático de la Unidad Popular en Chile entre 1970-73, en Argentina no se puede hablar de una revolución sino más bien un clima triunfalista instalado en amplios sectores sociales acerca de la inminencia o proximidad de la revolución. No hubo revolución sino su deseo (extendido e intensivo), la percepción optimista de que se trataba de un destino histórico inevitable. (*Vanguardia y revolución* 22)

Es importante tener en cuenta esta distinción, sin dejar de analizar cómo se construyó un ideario revolucionario que abarcó diversas zonas de la cultura argentina de aquellos años, nutrido en muchas ocasiones por la experiencia cubana. Además, este clima político dio lugar a una serie de organizaciones y grupos, comprendidos bajo la categoría de “nueva izquierda”, que en algunos casos eran desprendimientos de estructuras anteriores como el Partido Socialista y el Partido Comunista. A mediados de la década del cincuenta, bajo el ala del último, se ubicó un grupo de poetas jóvenes, quienes crearon un colectivo editorial llamado *El Pan Duro*, el cual logró sacar varios libros de poesía, tutelados por la figura de Raúl González Tuñón. Entre los miembros estaban Juan Gelman, Héctor Negro, Juana Bignozzi y José Luis Mangeri. La poesía de *El Pan Duro* hablaba de la revolución, recogía los tópicos políticos del momento y ponderaba a viejos y consagrados poetas como Tuñón, quien además era un histórico afiliado al Partido Comunista Argentino, militante antifascista y simpatizante de las causas sociales más resonantes de la primera mitad del siglo xx. Sin embargo, en 1963, se da un primer gran quiebre dentro del Partido Comunista —sobre todo en los

sectores juveniles— y escritores como Gelman y Bignozzi se distancian del colectivo o son expulsados del mismo.¹⁰ Dentro de este contexto, Juana Bignozzi publica sus tres primeros poemarios: *Los límites* (1960), *Tierra de nadie* (1962) y *Mujer de cierto orden* (1967). Las contradicciones militantes, la posibilidad de una revolución y las idas y vueltas con el partido, son algunos de los referentes que atraviesan el primer tramo de su escritura y de algunas entrevistas en las que aparece. La política está inmersa desde muy temprano en su biografía, por el hecho de haber nacido en una familia obrera y anarquista. La poeta no duda en exponer esa “mitología familiar” (46), al mismo tiempo que se distancia y construye un espacio propio que podríamos pensar dentro de la idea de “pequeña vida” (38). Pero ¿qué implica esa “pequeña vida” frente a la “vida en serio” o a la “literatura en serio” que practican muchos de sus amigos y compañeros? Se lee en “Sprit o sentido del humor, como gusten”, del libro *Mujer de cierto orden*:

Hace unos días he decidido luchar
y la sola idea de la lucha
me ha producido un cansancio tan infinito
que hasta mis mejores amigos guardan una distancia respetuosa. (27)

10 Ana Longoni analiza el alejamiento de Carlos Alonso —artista visual— y da cuenta de las diferencias y tensiones que existían entre el Partido Comunista Argentino y los sectores culturales e intelectuales. Hay dos momentos de rupturas significativas, 1963 y 1967, cuando directamente se emprende la construcción de un nuevo partido (“Del escarnio” 46-50). María Cristina Tortti ha dedicado gran parte de sus investigaciones a la denominada “Nueva izquierda” y menciona la “peronización” de algunos militantes, como una de las causas de alejamiento del Partido Comunista y del Partido Socialista. Ese es el caso de Juan Gelman, por ejemplo, quien se integró a las Fuerzas Armadas Revolucionarias en 1967 y que, años más tarde, se fusionaría con Montoneros, organización peronista en la que participó hasta 1979. Bignozzi expresa en distintas entrevistas que este desencuentro con el Partido Comunista fue relevante para su vida y su obra: “Tener lucidez siempre te ayuda y yo vislumbraba que no iba a vivir ni hacer la revolución en la Argentina. Desgraciadamente eso que sentía se confirmó después. Quizás esos poemas reflejaban la soledad de una mujer que se ha quedado sin partido; nunca encontré nuevamente una estructura sólida que me permitiera integrarme. Y esa no militancia nunca la superé. No la supero hoy, incluso está en mis poemas recientes. Nunca hice poesía política, porque no tengo voz para eso, pero siempre hice una poesía ideológica de izquierda. Y por eso mi poesía se fue decantando tanto hacia lo ideológico porque la política me había dejado de lado. Era una excluida, no podía participar y tenía prejuicios que no podía superar para integrarme en el peronismo” (Frieria).

En 1967, la palabra *lucha* tenía una connotación fuerte si consideramos que, entre otros eventos, fue el año del asesinato del Che Guevara y, apenas un año antes, se dio la llamada Noche de los bastones largos, en la Argentina, bajo la dictadura militar al mando del general Juan Carlos Onganía.¹¹ Más tarde se desencadenaron una serie de insurrecciones populares, como el Cordobazo, que dejaron entrever el valor social y político de la lucha, en sus versiones armadas o pacíficas. El poema no explicita en ningún momento que se trata de una lucha de índole política o revolucionaria, pero los versos que siguen permiten reconstruir el contexto. Frente a los “amigos que sufren en distintas partes del mundo” (27), el sujeto poético se sincera, aunque en clave irónica, y se hace cargo de su “cansancio infinito”, sabiendo que eso podría costarle la soledad. De este modo, Bignozzi se aleja del dramatismo y del tono elegíaco que tiñeron los versos de muchos poetas de este periodo y abre nuevas posibilidades de lectura y apropiación de categorías tan resonantes como lucha o revolución.

Aunque no sería del todo atinado hablar de una poesía revolucionaria en la Argentina, son varios los poemas que homenajean la experiencia cubana, la figura del Che o que, incluso, desean una transformación radical del orden establecido.¹² Por eso, si este es un momento en el que la literatura y

11 La noche de los bastones largos consistió en un violento desalojo de cinco facultades de la Universidad de Buenos Aires, por decisión e intervención de la dictadura militar de ese momento. Como resultado de esta represión, fueron despedidos, renunciaron o emigraron muchos profesores e investigadores. Véase Morero, Sergio, Eidelman, Ariel y Lichtman.

12 No hablamos de poesía revolucionaria como conjunto de textos más o menos sostenidos en el tiempo, de poetas o músicos que cantaron o clamaron por una revolución política o social. En primer lugar, por las características de los procesos prerevolucionarios en la Argentina, mencionados al comienzo de este apartado en la cita de Longoni. En segundo lugar, si bien es cierto que hay una “poesía política”, o una poesía que retoma acontecimientos históricos identificables, y se puede leer desde cierta imaginación de izquierda, esos textos hacen mayor referencia a una experiencia individual, de corte reflexivo, incluso metafísico, que a una vivencia de índole colectiva. Esto último se dio más en el campo musical, por ejemplo, en figuras como Víctor Jara (para el caso chileno) o en el repertorio de Jorge Antonio Cafrune; sus letras apuntan directamente a la clase trabajadora y campesina, para provocar una toma de consciencia respecto de la situación de explotación, desarrollando posteriormente la lucha. Finalmente, y a pesar de que existen continuidades, son muchas las diferencias entre las poéticas de este periodo (Juan Gelman, Paco Urondo, Juana Bignozzi, Roberto Santoro, Alberto Szpunberg, Horacio Salas, Leónidas Lamborghini, entre otros/as), al mismo tiempo en que cada una de ellas presenta distintos momentos o inflexiones en su interior.

la cultura latinoamericanas se involucran fuertemente con la imaginación política revolucionaria y, por ende, invocan y anhelan una lucha colectiva —a veces a la manera de la guerrilla cubana—, es posible afirmar que Bignozzi se desvía de ese camino y se mueve a contramano, sin identificarse como antagonista o contrarrevolucionaria. Sus textos exponen el desencanto (“mi falta de amor por la humanidad está suficientemente demostrada”), pero, simultáneamente, conforman personajes teatrales o teatralizados: la “pobrecita”, la suicida que aun habiendo pasado “al lado de los ríos más famosos del mundo” no se suicidó en ninguno (27). El desánimo y el cansancio impulsan una distancia en relación con la gesta revolucionaria del momento, al mismo tiempo en que la configuración del yo —en este caso “pobrecita” y “suicida”— inhabilita el tono lacónico. En otro poema, donde están presentes “los muertos que no olvidamos”, se exclama: “pero qué se le va a hacer” (34). Así se rompe toda solemnidad respecto de estos grandes tópicos como lo son la muerte, la revolución y la política. Este gesto es constante y debe leerse en clave humorística, como una grieta que se abre en el sentido común o familiar del lector; cualquier expectativa sobre estos referentes mencionados se rompe, se quiebra, se crispa.

La poesía de Bignozzi se aburre de la “literatura en serio” —como se titula otro de sus textos— y por eso recurre a la ironía, al juego de ingenio, al disfraz. Ella está “rodeada de gente que espera cosas de la vida / o practica la tragedia” (39), panorama ante el que busca la diferencia, fuera de los espacios grandilocuentes y de su propia “mitología familiar”, afirmándose en la cotidianeidad de un domingo a la tarde, al sol, en una ventana a través de la cual decir “buen día”, en una vida que “los que juegan a cosas importantes” no entenderán (51). A fin de cuentas, es la investidura heroica lo que se pierde por completo frente a la reivindicación de un universo más bien mundano. Pero preocuparse por objetos triviales o simples acciones no implica en ningún momento perder de vista el objetivo: “Sufro, amo, todos rabiamos por la revolución / a veces tengo miedo de que seamos felices” (49). Estos versos hacen resonar las palabras que Rodolfo Walsh escribe en 1969 a Fernández Retamar:

Hay algo de inhumano en esto, que viene dado por ese todo-o-nada. Ahora hay que vivir una vida más racional, pensando que todo esto va a durar

diez años, veinte años, hasta que uno se muera; y que yo no soy un héroe de historieta, sino uno más, alguien que pone un poco el hombro todos los días [...]. (139-140)

Quizás esa “vida más racional” de la que habla Walsh posibilite una felicidad momentánea, aunque necesaria y urgente, para no hundirse en la tragedia y la muerte, para así llegar, algún día, a esa rabiada revolución.

En la Argentina, ya entrados los años setenta, comenzarán a sentirse aires de desaliento, y lo que antes podía leerse en clave propositiva o proyectiva, ahora se volverá denuncia de los crímenes y atrocidades desatadas por el terrorismo de estado.¹³ En los últimos textos de Francisco “Paco” Urondo están presentes la persecución, la despedida y el fantasma de la traición al interior de las organizaciones políticas.¹⁴ En su poema titulado “Noticias”, publicado en *Cuentos de batalla* (1973-1976), escribe:

Padrecito Mugica: ¿habrás sido tan tonto de pensar que fuimos nosotros?
Estabas equivocado ya, pero espero que no hayas cometido este nuevo error.
Ni siquiera ante la certidumbre de haber sido usado; esto sería mejor que
haberse llevado a la tumba aquel sinsabor inútil en la boca. Que Dios no lo
permita, amigo mío, y que en paz descanses. (466)

Urondo era, en ese momento, militante de Montoneros al igual que Carlos Mugica, un sacerdote tercermundista que desarrollaba tareas sociales y comunitarias en la Villa 31 del barrio porteño de Retiro.¹⁵ Estos versos

13 El terrorismo de estado en Argentina es anterior a la dictadura cívico-militar de 1976. Desde el año setenta y tres estaba en vigencia el grupo de ultraderecha denominado Triple A, que cometió múltiples asesinatos y desapariciones, en distintas ciudades del país.

14 Longoni aborda la figura del traidor vinculada con la del sobreviviente, en distintos textos narrativos. El fantasma de la traición pesa sobre los sobrevivientes al campo de concentración como sospecha y desconcierto. La voz del que vuelve del terror revela información difícil de asimilar y además pone en tensión el esquema de buenos y malos, héroes y enemigos (*Traicioneros* 19-44). La diferencia con los poemas de Urondo o de Roque Dalton es que el tópico de la traición tiene anclaje en un momento previo a la dictadura cívico-militar y no está asociada con la imagen del sobreviviente sino con la del desertor. Quizás pueda pensarse como germen de lo que analiza Longoni en la década del ochenta en adelante.

15 Montoneros fue una organización armada peronista, activa desde 1970 y se estima que hasta alrededor de 1980. Véase Anguita y Caparrós.

recuperan la tensión existente entre el “Padrecito” Mugica y Montoneros, que, a su vez, dio lugar a distintas versiones que culpabilizaban a este grupo de su muerte.¹⁶ El diminutivo del comienzo nos sitúa entre dos tonos posibles: uno irónico y otro afectivo. A pesar de que existe una relación de cercanía —acentuada después por la expresión “amigo mío” y el deseo de paz—, lo que devela el poema es el contrapunto con Mugica, a través de la pregunta y el reproche, al cadáver al que, simultáneamente, se está despidiendo. Por un lado, podemos leerlo como un sincero y amistoso anhelo de que el compañero militante haya partido sin ese “sabor inútil en la boca” de la perfidia. Pero, por otro, gravitan muy sutilmente la acusación, la amenaza y el desafío: “Estabas equivocado ya, pero espero que no hayas cometido este nuevo error”. Señalar este traspie cancela la posibilidad de la elegía o la ceremonia, porque implica cuentas imposibles de saldar con el muerto. Y así como se apuntan los errores del otro, se asume el cargo de “haber usado” al Padre Mugica. Por lo tanto, el interrogante inicial queda sin respuesta, la duda, sembrada, y la crítica deviene en autocrítica. En otro texto del mismo libro, “Por soledades”, se denuncia una persecución militar que se convierte en paranoia y sospecha permanentes:

[...] ese hombre, ese pueblo, esa familia, esa organización, se
siente perseguida
Es más, comienzan
a perseguirse entre ellos
a delatarse,
a difamarse, y juntos, a su vez, se lanzan a perseguir
quimeras, a olvidarse de las legítimas,
de las costosas pero realizables aspiraciones. (474)

16 Uno de los trabajos que recoge la hipótesis de culpabilidad de Montoneros en el asesinato de Mugica es *Entregado por nosotros* de Juan Manuel Duarte. En él se reconstruye parte de las polémicas y críticas suscitadas por Mugica, quien planteó en numerosas oportunidades su inclinación por la vía pacífica, a partir de una serie de documentos y entrevistas. A pesar de que esto no es del todo relevante para nuestro trabajo, es interesante observar cómo la situación coyuntural del asesinato de Mugica desnuda un drama que se vivía al interior de las militancias de los setenta y que está latente en el poema de Urondo. La literatura va a recoger los estigmas del traidor, el delator, el informante, el vendido, entre otros; gesto que contribuyó, en alguna medida, con la clausura de inflexiones más épicas o entusiastas.

Esta “triste historia” marca la pérdida de expectativas en la lucha o la ofensiva contra el terror que los acosa, y el desencanto con la propia militancia orgánica, en muchos casos sostenida durante varios años. “Conversación tensa”, un poema póstumo del salvadoreño Roque Dalton, quien fue ejecutado en 1975 por el Ejército Revolucionario del Pueblo, responde justamente a esta lógica maniquea de amigos y enemigos:

¿Qué hacer si sus peores enemigos
son infinitamente mejores
que usted?
Eso no sería nada. El problema surge
cuando los mejores amigos
son peores que usted.
Lo peor es tener sólo enemigos.
No. Lo peor es tener sólo amigos.
Pero, ¿quién es El Enemigo?
¿Usted o sus enemigos?
Hasta la vista, amigo.¹⁷(75)

Dalton lanza la incómoda pregunta sobre el verdadero enemigo, cuando a esta altura ya se estaba luchando abiertamente contra las dictaduras militares latinoamericanas; no por nada la conversación es adjetivada como tensa. La cadena de afirmaciones y negaciones interpela al lector y lo coloca en la situación de potencial enemigo, y desdibuja los límites entre amigos y enemigos. También puede leerse entre líneas la problemática del aislamiento, “Lo peor es tener sólo amigos”, algo habitual para quienes integraban organizaciones armadas —muchas de las cuales tenían normas de seguridad muy estrictas— o debían estar en clandestinidad. Pilar Calveiro atribuye, en parte, esa arquitectura binaria de la política, como una cuestión de fuerza y de confrontación entre dos campos (amigos y enemigos), a la concepción foquista adoptada por las organizaciones armadas y políticas durante este periodo (87).¹⁸ Este esquema no parecía permitir contradicciones, dudas ni

17 Veáse Alvarenga.

18 Aun así, ella remarca que no se trata de una novedad, sino que en la vida política argentina puede localizarse mucho antes, en los años treinta. Los posteriores golpes militares son un caldo de cultivo importante para las guerrillas de los sesenta y setenta que consideraban

revisiones —a pesar de que las hubo—, estableciendo castigos y represalias para los desertores.

Conclusiones

La política de los años sesenta y setenta en Latinoamérica estuvo signada por el deseo compartido de una transformación radical del orden establecido. Ese anhelo se sostuvo a partir de la configuración de un discurso común, que en este trabajo pensamos a partir del concepto de imaginario revolucionario, crucial para entender los mecanismos mediante los cuales la ideología de izquierda logró articular comunidad, ya sea desde el Estado en Cuba, ya desde la resistencia de las organizaciones de la nueva izquierda en Argentina.

A falta de una doctrina estética en términos formales, como la que hubo en la Unión Soviética, por ejemplo, los escritores como Padilla, Bignozzi y Urondo se constituyeron en actores fundamentales en la construcción de dicho andamiaje, a partir de la creación de imágenes, tópicos, tonos y modulaciones que, poco a poco, fueron consolidando una literatura revolucionaria. El análisis conjunto de estos tres poetas deja a la vista que, en primer lugar, las fracturas de ese relato surgen en el corazón mismo de la poesía que acompañó, celebró y alentó los procesos políticos que se gestaron a principios de la década de los sesenta. En segundo lugar, la lectura permite observar que el comportamiento ambivalente y contradictorio de esa literatura no responde a una cuestión de virajes ideológicos ni se agota en la clasificación de esos poemas como reaccionarios o contrarrevolucionarios, sino que exige que leamos esos cuestionamientos como síntomas de las tensiones contenidas en la palabra *revolución*.¹⁹ Por un lado, la ambigüedad en torno al sentido del término —en cuanto a la definición de metodologías, técnicas, tácticas y estéticas— obligó a los actores políticos de izquierda a diseñar un relato homogéneo que les permitiera hegemonizar el discurso social; por el otro, esa construcción terminó configurando un discurso ético

que “respondían a una violencia ya instalada de antemano en la sociedad” (89).

19 Como apunta Caballero, refiriéndose tanto a la experiencia europea (especialmente rusa) como latinoamericana, era complejo determinar cuándo se hablaba de la revolución como una proposición teórica, como un proceso de acción, como una esperanza o como un hecho (121-142). En el ámbito artístico ocurre algo similar con la apropiación y los usos de este término (Longoni, *Vanguardia y revolución* 21-55).

y estético policíaco en el que, en términos de Rancière, pareciera no quedar lugar para el disenso.

En este contexto, la poesía desterritorializa aquello que había contribuido a forjar y hace resurgir el conflicto como motor político, para visibilizar las fisuras del relato armonioso y utópico de la revolución. Tanto Padilla como Bignozzi y Urondo crean, para eso, una lengua *otra*: una lengua del cansancio y del pesimismo, una lengua “aguafiestas”, frente al entusiasmo y el fervor, que les permite reclamar la soberanía sobre sus cuerpos, sus sensibilidades y sus lenguas. A su vez, los textos denotan una capacidad para fracturar las formaciones homogéneas, exponiendo las tensiones, por un lado, entre los intelectuales y la revolución presente en la poesía de Padilla; por otro, mediante el cuestionamiento del binarismo amigo-enemigo en la organización guerrillera Montoneros en el caso de Urondo. De esta manera, lo que se genera es una ampliación del repertorio de figuras e imágenes de lo revolucionario, un desplazamiento de sus límites y de sus posibilidades, que también sea capaz de contener el cansancio, los placeres cotidianos, los momentos de duda y de decepción y, fundamentalmente, las críticas. Después de todo, no se trata de panfletos, sino de voces poéticas, inevitablemente fragmentarias, desconfiadas y siempre cambiantes.

Obras citadas

- Alvarenga, Luis. *El ciervo perseguido: vida y obra de Roque Dalton*. San Salvador, Dirección de Publicaciones e Impresos, 2002.
- Anguita, Eduardo, y Martín Caparrós. *La Voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en Argentina*. 5ª ed. Vol. 1, 2 y 3, Buenos Aires, Norma, 1997.
- Bignozzi, Juana. *La ley tu ley. Poesía reunida*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2018.
- Caballero, Manuel. *La Internacional Comunista y la revolución latinoamericana*. Caracas, Nueva Sociedad, 1987.
- Calveiro, Pilar. *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*. Buenos Aires, Grupo Norma, 2005.
- Candiano, Leonardo. “Fomentar la herejía, combatir el dogma: Polémicas culturales en la Revolución Cubana (1959-1964)”. *Sociohistórica*, núm. 41, e043, 2018.

- Casullo, Nicolás. *Las cuestiones*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Dalton, Roque. *Atado al mar y otros poemas*. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1995.
- Duarte, Juan Manuel. *Entregado por nosotros: montoneros y el asesinato del padre Carlos Mugica*. Buenos Aires, Sudamericana, 2014.
- Estupiñán, Leandro. *Lunes: un día de la Revolución Cubana*. Buenos Aires, Dunken, 2015.
- Fornet, Ambrosio. “Quinquenio Gris: revisitando el término”, *Criterios*, núm. 246, 2007, págs. 3-16. Web. 10 de diciembre de 2019.
- Friera, Silvina. “Siempre hice poesía de izquierda. Entrevista a Juana Bignozzi”, *Página 12*, 2006. Web. 10 de diciembre de 2019.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: Dilemas del intelectual revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- Iriarte, Ignacio. “Leonardo Padura y las transformaciones políticas de la actualidad”. *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, núm. 35, 2018, págs. 164-178.
- Kohan, Néstor. “Pensamiento crítico y el debate por las ciencias sociales en el seno de la Revolución Cubana”. *Crítica y Teoría en el pensamiento social latinoamericano*. Buenos Aires, Clacso, 2006, págs. 389-435.
- Lichtman, Guido. *La noche de los bastones largos*. Buenos Aires, Nuevohacer, 2002.
- Longoni, Ana. “Del escarnio a Spili al complot sionista. Crónica del alejamiento de Carlos Alonso del Partido Comunista”. *Revista Ramona*, núm. 23, 2002, págs. 46-50.
- . *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires, Norma, 2007.
- . *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires, Ariel, 2014.
- Martínez Pérez, Liliana. *Los hijos de Saturno: intelectuales y revolución en Cuba*. México, Flacso-Porrúa, 2006.
- Padilla, Heberto. *Fuera del juego*. Buenos Aires, Aditor, 1969.
- Pogolotti, Graziella. *Los polémicos sesenta*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2006.
- Quintero Herencia, Juan Carlos. *Fulguración del espacio. Letras e imaginario institucional de la Revolución Cubana (1960-1971)*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002.

Rancière, Jacques. *Política, policía, democracia*. Editado y traducido por María Tijoux e Iván Trujillo, lom Ediciones, 2006.

Rama, Ángel. “Una nueva política cultural en Cuba”. *Cuadernos de Marcha*, núm. 49, 1971, págs. 47-68

Tortti, María Cristina. “Debates y rupturas en los partidos comunistas y socialista durante el frondizismo”. *Revista Prismas*, núm. 6, 2002, págs. 265-274.

Urondo, Francisco. *Obra poética*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.

Walsh, Rodolfo. *Ese hombre y otros papeles personales*. Buenos Aires, Editorial Planeta, 1996.

Sobre las autoras

Agustina Catalano es licenciada y profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata y becaria del Conicet con un proyecto sobre el poeta argentino Roberto Santoro. Actualmente cursa el doctorado en Letras de la Universidad Nacional de La Plata. Integra el grupo de investigación Literatura, política y cambio perteneciente al Centro de Letras Hispanoamericanas, dirigido por el Dr. Edgardo Berg y codirigido por la Dra. Nancy Fernández. Además, forma parte del proyecto grupal “Escritura periodística y literatura en la prensa (diarios y publicaciones periódicas en la Argentina del siglo xx)”, dirigido por la Dra. Laura Juárez en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP.

Rocío Fernández es profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata y becaria de dicha institución con un proyecto sobre la decadencia en la literatura cubana. Actualmente es estudiante del doctorado en Letras de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Integra el grupo “Latinoamérica: literatura y sociedad”, dirigido por la Dra. Mónica Scarano y forma parte del proyecto grupal “Anacronismos latinoamericanos: una mirada comparativa de las literaturas y las artes de los entresiglos XIX-XX y XX-XXI”, coordinado por Ignacio Iriarte en la Facultad de Humanidades de la UNMDP.