

# **JULIO CORTÁZAR, DE LITERATURA Y REVOLUCIÓN EN AMÉRICA LATINA**

**Francisco E.  
de la Guerra  
Castellanos**

**idea  
latinoamericana  
colección**









**JULIO  
CORTÁZAR,  
DE LITERATURA  
Y REVOLUCIÓN  
EN  
AMÉRICA LATINA**

**FRANCISCO EMILIO  
DE LA GUERRA**

**idea  
latinoamericana  
colección**



Primera Edición

D.R. UNIÓN DE UNIVERSIDADES DE AMÉRICA LATINA  
Edificio UDUAL, Circuito Norponiente  
Ciudad Universitaria, México, 2000

ISBN 968-6802-18-5

Impreso en México

Editora: Gisela María Rodríguez Ortiz

Diseño, composición y diseño de portada: Olivia González Reyes

## **Agradecimientos**

Este trabajo fue posible gracias al apoyo, voluntario e involuntario, de numerosas personas, en especial de mis profesores de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM: Abelardo Villegas –donador de valiosos consejos durante su elaboración–, Eugenia Revueltas, Ignacio Sosa, Susana Mendoza y Francisco Amezcua –quienes leyeron generosamente el original e hicieron importantes observaciones que contribuyeron sustancialmente a mejorarlo. A ellos y a los amigos cronopios, famas y esperanzas, mi reconocimiento.

A la memoria de Alicia Castellanos Fernández

A veces dudo si eran otras y no éstas las  
páginas que entonces escribí. Ahora me  
encuentro al otro lado. Sé que es el otro  
lado, pero no sé cuál de ellos.  
*Luis Cardoza y Aragón*

La historia es una pesadilla  
de la que estoy tratando de  
despertar.  
*James Joyce*

Y dándose cuenta de que las obras poéticas  
no son vanas o simples fábulas o  
maravillas, como muchos estúpidos creen,  
sino que tienen bajo sí escondidos  
dulcísimos frutos de verdades históricas o  
filosóficas, y que por esto no se podía  
conocer por completo y plenamente  
las intenciones poéticas sin las historias y la  
filosofía moral y natural ...  
*Giovanni Boccaccio*





## **Índice**

<b>Prólogo</b> .....	11
<b>Introducción</b> .....	13
<b>Argentina: Optimismo e ilusiones perdidas</b> .....	15
<b>Las décadas infames de Cortázar</b> .....	23
<b>Argentina: Cuesta abajo</b> .....	29
<b>Instrucciones para odiar a la patria</b> .....	35
<b>Argentina: La obsesión peronista</b> .....	55
<b>El puente parisino</b> .....	67
<b>El "Boom"</b> .....	89
<b>El salto a la Rayuela</b> .....	97
<b>Argentina: Posperonismo, guerrilla y dictadura</b> ..	121
<b>Un (guerrillero) latinoamericano en París</b> .....	131
<b>Cortázar vs los vampiros multinacionales</b> .....	177
<b>Conclusiones</b> .....	209
<b>Notas</b> .....	217
<b>Bibliografía</b> .....	237



## **Prólogo**

Cuando Francisco de la Guerra me anunció su propósito de elaborar una investigación sobre el pensamiento político de Julio Cortázar, la empresa me pareció ardua por un lado y reconfortante por otro. Por un lado es ya una tradición que muchos análisis políticos y sociales de América Latina provengan de la literatura pero, por ello mismo, no se presten a un examen adecuado y riguroso como los que ahora se hacen en la historia de las ideas y la sociología. Siempre se presenta la problemática de averiguar qué es lo que aporta la literatura para proporcionar sutileza y profundidad. Cada vez que me pregunto eso recuerdo que Alfonso Reyes decía que el material de la literatura es la totalidad de la experiencia humana. Por eso una filosofía del hombre no puede prescindir de ella. Pero hay algo más, el literato conoce mediante la intuición. Con ello quiero decir que con todas sus capacidades aprehende un fenómeno en su concreción, pero como bien lo dice Hegel, en la concreción va implícito lo universal. De modo que un fenómeno bien aprehendido o bien imaginado posee un gran poder explicativo.

Los literatos latinoamericanos han cumplido con creces esta misión porque en general les ha tocado vivir épocas muy críticas y aun de construcción nacional y normalmente no han querido quedarse al margen de estos procesos, por eso sus obras tienen esta intencionalidad. Con todo su vanguardismo, Cortázar no es una excepción. De la Guerra no deja escapar los paralelismos que hay entre su obra y los acontecimientos en la Argentina. Y aquí es donde surge otro problema o cuando menos una característica de la temática.

Muchas de las obras literarias latinoamericanas dejan transcurrir los acontecimientos en vastos escenarios naturales sin excluir, desde luego, a las de García Márquez o a los pueblos fantasmales de Juan Rulfo, pero la Argentina con todos sus grandiosos escenarios naturales, sus montañas y sus grandes ríos es esencialmente una civilización urbana y

los acontecimientos políticos también son fundamentalmente urbanos. El peronismo, fenómeno bonaerense, no le hizo gracia a Cortázar como a muchos otros intelectuales argentinos. Tuvo que abandonar su país natal y avecindarse en Europa, principalmente en París, para tener otro juicio y otra perspectiva. Como a otros intelectuales, como a Carpentier, como a Carlos Fuentes, la residencia en centros culturales europeos, afina su visión y comienza a considerar que la comprensión de lo que ocurre en su país natal no ha sido del todo justa. La perspectiva desde París expresada magistralmente en *Rayuela* es una perspectiva muy nuestra como lo es la del dictador desterrado en *El recurso del método* de Carpentier, tan evocador de Porfirio Díaz. Cortázar ajusta su posición al dejarse influir por la Revolución Cubana y explora diversas formas narrativas, especialmente el cuento, hasta llegar a los comics, con las aventuras políticas de Fantomas.

El trabajo de De la Guerra es penetrante y viene a aumentar la escasa bibliografía que en México se ha elaborado sobre el tema, a la par es un libro muy documentado y su publicación es una buena muestra de lo que se puede conseguir aunando los esfuerzos de dos instituciones como la carrera de Estudios Latinoamericanos de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y el ímpetu difusor de la Unión de Universidades de América Latina.

Dr. Abelardo Villegas M.

## **Introducción**

La obra literaria de Julio Cortázar es una fuente inagotable de sorpresas e imaginación, pero implica también, sobre todo para sus lectores mexicanos y latinoamericanos, un problema de identidad e indagación sobre el ser y sus posibilidades. Conocida la exploración de los aspectos lúdicos y gozosos de la obra del autor argentino, decidimos abordar los problemas de identidad y cambio, que es un tema poco estudiado en Cortázar. De esta manera compartimos con él no sólo un poco de su gloria sino también atisbos de su infierno.

Al concluir este trabajo, como decía Luis Cardoza y Aragón, me encontré perdido en algún lado, con la certeza de haber dicho algo pero sin saber qué. Como Dante a las puertas del Infierno, no perdí toda esperanza y me seguí adentrando en el reino del dolor... y del placer. Después de un tiempo de reposo y reflexión, creo poder decir a los amigos lectores de esta edición, que la propuesta básica encontrada en la obra del cronopio Cortázar es que la literatura es una vía de acceso al hombre, de realización humana, de ontologización. Quizá este último punto de vista no fue suficientemente explicitado al colocar el énfasis en lo revolucionario, que es una de las formas de lograr esa realización del ser, “porque el hombre busca ser...”

En ese sentido, el escritor argentino me parece un adelantado, para utilizar una palabra en desuso pero más o menos exacta, de una tendencia que ve en la literatura la imagen del hombre; los estudios literarios realizados por filósofos, sociólogos, historiadores, psicólogos, antropólogos, etcétera, desde las perspectivas de sus especialidades, en busca de las esencias humanas en la literatura son ilustrativos de tal dirección; asimismo, la perspectiva actual de los estudios literarios busca penetrar en los diversos aspectos humanos de los textos a través del análisis del específicamente literario.

Desde luego, éste es un acercamiento general y es necesario un trabajo más específico, no aquí, no ahora, pero sí más adelante, donde dilucidemos



las coincidencias del cronopio con las ideas de algunos filósofos y teóricos en boga pero bastante mal comprendidos por una pedante y oscurantista tendencia banalizadora y esnob, que predomina con soberbia en ciertos medios de comunicación.

Por el momento sirva de adelanto que esa discusión tiene que ver con nuestras letras, nuestra cultura, nuestras vidas, nuestras organizaciones sociales y políticas, con la polémica en torno de los arquetipos totalitarios de civilización y con su crítica y superación.

Si para Cortázar la literatura es la voz que profetiza al hombre y “su reino”, la filosofía es su racionalización o, digamos, su organización como pensamiento; esta racionalidad implícita en su obra es distinta y hasta antagónica a esa que postula un orden eficiente, moderno, totalitario y excluyente; así, el punto de contacto de lo literario con lo filosófico y lo político en Cortázar estriba en su relación con los cambios profundos que promueven en el hombre, que algunos llamarán revolución, entre ellos el mencionado cronopio.

mayo de 2000.

## **Argentina: optimismo e ilusiones perdidas**

### CAÍDA O ATERRIZAJE EN PLENA CONFLAGACIÓN PLANETARIA

Un mes después de iniciada la Primera Guerra Mundial, el 26 de agosto de 1914, y a causa de un viaje comercial y diplomático, nació en Bruselas, Bélgica —país recién ocupado por Alemania—, el escritor argentino Julio Cortázar, quien 36 años después describiría con cierta amargura la pertenencia de un personaje a la cultura pampaneana como “un maldito azar geográfico”.

Su padre, integrante de una misión comercial, su madre y una hermana menor, retornaron con él a la Argentina cuatro años más tarde, una vez concluido aquel conflicto bélico.

Esa temporada europea, primero en la capital de Suiza, país neutral, donde nació su única hermana, y posteriormente en Barcelona, España, lo marcó en su manera de ser y hablar —con una *r* afrancesada que nunca dejó de pronunciar.

Sin embargo, su infancia y sus años de formación —en escuelas públicas—, su inicio profesional en la docencia y en la literatura, los vivió en Argentina, donde Cortázar participó del espíritu rioplatense que mira en Europa su destino. Más tarde cambió esa actitud; pero esta transformación que Luis Harrs calificó de “problema misterioso y desconcertante”, estuvo relacionada con la historia particular de su país y con su vocación literaria, en concordancia con las líneas trazadas por el carácter nacional: “Cortázar, como buen argentino, es un hombre multilateral, de cultura ecléctica.”<sup>1</sup>

Ese carácter era propio de un país de inmigrantes que se formó en el último cuarto del siglo XIX y en las dos primeras décadas del XX, cuando de la prosperidad y el optimismo en el futuro nacional se pasó a una situación de crisis y frustración.

LAS LEYES DE LA NATURALEZA... OLIGÁRQUICA

Al igual que en la mayoría de los países de América Latina, en Argentina se desarrolló un modelo de dominación oligárquico, aunque basado en parte de los planteamientos modernizadores de Sarmiento y Alberdi, quienes propusieron importar la civilización europea por medio de la inmigración, con el fin de crear una sociedad de pequeños propietarios, según el ejemplo de Estados Unidos.<sup>2</sup>

El éxito de la política de inmigración se reflejó en el incremento de la población. Entre 1857 y 1950 ingresaron al país nueve y medio millones de personas, la mayoría italianos y españoles, de los cuales cuatro millones se radicaron definitivamente y afectaron la composición poblacional del país. En 1914, el 30 por ciento de los habitantes era de origen extranjero, para descender en 1947, según Carlos Floria, a sólo 14 por ciento.<sup>3</sup>

Pero la inserción fácil y rápida de la economía argentina en el mercado mundial —bajo el dominio inglés durante el siglo XIX— frustró ese proyecto; la prosperidad inmediata a que dio lugar hasta la crisis mundial de 1929, alentó un sentimiento de orgullo y optimismo nacional y creó la imagen de una sociedad que sin ser moderna ni burguesa aparentaba serlo.<sup>4</sup>

Este proceso de integración a la economía mundial fue generalizado en la América Latina, que desempeñó el papel más débil, como productora de materias primas, y se subordinó “a los vaivenes del orden neocolonial”.<sup>5</sup> En su caso, la oligarquía argentina tuvo la suerte de encontrar circunstancias diferentes a las del resto de la región.

Acerca de estas distintas condiciones sociales y económicas, Agustín Cueva ubicó a Argentina dentro de la región latinoamericana donde el peso de los elementos y formas precapitalistas de producción fueron más débiles, pero no por eso fuera de la línea de desarrollo capitalista que denominó “vía oligárquica”, contraria a la “vía farmer” o de pequeños propietarios agrícolas desarrollada en Estados Unidos:

La vía “oligárquica” seguida por nuestro capitalismo no conduce desde luego a un estancamiento total de las fuerzas productivas, pero sí es una de las causas principales de su desarrollo lento y lleno de tortuosidades, mayor en extensión que en profundidad. Resulta claro, por lo demás, que en América Latina el ritmo de

este desarrollo varía en razón inversa al grado de “hibridez” de las relaciones sociales de producción.<sup>6</sup>

Así, la formación del gran latifundio coincidió en tiempos en Argentina y México, pero las estructuras sociales eran distintas. Mientras en países como México, Guatemala y Perú, las masas de indios —o de ex esclavos negros en el caso de Brasil— ocupaban la posición más baja de la escala social y eran objeto de explotación y desprecio, en Argentina no existió esa situación.

Tiempo antes, mediante la filosofía positivista y el darwinismo social, que hacían una valoración racista de los elementos humanos del “progreso”, se había justificado el exterminio de las tribus nómadas de la Patagonia.

David Viñas cita los *Apuntes de la cartería sobre la conquista del desierto*, del general Julio A. Roca, presidente argentino de 1880 a 1886 y de 1898 a 1904, quien dirigió en 1879 la campaña de conquista de la Patagonia —un “desierto” para la floreciente oligarquía: “Es por efecto de una ley de la naturaleza que el indio sucumbe ante la invasión del hombre civilizado. En la lucha por la existencia en el mismo medio, la raza más débil tiene que sucumbir ante la mejor dotada...”<sup>7</sup>

Para suplir a los indios se decidió promover la colonización blanca. Argentina se pobló con una inmigración europea, destinada originalmente a la ocupación de la Pampa y a la creación de una clase de pequeños propietarios agrícolas; sin embargo, no ocurrió así, por lo contrario, esta población fue proletarizada en su mayoría y sólo una pequeña minoría se ubicó en la periferia del gran latifundio y en las ciudades.

Los inmigrantes fueron vistos con recelo y sufrieron el desprecio de parte de la oligarquía, pero un sector de ellos pudo sobreponerse a su situación y dar origen a una clase media pujante y cuestionadora del orden social, aunque sin desafiar seriamente las bases del sistema.

Lo anterior se debió a la exitosa participación de Argentina en el mercado mundial, a la relativa bonanza que hizo tolerable su estrecha dependencia de la economía inglesa, principalmente, a la que cedió los sectores más modernos ligados a la estructura de producción latifundista de granos y ganado: los ferrocarriles, los frigoríficos y los puertos.

La red ferroviaria, bajo dominio mayoritario de capital inglés, creció

de 10 kilómetros en 1857 a 16 mil 600 en 1900, hasta alcanzar 38 mil 634 en 1938, con líneas trazadas de acuerdo con los intereses de la economía agroexportadora, centralizadas en el puerto de Buenos Aires. En cuanto a los frigoríficos, que manejaban las exportaciones de carne congelada, para 1930 sólo existían dos empresas nacionales que manejaban 10 por ciento de la producción; uno de ellos, el Gualeguaychú, con 45 mil pesos de capital y una exportación de 0.67 por ciento del total, pagaba al Estado 24 mil 300 pesos en impuestos anuales, mientras el Anglo, el más importante de los de capital inglés, sólo contribuía con tres mil 700 pesos.

La exportación de carne vacuna congelada, en tanto, creció de tan sólo 28 reses en 1883 a 28 mil cabezas en cuartos para 1899, y alcanzaría un promedio anual de un millón 278 mil 629 entre 1910-1914 y de 2 millones 500 mil entre 1930-1934. Del mismo modo, de una exportación de apenas 109 toneladas de trigo en 1878, para 1909 Argentina se convirtió en la principal exportadora de cereales del mundo, con un promedio de 2 millones 100 mil toneladas de trigo, que llegarían a 4 millones 200 mil entre 1925-1929.<sup>8</sup>

Los beneficios de esta situación se manifestaron rápidamente para la oligarquía, pero además reforzaron las formas arcaicas de producción relacionadas con la gran propiedad, así como los rasgos oligárquicos de dominación política y social.

Esta situación generó una ideología oligárquica contradictoria, definida como “feudal-capitalista”<sup>9</sup>: una mezcla de valores de tipo feudal —justificadores del gran latifundio como fuente de la riqueza nacional—, con ideas liberales en lo económico que aceptaban la dominación del capital extranjero en los sectores modernos de la economía nacional, pero opuestas tenazmente a los principios del liberalismo político.

Sin embargo, tanto la oligarquía como la pujante clase media surgida de la inmigración veían a la Argentina como un país de oportunidades, distinto al resto de América Latina y más cercano en términos económicos, políticos, raciales y culturales a Europa y Estados Unidos. La pequeña burguesía ascendente sólo exigía hacer más equitativo el acceso a las oportunidades de riqueza y poder; no cuestionaba seriamente la estructura de dominación oligárquico-imperialista.<sup>10</sup>

La oligarquía no comprendió esta actitud hasta 1912, cuando accedió a conceder la nacionalidad y los derechos políticos a los inmigrantes, que

los habían demandado desde 1890, año de creación de la Unión Cívica Radical (UCR), la organización política por la que se expresaron los sectores medios excluidos de la sociedad política argentina.

La UCR había promovido una rebelión en 1890 con un programa de transformaciones económicas y políticas profundas. Sin embargo, una vez que Hipólito Yrigoyen alcanzó el gobierno —en 1916— y establecida una serie de relaciones y de intereses entre sus dirigentes y la oligarquía, se manifestó una falta de decisión para superar las trabas legales que el sistema heredado oponía a su acción y se transformó en un proyecto incapaz de realizar los cambios necesarios para sustentar un desarrollo capitalista propio y en verdad moderno de la nación. Se conformó con lograr una relativa democratización de la sociedad, es decir, con “alcanzar un Estado de derecho o ‘reparación’, o sea, un regreso a los derechos naturales que definen a la persona humana y a la nación en cuanto entidad orgánica fundada en ella”.<sup>11</sup>

En contraste, su temor a los movimientos populares llevó a los gobiernos radicales a reprimir las movilizaciones obreras: varias acciones del radicalismo en el poder contra los trabajadores —las represiones a la huelga general de enero de 1918, a la que se denominó Semana Trágica, y a la organización de los peones rurales en la Patagonia y el Chaco— crearon una distancia entre estos actores y la imposibilidad de formar una alianza opositora a la oligarquía.<sup>12</sup>

Asimismo, ante una débil dominación estadounidense en Argentina, Yrigoyen sólo pudo realizar con éxito una política nacionalista en materia petrolera, con la creación de Yacimientos Petrolíferos de la Federación, y, en el campo diplomático, una política externa independiente y contraria al panamericanismo norteamericano.

Así, cuando la crisis mundial de 1929 destruyó las bases externas de la prosperidad argentina, el gobierno radical manejado autoritariamente por su caudillo, no pudo responder a la situación o incluso aprovechar la ocasión para realizar los cambios pospuestos, no fue capaz de eliminar las estructuras tradicionales de la Argentina, y por el contrario, “se concilió con sus enemigos programáticos, y... cuando trató de romper con ellos le frustraron la segunda presidencia”.<sup>13</sup>



## LA HORA DE LA INFAMIA

La oligarquía, ante la amenaza de que se atacaran sus privilegios, aprovechó la oportunidad para volver al poder y proteger sus intereses, pero esta vez de mano de los militares y con una mentalidad más conservadora y reaccionaria, de rasgos fascistas. Leopoldo Lugones, celebrado escritor del modernismo, declaró llegada “la hora de la espada” y predicó el nacionalismo antiliberal predominante en el ejército.<sup>14</sup>

La situación internacional también fue adversa a la continuidad de las formas democráticas en Argentina: por un lado, el avance fascista en Europa ante el temor a las revoluciones de tipo bolchevique; por otro, el menosprecio de los soviéticos por las vías democráticas tras su ruptura con la socialdemocracia europea y su prédica en favor de la revolución mundial. El desprestigio en unos casos y el retroceso en otros de la democracia liberal en Europa, ante el socialismo y el fascismo, influyó en la oligarquía y los militares para decidirlos a tomar por asalto el poder.

De 1930 a 1943 se sucedieron de manera fraudulenta los gobiernos militares; el periodo fue bautizado de manera típicamente argentina “Década Infame” y expresó el sentimiento de frustración nacional que se apoderó del país en esos años. El orgullo y el optimismo de finales de siglo XIX y principios del XX (hasta el crack de 1929) entraron en crisis tras el fracaso de 14 años de gobierno radical más y 13 de corrupción y autoritarismo militar oligárquico.

Sobre esa endeble base de gobierno, los sectores latifundistas y agroexportadores reforzaron las estructuras de dominación oligárquica e imperialista, debilitadas por las nuevas condiciones sociales y la situación económica y política a nivel mundial. La falta de decisión del radicalismo fue aprovechada por el reducido sector oligárquico que, ante las dificultades del modelo, suscribió un nuevo pacto de subordinación y dependencia con el imperialismo inglés.

Porque a los efectos sobre el mercado mundial de la crisis de 1929 se sumaron una caída generalizada de los precios de los productos primarios y la creación de la Comunidad Británica de Naciones, que otorgaba ventajas a las importaciones de las colonias inglesas sobre las de Argentina, que se veían gravadas por una nueva ley de impuestos. La situación se tornó desesperada para la oligarquía, que comenzó a vender por abajo

de sus costos de producción y a ver descender las reservas de la Caja de Conversión, mientras, en el interior, los problemas sociales aumentaron con los conflictos laborales y 300 mil trabajadores desempleados, quienes fundaron villas miseria en los suburbios de Buenos Aires y Rosario.

Así, el 1 de mayo de 1933 se firmó en Londres el Pacto Roca-Run-ciman, de carácter “proteccionista para Inglaterra y librecambista para Argentina”, pues mientras implicaba la entrega de sectores económicos nacionales a los intereses británicos, Argentina se supeditaba a la capacidad de las colonias inglesas para suministrar cereales y productos cárnicos a su metrópoli. El transporte de la capital fue entregado a empresas inglesas; el gobierno se comprometió a no construir carreteras que hicieran competencia a las líneas de ferrocarriles; se creó, bajo supervisión inglesa, el Banco Central de la República Argentina y se dispuso que el ingreso de libras esterlinas se utilizara para el pago de ganancias de las empresas británicas.

El mismo pacto prohibía el desarrollo de empresas que compitieran contra las de capital inglés. En el caso de los frigoríficos se imponía un límite de participación de 15 por ciento al capital nacional, del que ya existía un 10 por ciento. También la oligarquía propició la destrucción de la pequeña y mediana empresa con el fin de favorecer la concentración monopólica en la producción de carnes, algodón, vino, algodón y yerba mate, mediante la creación de “Juntas Reguladoras” y el incremento de los impuestos.<sup>15</sup>

Se instauró así un dirigismo económico que nada tenía en común con el keynesianismo y sólo servía de pantalla para proteger los intereses oligárquicos y de los monopolios británicos, mientras en el país se vivía la decadencia y la decepción.

Desde ese momento la historia fue percibida por los argentinos como un “laberinto de la frustración”, “un cementerio de tentativas frustradas y de ilusiones perdidas”, casi un tango, en donde: “Se generan y se refuerzan las inclinaciones a la irracionalidad, al escapismo, a la inautenticidad, a las soluciones imaginarias o delirantes, a la destructividad y a la autodestrucción”.<sup>16</sup>



## **Las décadas infames de Cortázar**

*Me crié en una casa de gente medianamente instruida, que, como decía Chesterton, es siempre la peor...<sup>1</sup>*

En aquella Argentina, de Irigoyen a las dictaduras militares, transcurrió la niñez y juventud de Julio Cortázar. Vivió su infancia en Bánfield, suburbio de Buenos Aires, en el seno de una familia de clase media modesta cuyos antepasados fueron inmigrantes vascos, franceses y alemanes, sin una tradición ilustrada que el escritor deploró con la citada frase de Chesterton.

José Blanco Amor criticó ese juicio, que mostraba una personalidad descontenta con su posición económica y social, aunque la matizara con términos que ponían aparte los lazos sentimentales familiares.<sup>2</sup>

Pero el rechazo de Cortázar a la pequeña burguesía tuvo su fundamento en una sociedad en crisis, en la que esa clase trataba de mantener sus aspiraciones de ascenso social y de asimilarse a la aristocracia oligárquica, con un comportamiento ridículo o grotesco, en ocasiones, que el autor percibió con bastante humor.

Pese a la incompreensión intelectual que encontró en su familia, Cortázar descubrió su vocación literaria durante su niñez. De su infancia recordaba su sensibilidad para ver lo misterioso, contrastando con los lugares comunes que su familia solía citar; su particular fascinación por las palabras y sus juegos con el lenguaje. Debido a esta aptitud y a una constitución física enfermiza, fue un niño muy solo y ligado a la literatura: "... desde pequeño, mi relación con las palabras, con la escritura, no se diferencia de mi relación con el mundo en general. Yo parezco haber nacido para no aceptar las cosas como me son dadas".<sup>3</sup>

Su infancia transcurrió en una casa oscura y solitaria en la que el miedo y la infelicidad serían presencias que potenciarían su vocación literaria —su primera novela, recordó, la escribió a los nueve años, aunque la destruyó poco después—. El miedo fue desde entonces una obsesión en la vida y obra del escritor:

Si el miedo me llenó de infelicidad en la niñez, multiplicó en cambio las posibilidades de mi vida y me llevó a exorcizarlo a través de la palabra; contra mi propio miedo inventé el miedo para otros, aunque está por verse si los otros me lo han agradecido. En todo caso creo que un mundo sin miedo sería un mundo demasiado seguro de sí mismo. Desconfío de los que afirman nunca haber tenido miedo; o mienten, o son robots, y hay que ver el miedo que me dan a mí los robots.<sup>4</sup>

El tema del padre fue tabú para Cortázar, al que hizo pocas referencias durante las entrevistas que concedió, aunque en su obra proliferan las referencias a niños solitarios, a las ausencias y al miedo a la paternidad.

Paciencia Ontañón ha estudiado la relación entre la infancia y la obra de Cortázar en el volumen *En torno a Julio Cortázar* (México, UNAM, 1995), en el que destaca el artículo “La novela familiar de Cortázar”, que analiza este periodo de la vida del autor argentino como detonador de su producción y de las temáticas constantes de su obra y en particular de *Rayuela*.

Al momento de realizar esta investigación teníamos dudas sobre un enfoque de la obra con demasiado énfasis en la relación con la vida de nuestro autor. Paciencia Ontañón, con un rigor teórico mucho más sólido, nos da la razón, cuando afirma que “los términos fundamentales de la psicocrítica, el inconsciente del escritor, su yo consciente y el medio social en que se mueve, son los tres pilares que podemos observar en la obra de Cortázar”. (p. 38)

Del nombre y año de la muerte de su padre (1944), así como del afecto que le tenía, Cortázar dio noticias “gracias” a un asalto que sufrió en Panamá en 1979, durante una escala que realizó para viajar a Nicaragua, y a un oficial de policía que le preguntó: “¿Cómo se llama su papá?” (sic) mientras yo pienso que maldito lo que tiene que hacer ahí y en esas circunstancias un señor que se ha muerto hace treinta y cinco años, pero lo mismo hay que explicar que se llamaba Julio aunque para los efectos del caso lo mismo daría rebautizarlo Hilario o Constantino”.<sup>5</sup>

Luis Harris registró parte de su confesión al preguntarle las causas por las que abandonó sus estudios de Letras en la Universidad de Buenos Aires: “... yo quería ayudar a mi madre que me había educado con mucho

sacrificio —mi madre nos crió a mi hermana y a mí; mi padre se fue de casa cuando yo era muy chico y no hizo nada por nosotros—, apenas cumplí 20 años me ofrecieron trabajo y lo acepté”.<sup>6</sup>

Blanco Amor comentó al respecto: “No tuvo necesidad de trabajar” hasta los 20 años, porque perteneció a la clase media anterior al peronismo, que “no concebía que sus hijos trabajaran y estudiaran al mismo tiempo.” Censuró también, quizá injustamente, el “deseo de Cortázar de aparecer como buen hijo y estudiante agradecido”.<sup>7</sup>

Durante su adolescencia Cortázar realizó estudios en la Escuela Normal Mariano Acosta, a la que ingresó en 1928, donde obtuvo el grado de maestro de primaria en 1932 y de secundaria en 1935. De esa época hizo remembranzas en uno de sus últimos relatos: en “La escuela de noche” (*Deshoras*, 1984) describió el ambiente opresivo del sistema educativo durante la Década Infame. La normal —según especificó Cortázar a Omar Prego—, era una “fábrica de fascistas” del gobierno del general Justo:

... a lo largo de siete años de estudio en la Normal Mariano Acosta, a pesar de que yo no tenía ningún sentido político en esa época, me fui dando cuenta de que los planes de educación de esa escuela consistían en ir fabricando maestros y profesores de un corte típicamente nacionalista. Con las ideas más primarias y más negativas sobre la Patria, el Orden, el Deber, la Justicia, el Ejército, la Civilidad. Todo lo que, en el cuento, lleva —sobre todo en el tramo final— a la noción de que en esa escuela se están fabricando fascistas.

... me acuerdo en particular del gobierno del general Justo —me di cuenta de que en realidad estaba tratando de crear avanzadas del fascismo, de gente de acción de tipo nacionalista. Todo ello a base de frecuentes manifestaciones de antisemitismo y ... xenofobia...<sup>8</sup>

En efecto, en “La escuela de noche” se habla de seis años y medio de yugo; de una actitud rebelde “desortografiando el idioma por un deseo de venganza”; de una época —los años 30— de austeridad “a la fuerza”; de la falsa apariencia de respetabilidad diurna de las autoridades del colegio —que amenazarían el futuro—, y del miedo a enfrentarlas. En el mismo texto tres personajes evocan a Perón, a sus esposas Eva Duarte (*Evita*) y



María Estela Martínez (*Isabelita*), y al secretario particular de su tercer periodo, José López Rega (*El Brujo*) —aunque más a los dos últimos—, quienes en la noche y al amparo de la escuela preparan a las fuerzas deshumanizadas que aterrorizarán al país, en un tiempo ya cumplido en la narración:

... lo que importaba de veras, se fue cumpliendo poco a poco, así como poco a poco se habían ido enunciando para él las profesiones de fe del decálogo, una tras otra, todo eso que iría naciendo alguna vez de la obediencia al decálogo, todo eso que había aprendido, y prometido y jurado esa noche y que alguna vez se cumpliría para el bien de la patria cuando llegara la hora y el Rengo y la señorita Maggi dieran la orden de que empezara a cumplirse.<sup>9</sup>

Es el recuento del ambiente que gestó la tragedia argentina y ante el cual su generación, aunque muy joven en aquellos años de la narración, fue temerosa, pasiva e intelectualmente limitada.

Respecto a la calidad de la academia, su insatisfacción con el deficiente nivel de la normal llevó a Cortázar, de acuerdo con su carácter exigente, a formar una célula contra la mediocridad con otros cinco amigos, de los que nunca dio noticia, con el fin de aislarse del ambiente escolar que más tarde vio como un antecedente del peronismo.

Con ese mismo ánimo, a los 18 años, después de haber leído a Jean Cocteau, intentó viajar a Europa en un barco carguero.<sup>10</sup>

Antes de Cocteau, en el plano literario, Cortázar confesó haber sido un escritor cursi y sensiblero (propio de los ambientes pequeñoburgueses) debido a la influencia de su madre, quien le proporcionó desde muy pequeño los materiales de lectura que consideró convenientes a su educación. Pero entre los 16 y los 17 años franqueó “esa terrible etapa que muchos no franquean nunca, que es salir de la cursilería en materia de escritura y en materia de lectura”, gracias a la influencia deslumbrante que significó para él la lectura del libro *Opio*, de Jean Cocteau.<sup>11</sup>

Más tarde, hacia 1936, ingresó a la carrera de Letras en la Facultad de Letras de la Universidad de Buenos Aires, que abandonó un año después, cuando se fue a trabajar como docente a provincias, donde pasó otros siete años de su vida. Esa época fue de soledad y aislamiento,

que aprovechó para leer de manera absorbente. Gracias a ella, afirmó Cortázar, obtuvo su cultura libresca. Su primera obra publicada también data de este periodo.

Cierta actitud aristocratizante se reflejó en su primer libro de poemas, *Presencia* (1938), firmado como Julio Denis, seudónimo de un temprano “argentino afrancesado”, como otros de sus futuros personajes, entre ellos el misterioso “sudamericano con nombre de francés” —Laurent, contracción de Lautréamont— de “El otro cielo” (*Todos los fuegos el fuego*, 1966), que muere de manera extraña en París y cuya descripción, según Gabriel García Márquez, correspondía a la imagen con que lo vio en el Old Navy de la misma ciudad en el otoño de 1956.<sup>12</sup>

Los poemas de *Presencia*, “felizmente olvidados”, decía su autor, tenían un aire “muy mallarmano”, reflejo del “Cortázar de esa época”, que, “con sus gustos aristocratizantes, era elegante y altanero”<sup>13</sup>:

quisiera ser la nada, ser un perro  
ser la langosta hartándose de cielos  
y el silbato quemando ruiseñores<sup>14</sup>

Después de esos poemas pasaría un decenio antes de que volviese a publicar; mientras, pasó los seis años siguientes dedicado a la docencia, impartiendo historia, geografía y civismo en Bolívar y Chivilcoy, hasta que un amigo lo invitó a impartir cursos de letras francesas en la Universidad de Cuyo, Mendoza, a los que renunciaría un año más tarde, en 1945, al momento del ascenso peronista al poder.



## **Argentina: cuesta abajo**

La Década Infame fue el periodo de gestación del peronismo. En esta fase hubo una descomposición moral y social en Argentina promovida desde el gobierno. La oligarquía conservadora combinó el fraude electoral, la corrupción y la violencia con el fin de mantener sus intereses y los del imperialismo inglés, que sería desplazado después de 1945 por el estadounidense, muy a pesar del respaldo oligárquico.

Los gobiernos militares hicieron uso, en materia económica, de las facultades intervencionistas del Estado, no para favorecer el desarrollo del país sino para mantener el sistema productivo oligárquico y fortalecer los lazos de la dependencia. No obstante esta política antidesarrollista, la proximidad de la Segunda Guerra Mundial favoreció una relativa industrialización, iniciada en algunos sectores —como el textil y el metalúrgico— desde antes del primer conflicto bélico mundial, mediante un proceso de sustitución de importaciones.

Los establecimientos industriales pasaron, entre 1935 y 1946, de 37 mil 362 a 84 mil 892, mientras el número de obreros se incrementó de 396 mil 303 a 899 mil 32 en ese mismo periodo. El número de afiliados a las tres principales centrales sindicales pasó de 369 mil 969 en 1936 a 441 mil 412 trabajadores en 1941.<sup>1</sup>

### **LOS CABECITAS NEGRAS EN CASA**

Esta industrialización y las dificultades del sector agrario debido a la crisis mundial y a la permanencia de las estructuras arcaicas de propiedad favorecieron una inmigración rural de campesinos arruinados y sin tierra hacia las ciudades, que, además de engrosar “las filas de la población urbana y del proletariado industrial, amplían el mercado de consumo”.<sup>2</sup>

La característica más importante de esta inmigración tendría una trascendencia fundamental en la historia próxima del país, ya que “el

fenómeno de la industrialización trajo aparejado un segundo aluvión de proletariado sobre Buenos Aires y las grandes ciudades, pero este proletariado no era ya europeo inmigrado, sino que estaba constituido por “cabecitas negras” y provenía del interior.<sup>3</sup>

A diferencia del proletariado de origen europeo, cuyas formas organizativas estaban influidas por las corrientes históricas del viejo continente: el anarquismo y las dos tendencias del socialismo existentes en esa época (la socialdemócrata y la bolchevique):

...la otra cauda del movimiento obrero del país está dada por el caudal de los jóvenes nativos, descendientes de los criollos y gauchos de las montoneras que bajan a la ciudad puerto. Son ellos los que se ven obligados a levantar las denominadas Villas Miseria por la carencia de viviendas... Poseen una mentalidad virgen, sin mayor experiencia ni conciencia de su ubicación como clase en la sociedad moderna...” Este contingente va a constituir la base proletaria del peronismo.<sup>4</sup>

Además de ese elemento, otros acontecimientos fortuitos abrieron el camino a un nuevo actor político. Las muertes en 1942 de Marcelo T. de Alvear (ex presidente y líder radical), y del presidente Roberto Mario Ortiz, y un año después del ex presidente Agustín Pedro Justo (dirigente del sector del ejército opuesto a la hegemonía de los germanófilos), crearon un vacío de figuras dominantes en el escenario político argentino.

En ese contexto llegó al poder en 1943 el entonces coronel Juan Domingo Perón; formaba parte del triunvirato que alcanzó el gobierno por medio de un levantamiento nacionalista promovido por el Grupo de Oficiales Unidos (GOU), de tendencia germanófila, descontento por la pretensión del presidente provisional, Ramón S. Castillo, de promover un candidato presidencial favorable a los aliados.

Entre 1943 y 1946, Perón se desempeñó como ministro de Trabajo y vicepresidente; a partir de esas posiciones aplicó políticas populistas (entendemos aquí por populistas no las políticas defensoras del estado de bienestar, sino las prácticas demagógicas que buscan consolidar una clientela política y corporativa) y creó un exitoso movimiento obrero de masas con el que ganó las elecciones para el periodo 1946-1952; en

este último año fue reelecto para el sexenio siguiente, que no concluyó al ser depuesto tres años después por otro movimiento militar: La Revolución Libertadora.

Mientras, la situación económica favorable ocasionada por la Segunda Guerra Mundial propició un renacer del optimismo en el desarrollo nacional, expresado en una industrialización sustitutiva de importaciones. Sin embargo, las nuevas clases no se rebelaron contra la dominación oligárquica. La burguesía —en gran parte, una derivación de aquélla— no lo hizo y mantuvo una subordinación a los intereses de los terratenientes y sus ramificaciones mercantiles y financieras.

El proletariado, por su parte, aunque experimentó un crecimiento importante, no poseía una conciencia propia. Los partidos políticos, a su vez, no eran capaces de comprender los cambios del momento y articular con esos elementos una propuesta alternativa de cambio. Marcos Kaplan resume la crisis en los siguientes términos:

En general, el agotamiento o la inmadurez de los diversos grupos sociales ante el viraje histórico que se perfila desde la crisis de 1929 hasta la segunda guerra mundial se manifiesta en la obsolencia, en la caducidad y la inoperancia de los partidos políticos tradicionales, desde la derecha oligárquica (en parte liberal-conservadora, en parte fascizante), pasando por las clases medias de un Partido Radical adormecido en la ilusión de su pasado mejor, hasta una izquierda envejecida, desadaptada y de espaldas al nuevo país en gestación.<sup>5</sup>

## PERÓN, DIOS Y PATRIA

En medio de esa confusión hubo, sin embargo, un renacimiento del nacionalismo en Argentina, que se expresó lo mismo en ideologías de corte fascista o antimperialista, pero que coincidieron en ver al Estado como el centro de la reorganización económica y política de la sociedad; y en ese embrollo estatizante de progresismo y conservadurismo, el peronismo vino a ser “la resultante de todos estos factores, la síntesis de tales contrarios: una combinación de militarismo con proletarismo

y cristianismo, de autoritarismo con democracia, de nacionalismo y extranjería.<sup>6</sup>

Además de la combinación de todos esos elementos heterogéneos, el peronismo fue un fenómeno caudillista —lo que coincidió con sus rasgos más autoritarios—, con un lenguaje populista, cuyo aspecto más importante fue la conformación de su base de apoyo en las masas trabajadoras de origen criollo, sector social ignorado hasta entonces por las demás fuerzas políticas. Ese hecho inauguró una época en el país, pues, sin tratarse de un movimiento socialista propiamente dicho, dio a Perón una fuerza política propia, que le permitió controlar y/o conciliar a las diferentes clases dentro de un proyecto político más o menos nacionalista.

Influido por los movimientos fascistas de la época, el proyecto de Perón daba un lugar importante al ejército en la política argentina, lo que fue una línea de continuidad con los regímenes de la Década Infame; pero lo hizo mediante el GOU, cuya estructura e ideología tenían una gran influencia fascista.

Este grupo, consecuente con su ideología, mantuvo una política progermánica durante la Segunda Guerra Mundial, que el gobierno mantuvo —pese al enojo de Estados Unidos—, debido a su actitud neutral en el conflicto y a su papel de abastecedor de Inglaterra.

Para América del Sur, el GOU sostenía la tesis de la hegemonía argentina, la cual se alcanzaría en competencia con Brasil, lo que, reconocía, no sería fácil, pero “no se hace patria sin sacrificarlo todo”.

Con una visión mesiánica, el GOU consideraba al ejército destinado a construir una Argentina vigorosa, para lo que aseveraba: “debemos apoderarnos del poder”. Su razón, desde esta óptica castrense, también era “poderosa”: “Jamás un civil comprenderá la grandeza de nuestro ideal, por lo cual habrá que eliminarlos del gobierno y darles la única misión que les corresponde: trabajo y obediencia.”<sup>7</sup>

Sin embargo, el peronismo no era un fascismo típico, aunque muchos de sus elementos ideológicos fuesen tomados de esa corriente, como lo mostraba el “ideario” del GOU. Su respaldo en las masas obreras lo alejaba de aquél. Asimismo, todo el movimiento giró en torno a “un caudillo carismático muy a la hispanoamericana”.

Dos fueron los pilares y los contrapesos del peronismo: el sindical —nucleado en la Confederación General del Trabajo (CGT)— y el militar.

El ejército sirvió a Perón para enfrentar a la oposición civil en septiembre de 1945, cuando clausuró las universidades por su activismo opositor; en tanto, con el sindicalismo neutralizó a la facción militar contraria a su gobierno, como lo demostró la célebre marcha obrera y popular sobre Buenos Aires del 17 de octubre de ese mismo año, organizada por su primera esposa, Evita, para oponerse al fallido golpe militar promovido por Estados Unidos.

Asimismo, su gobierno supo interpretar y dirigir los cambios sociales que se daban en la Argentina de los años cuarenta: la variación de la composición extranjera de la población, de 30 por ciento en 1914 a 15 por ciento en 1947; el crecimiento de la población urbana de 52 a 62 por ciento, que en Buenos Aires pasó de 900 mil a cuatro millones 400 mil habitantes entre 1914 y 1943, a los que se sumaron, de 1943 a 1947, 100 mil inmigrantes por año, gracias al proceso de industrialización.<sup>8</sup>

Para hacer posible su éxito como gobierno y como corriente social, el peronismo echó mano de conceptos fundamentales, el Estado era una entidad ubicada por encima de los intereses individuales y representante de los de la comunidad; la patria o la nación, “algo puramente espiritual”, cuyas esencias provenían del origen del país, del “Evangelio y las armas”. El justicialismo surgió de esa peculiaridad, una originalidad que Perón trató de acentuar como propiamente argentina.

“Dios, la Patria y la Justicia Social” fueron las banderas discursivas de Perón para definir su vía, alejada totalmente de la violencia y la lucha de clases como método revolucionario. En este sentido, el peronismo no fue anti-capitalista, creía que las fuerzas patronales “representan la grandeza de la patria”; grandeza que precisaba del control o la organización vertical de las masas laborales “para evitar que las masas que han recibido la justicia social *necesaria y lógica no vayan en sus pretensiones más allá...*”<sup>9</sup> Más allá de lo que Perón consideraba que debían recibir sin afectar los intereses de los propietarios.

En cuanto a la propiedad privada, el peronismo le reconocía tanta validez como a la de carácter estatal, cuyo fin común era lograr la “argentinización de nuestra economía”. Al igual que en México, la propiedad privada sería sometida al interés general. Bajo tal precepto se consideró el proyecto de reforma agraria en 1949, que sin embargo no fue realizado.



El peronismo, como un movimiento nacionalista típico de América Latina—influido en algunos aspectos por los procesos de México y Uruguay—, puso énfasis en la función social de la propiedad, pero también en su legitimidad; organizó a las clases trabajadoras como contrapeso al poder militar y de otros sectores sociales; trató de armonizar los intereses contradictorios de la sociedad, pero su carácter estatal y corporativo, estuvo ligado de manera estrecha a la figura de un caudillo.

El nacionalismo conciliador de intereses y la propia figura de Perón cancelaron los proyectos de transformación social y económica, como la reforma agraria, porque él imponía la dirección del movimiento, que afirmaba la unión de los argentinos y la supresión de la ideología y la práctica de la lucha de clases.

En opinión de Abelardo Villegas, “lo que frustró al movimiento peronista como verdadera revolución fue el caudillismo político...” Perón marcó su política obrera, su ideología nacionalista, su movimiento y todo su proyecto político con el sello de su persona; así, cuando la situación económica de la posguerra se tornó desfavorable, el fracaso de su gobierno involucró a todo el sistema, hizo destacar el carácter autoritario de su gobierno y permitió a los militares y a la oligarquía su retorno al poder, pues la burguesía que había tratado de fortalecer no fue lo suficientemente capaz de transformar la correlación de fuerzas tradicionales, y la clase obrera no encontró una razón poderosa para defender a un gobierno que había limitado su conciencia política y organizativa.<sup>10</sup>

## **Instrucciones para odiar a la patria**

*“Manera sencillísima de  
destruir una ciudad”*

*Se espera escondido en el pasto, a que una nube de la especie cúmulo se sitúe sobre la ciudad aborrecida. Se dispara entonces la flecha petrificadora, la nube se convierte en mármol, y el resto no merece comentario.<sup>1</sup>*

El rechazo al peronismo predominó entre la intelectualidad argentina, que percibió como una invasión el tumulto de las masas populares en Buenos Aires. Esa reacción fue mucho más una reacción de clase que una actitud razonada, pues esa intelectualidad europeizada había visto descender su nivel de vida y canceladas sus aspiraciones de ascenso social durante la Década Infame, a lo que se agregaba en ese momento la invasión de sus espacios, de su cosmopolita capital, por “hordas” del interior a las que consideraba incivilizadas, portadoras de la barbarie. Sin embargo, ese sector ilustrado, aunque descontento con la nueva situación social, no tenía un proyecto alternativo al populismo peronista ni a la dominación oligárquica, salvo el escapismo y la angustia ante lo irremediable.

En medio de esa confusión, ese caos que lo descomponía todo, incluso las ideas, Cortázar prefirió huir de una estridencia popular que, dijo, entendería 20 años después; mientras, participó del malestar y de la irritación que provocó el movimiento de masas entre el sector letrado: “Cuando la primera presidencia de Perón, todo el periodo del primer peronismo del año 43 y anterior de la presidencia hasta que yo me fui en 51, yo fui antiperonista, junto con la enorme mayoría de los intelectuales argentinos que pertenecían en su gran mayoría a la pequeña o media burguesía.”<sup>2</sup>

Acerca de esta actitud de las clases medias ilustradas, Blanco Amor afirmó que la pequeña-burguesía “perdió el equilibrio, la seguridad y el punto de referencia histórica con el estruendoso remolino que causó el

peronismo...” Y que, en resumen, con el desplazamiento de los viejos protagonistas políticos: “La clase media perdió a sus dioses...”<sup>3</sup>

Desde luego, la indignación de Cortázar con el peronismo se manifestó de manera indirecta en su obra publicada en vida, como ya hemos visto, pero no así en *El examen*, novela editada después de su muerte, aunque escrita alrededor de 1949, y tan sólo por esta razón muy próxima al contexto social en que surgía. Sin embargo, su oposición no sólo se expresó en términos intelectuales: “En los años 44-45, participé en la lucha política contra el peronismo [en la Universidad de Cuyo y] preferí renunciar a mis cátedras antes de verme obligado a “sacarme el saco, como les pasó a tantos colegas que optaron por seguir en sus puestos...”<sup>4</sup>

Acerca de su activismo antiperonista, el escritor nunca exageró su importancia y lo apuntó alguna vez seguramente sólo para dejar constancia de que no se quedó con los brazos cruzados, aunque su principal forma de protesta fue más simbólica que combativa: renunciar.

La razón de Cortázar para renunciar fue más allá de la dignidad ante la intolerancia y el populismo peronista. Para él era más fácil huir de los problemas que enfrentarlos; esa actitud le creó un sentimiento de culpa que podríamos llamar “histórico”, manifestó, y quiso descargarlo con su obra literaria y política años más tarde, como una manera de exorcizar sus miedos. Al respecto, el escritor, en un relato de tono intimista, se confesó desnudado en su manera de ser por Anabel, personaje de “Diario para un cuento”, una de sus últimas narraciones autobiográficas ubicada en la época del peronismo.<sup>5</sup>

En ese texto —más una reflexión metaliteraria, con referencias a Jacques Derridá y Bioy Casares, sobre su dificultad para tomar distancia de la narración, que un relato “tecnicamente” impecable—, Cortázar rememora mediante un personaje en primera persona el tiempo de su trabajo como gerente en la Cámara Argentina del Libro, su profesión de traductor público puesta al servicio de prostitutas del puerto con novios marineros, su vida en provincias, Buenos Aires y el “peronismo ensordecedor”, su personalidad engréida (“Lo medí desde la primera vuelta... se había confesado con alguien que entretanto se meaba de risa de tanta ingenuidad...”), sus temores (que hacen huir al protagonista de Anabel, una provinciana de bajos fondos involucrada en un crimen, para refugiarse en su mundo pequeñoburgués, del que ya sentía náusea).

Proyectó el autor además sus prejuicios sociales de aquella época, sus remordimientos y malestar por esa medrosidad que le hicieron sentirse merecedor del desprecio de los otros personajes populares, quienes con su indiferencia “entre tango y tango” le escupían “en plena cara... como el que escupe en una baldosa sin siquiera mirarla”, sentimiento que le dura hasta que “en esos días se me dio el juego de venirme a Europa”.<sup>6</sup>

Ese carácter evasivo se manifestó también al participar políticamente, a causa del encarcelamiento que sufrió por su oposición al peronismo: “Cortázar, con la desesperación de tantos de sus contemporáneos, tras su breve encontronazo con la política en la Facultad de Filosofía y Letras en Mendoza —lo bautizó el fuego cuando fue encarcelado durante un motín estudiantil— se retiró de la arena política, prefiriendo, confiesa, la evasión al equívoco.”<sup>7</sup>

Por lo demás el ambiente intelectual predominante en Argentina favoreció esta actitud escapista:

Mi generación —dijo— empezó siendo bastante culpable en el sentido de que le daba la espalda a la Argentina. Eramos muy snobs, aunque muchos de nosotros sólo nos dimos cuenta de eso más tarde... Estábamos muy sometidos a los escritores franceses e ingleses hasta que en un momento dado —entre los 25 y los 30 años— muchos de mis amigos y yo mismo descubrimos bruscamente nuestra propia tradición. La gente soñaba con París o Londres. Buenos Aires era una especie de castigo. Vivir allá era estar encarcelado.<sup>8</sup>

En su literatura, Cortázar expresó esa sensación de aislamiento. Para Joaquín Roy, la primera época del escritor se caracteriza por la temática fantástica. Su primer volumen de poemas lo interpreta como una premonición de la tristeza y la soledad de los años cuarenta, una vez tomada conciencia de la crisis del país iniciada en 1930. *Los reyes* (1949) —donde Cortázar reelabora el mito del Minotauro—, según Roy, aborda la problemática del aislamiento nacional: el Minotauro es lo monstruoso que pugna por salir, el primer intento de fusión que no se logra porque el héroe (bastante previsible), Teseo, lo mata.<sup>9</sup>

Sin embargo, el Minotauro busca escapar —como Cortázar— de su

laberinto, no fusionarse, y en cierto modo lo logra mediante la muerte.

Otra interpretación, que agradó mucho al autor, identifica al monstruo con lo poético; el héroe y el Minotauro encarnan la oposición entre razón y fantasía, no entre razón y fuerza bruta. Por eso es necesaria la muerte del último, porque amenaza la percepción lógica de la realidad, el *Ethos*<sup>10</sup>; Cortázar ya había manifestado a Hays que por esa razón el Minotauro había sido encerrado.

Mientras desde la perspectiva de Roy la muerte del monstruo es lógica, es decir inevitable y natural, para la segunda interpretación es la fatalidad de quien se atreve a ser distinto; esta idea es más cercana al sentimiento del escritor, del poeta que quiere ser Cortázar, que vive en una sociedad repudiable por apática y rutinaria.

Cuando publicó los cuentos “Casa tomada” y “Bestiario”, en 1946 y 1947, respectivamente, a la sensación de aislamiento nacional total se suma la de invasión. En el primer relato, la invasión de una casa burguesa y cómoda por seres extraños parece hacer alusión al movimiento peronista, aunque se dice que se trata de un relato anterior; la sensación de aislamiento cultural del país y de sus intelectuales se expresa en la referencia a la falta de novedades bibliográficas desde 1939.

Durante ese periodo de aislamiento voluntario, Cortázar se refugió en la lectura y en sus propias investigaciones —un libro inédito hasta 1996 de 600 páginas sobre John Keats—; algunas reseñas y artículos literarios acerca de Rimbaud, Artaud, el surrealismo, la novela, Marechal y Paz, publicados entre 1941 y 1949 en las revistas *Huella*, *Cabalgata*, *Realidad*, *Cuadernos Americanos*, *Revista Estudios Clásicos de Mendoza*, e incluso en *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo, y *Los Anales de Buenos Aires*, de Jorge Luis Borges.<sup>11</sup>

Además reunió sus primeros relatos en el volumen *Bestiario*, publicado el mismo año de su partida (1951).

Noé Jitrik consideró que el clima fantástico de este libro lo mostró subordinado al grupo *Sur*-liberal, cuyo programa estaba “algo voluntariamente al margen de la realidad”, aunque en una “perspectiva diferente a la de Borges”.<sup>12</sup>

En *Bestiario* el ambiente de enclaustramiento, invasión o amenaza lleva a los protagonistas a intentar la fuga, de manera física, espiritual o por medio de la muerte: “Carta a una señorita en París” concluye con el

suicidio del angustiado poeta y sus conejos; en “Omnibus”, una pareja escapa por segundos de una puerta que se cierra; lo mismo ocurre en “Casa tomada”; en “Lejana”, la protagonista se arriesga a ser “cualquier cosa, mendiga en Budapest, pupila de mala casa en Jujuy”, a continuar una vacua existencia pequeñoburguesa en Buenos Aires. Todos los relatos son expresiones de la huida de un “orden cerrado”.

Si tomamos en cuenta estos mensajes, es obvio que Cortázar prefirió desdoblarse en “cualquier cosa, mendiga en Budapest”, a continuar viviendo en un orden cerrado que no le interesaba cambiar. Al respecto del tema vicario en “Lejana”, Cortázar dijo: “Cuando yo escribí ese cuento, entre 1947 y 1950, estoy absolutamente seguro y en ese sentido tengo buena memoria, esa noción de doble no era, en absoluto, una contaminación literaria. Era una vivencia.”<sup>13</sup>

Graciela de Sola señaló también esa empatía entre vida y literatura; percibió que la temática del volumen, decía, “coincide, creo yo, con circunstancias biográficas de Cortázar, que atraviesa una época de crisis y desaliento”.<sup>14</sup>

#### EL EXAMEN, NECROPSIA EN CARNE VIVA

*Es tan triste sentirse parásito... Todo bien mirado... nada tiene de brillante pertenecer a la cultura pampeana por un maldito azar geográfico...*

En *El examen*, segunda novela de Cortázar, escrita a mediados de 1950 (un año antes de su viaje a Francia) y publicada de manera póstuma en 1987, porque “la publicación del libro era entonces imposible”, el autor trazó algunas de sus impresiones literarias y existenciales en torno de su aversión por el peronismo. En el prólogo de la novela escribió que “algunos amigos vieron una premonición de acontecimientos que ilustraron nuestros anales en 1952 y 53. No me sentí feliz por haber acertado a esas quinielas necrológicas y edilicias. En el fondo era demasiado fácil...”<sup>15</sup>

Esa “premonición” se refiere posiblemente a la muerte de Evita en 1952 y a la descomposición política del peronismo. La novela rememora

la marcha del proletariado argentino sobre Buenos Aires en octubre de 1945 —en respuesta al golpe militar que trató de impedir el ascenso de Perón al poder— y el culto popular al “hueso” —quizá imagen del peronismo, considerado un cadáver o una dádiva—, que desata la crueldad en la sociedad, dirigida en particular contra los perros, que por instinto buscan los huesos.

La muerte de Evita despertó en Argentina una veneración de las masas populares similar a la descrita en la novela, cuyo ambiente de pesadilla kafkiana seguramente hubiera irritado a los peronistas. Eso explicaría en parte por qué no fue publicada en su tiempo, pues fuera de ese contexto la novela sería sólo una obra fantástica y de terror.

Dos protagonistas de *El examen*, Andrés y Juan, fungen como *alter ego* del autor y por tanto son como un personaje doble. Además, uno de ellos, Andrés Fava, es el mismo “héroe” de otra novela importante para nuestro tema: *Libro de Manuel*, escrita casi 20 años después, entre 1969 y 1972. Juan, en tanto, podría tener su “padro” en el personaje del mismo nombre de *62/Modelo para armar* (1968).

Debo aclarar que al momento de concluir este trabajo (1995), aún no se daba a conocer la publicación de *El diario de Andrés Fava*, por lo que entonces dudaba de que hubiese cierta deliberación en la denominación del protagonista de *El examen* y *Libro de Manuel*; en consecuencia, mantenía cierta reserva acerca de la importancia de este personaje. Por fortuna, ese volumen reafirma mis presunciones.

En *El examen*, la única referencia al señor Fava tiene lugar en una librería de Buenos Aires, invadida entonces por unos hongos que todo lo descomponen:

—Dígame señor si no es el colmo.

—¿Los hongos o no poder comerlos? —preguntó Andrés, suspirando.

—Me refiero al tono del comunicado. Hipócrita, señor Fava, lo llamo yo. Hipócrita. Quieren poner una venda en los ojos de la gente. Como si alguien pensara en comerse esas asquerosidades. (E p. 200)

En el París de los años 70 y de *Libro de Manuel*, ya en el contexto

de otros tiempos y otros hongos, Andrés se autoanaliza en torno a la no ruptura con sus valores pequeñoburgueses, atribuidos al principio a las inercias de una cruel relación amorosa y hace la única referencia a su apellido "... nada cambia, viejo, la mancha negra está ahí aunque pobre chiquita, pobre chiquita mirando el cementerio, qué hijo de puta sos, Andrés Fava, tanta cara o cruz y después el puente de vuelta con ella del brazo y ahí vamos, un día hábil para los dos aunque no quieras..."<sup>16</sup>

Lo anterior prueba, me parece, que se trata del mismo personaje, aunque —ya una vez Cortázar aclaró no haber tenido la intención de duplicar e incluso revivir a un personaje llamado Luis Funes— eso únicamente el autor lo hubiera podido contestar. Pero como es el único caso de duplicación de personaje novelesco, con nombre y apellido, difícilmente podría considerarse una coincidencia, ocurrida con 20 años de distancia. Puede interpretarse más bien como un mensaje, una clave, un "guiño" del escritor a sus lectores futuros en torno de sus mutaciones expresadas a través de este personaje.<sup>17</sup>

A las posibles objeciones que se pudieran hacer a esta presunción, respondemos que consideramos la literatura cortazariana como una obra abierta llena de interconexiones y, por tanto, creemos justificado pensar que se trata del mismo protagonista —y hacer la lectura consecuente— o no.

Si aceptamos la primera posibilidad, aún queda la duda de saber por quién hablan estos personajes, Andrés y Juan. Acerca de la validez de enfocar sus opiniones como si fueran propias de Cortázar, el mismo escritor justificó esta lectura:

... algunos cuentos, sobre todo los primeros y algunos de los últimos, pueden dar una idea sobre mi persona profunda. Y luego yo pienso que otros cuentos y novelas pueden dar una idea sobre mis tendencias, mis gustos y lo que yo busco de la vida. Y el *Libro de Manuel* da además una dimensión política. O sea que yo creo que hay un panorama bastante amplio. Yo nunca me he ocultado demasiado. Tampoco soy muy confesional, tampoco soy muy autobiográfico. Pero hay mucha autobiografía en Horacio Oliveira o en Andrés o en Juan. Juan, Horacio y Andrés, si los pones a los tres juntos, yo creo que realmente me tienes a mí.<sup>18</sup>



“ROMANOS VIENDO PASAR A LOS BÁRBAROS”

Una vez aceptado que se trata del mismo personaje (hecho bastante probable dada la afición que tuvo el autor de *Rayuela* por los dobles), se podría plantear como hipótesis en *El Examen* la vida de dos porteños antes de abandonar el país —de *rajar*, en términos argentinos—, agobiados por el ambiente peronista, y de su ulterior destino en Europa, cuya vida es narrada en las novelas ya citadas.

Para nuestro tema, destaca Andrés porque más adelante, como personaje de *Libro de Manuel*, plantea el problema de la toma de conciencia política del intelectual desde el autoexilio europeo.

Por el momento, importa señalar algunas de las opiniones sobre Argentina y la época peronista vertidas en *El examen*, por medio de sus personajes.

Andrés y Juan, especie de antihéroes intelectuales, juzgan de manera negativa la época de auge peronista —sin (d)enunciarla explícitamente en ningún momento—: culpan a ese movimiento de la degradación y del encogimiento de su mundo cultural y físico, sin negar, incluso, que ese rechazo les genera prejuicios raciales ante un sector social al cual no les interesa comprender.

En primer lugar es notoria la actitud elitista del escritor, su aspiración a escribir para un público de iniciados, ilustrado —el fragmento de una clase social, la clase media, con hábitos y condiciones para apreciar el arte, no sólo por esnobismo—, posición que contrastará más tarde con la que sostendrá el autor ante el llamado *boom* de la narrativa latinoamericana, resultado de la creación de un mercado más amplio para la literatura de esta región.

Pero en ese momento, Andrés lamenta el decaimiento de los hábitos culturales causados, desde su punto de vista, por el esnobismo de la pequeña burguesía y la invasión de las masas iletradas. Curiosamente su queja, en la que evoca a Oliverio Girondo y sus *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), estará plagada de imprecaciones y de un lenguaje con tintes populares “Macanudo, escribí para que luego te lean en los tranvías... En fin, en fin, a estas alturas del emputecimiento local un tranvía es la justa sala de lectura.” (*E* p. 39)

La sensación de decadencia y de aridez intelectual, además de los

acontecimientos políticos, le lleva a sostener “que la inteligencia elige sus zonas y entre ellas no está la Argentina”. (*E* p. 50)

La historia del país en los años treinta y cuarenta —tan similar a la de cualquier nación latinoamericana de estos tiempos—, es juzgada con sarcasmo por los protagonistas; la frustración y la decepción ocasionadas por los gobiernos de la UCR son el tema de un humor amargo y negro: “Acordate de aquel libro que circulaba en el año treinta, con las Obras completas de Hipólito Yrigoyen. Lo abrías y estaba en blanco.” (*E* p. 53)

El ambiente opresivo e intolerante promovido por el peronismo asfixia a los personajes. Es una realidad que coarta su libertad creadora y expresiva.

Por lo contrario, son los hombres sin ideas y al servicio del poder quienes imponen la única verdad. Pero nuestros personajes, por miedo, nada concreto hacen para rebelarse contra esa situación, aceptan y ruman su derrota.

La sociedad es a sus ojos una caricatura de la pesadilla kafkiana, gobernada por déspotas grises, titiriteros mediocres que imponen ceremonias absurdas, acatadas por una población maleable por medio de frases grandilocuentes y vacuas: “El orador estuvo muy bien. No dijo nada y lo vivaron. Era perfecto. Nosotros, los que deberíamos decir algo, aquí estamos, como ves, hablándonos bajito por miedo a que nos muelan a palos. El orador encaja mejor que nosotros.” (*E* p. 72)

Andrés es el personaje más cercano a la biografía de Cortázar; en *El examen* describe aspectos importantes del periodo formativo del autor, entre ellos la actitud esnob y poco sentada en la realidad de la literatura argentina: “Mirá, no tuve nada de precoz, pero empecé escribiendo con mucho coraje cosas que ahora no me animaría a decir. Cosa curiosa: escribía con un lenguaje mojigato, sin siquiera una puteadita de cuando en vez. Todos se hablaban de tú y la acción era siempre *anywhere, out of Buenos Aires*.” (*E* p. 105-106)

Asimismo, recuerda la influencia de Cocteau a los 19 años: “Todo me parecía mierda líquida al lado de eso... Algo increíble, semanas de no peinarme, de hacerme llamar idiota por mi hermana y mi madre, meterme en los cafés durante horas para que el ambiente neutro favoreciera mi soledad. (*I* p. 107)

También el influjo de dos amigos, que lo llevaron hacia una se-

verdad formal y “a tener miedo de escribir gratuitamente”, de la que derivaría una sensación de agotamiento intelectual provocado por esta actitud extrema: “La cosa es que me fui secando por deseos de tocar lo absoluto.” (E p. 108)

Sensación similar a la del autor después de la publicación de sus poemas “mallarmeños” de *Presencia* en 1938. Por su parte, Juan expresa el resentimiento y la melancolía del artista que se siente inútil y ajeno a una sociedad que él mismo desprecia: “Es tan triste sentirse parásito... Todo bien mirado..., nada tiene de brillante pertenecer a la cultura pampeana por un maldito azar geográfico”. (E p. 109)

Si la situación de descendientes de emigrados favorece esa sensación en un sector de los argentinos, las circunstancias personales de Cortázar explican la afirmación anterior de sus personajes, nadie elige el lugar de su llegada al mundo, y aunque nacido en Bruselas por un azar de la diplomacia, el escritor era argentino.

De manera similar, ante la invasión del Buenos Aires europeizado por el proletariado de las provincias y el predominio autoritario del peronismo, Juan rechaza la coexistencia con la inmigración interna de raíces indígenas y criollas, aunque su resistencia es más bien pasiva: “Son los romanos viendo entrar a los bárbaros, con la diferencia de que no se ve entrar a nadie.” (E p. 162)

Este personaje pertenece a una clase que no ve entrar a nadie porque, aunque las rechace, las masas populares son argentinas, y con ellas comparte su “barbarismo e incivilización”.

Para Juan, la presencia molesta e inevitable de esta población es como la extraña invasión a Buenos Aires por los hongos y las pelusas. (Significativamente, Pelusa será la expresión utilizada por Cortázar para referirse a Atilio Presuti, un personaje popular de *Los premios*, 1960, el cual, según la biografía escrita por Mario Goloboff, Seix Barral, 1998, está basado en un amigo de infancia que lo defendía en la escuela.)

Esos hongos, provocados por la “inmunda humedad” causada por el sudor de las masas populares en Buenos Aires, son, para el protagonista, el símbolo negativo de la putrefacción y decadencia de la ciudad; empero, el hongo se tornará signo positivo, como pelusa en *Los premios*, en *Libro de Manuel*.

Juan encarna el sentimiento de una ciudad pequeñoburguesa, para

la cual es insoportable una bruma sucia, que a “la luz entre la niebla” se descubre no es “humo sino el vapor de los cuerpos pero consistente” (E p. 247). Es el sudor sucio de los hombres ajenos al mundo burgués de los porteños, el que provoca la humedad y la descomposición de todo, la proliferación de los hongos y la formación de las pelusas.

El personaje también expresa el egoísmo de la sociedad blanca y europeizada, su indiferencia y desprecio hacia los “cabecitas negras” o “monstruos”—como los llamó despectivamente Cortázar en “Las puertas del cielo” (*Bestiario*).

Típico habitante bonaerense, Juan considera los aspectos raciales y de herencia sanguínea del país obstáculos al desarrollo cultural argentino. Repite así el argumento de Sarmiento, acerca de la lucha entre civilización y barbarie:

¿Te molesta la ignorancia y el desamparo de los otros, de esa gente de la Plaza de Mayo?

—No me importan ellos... Me importan mis roces con ellos. Me importa que un tarado que por ser un tarado es mi jefe... diga que a Picasso habría que caparlo...

Me jode no poder convivir, entendés. No-poder-con-vivir. Y esto ya no es un asunto de cultura intelectual, de si Braque o Matisse o los doce tonos o los genes o la archimedusa. Esto es cosa de la piel y de la sangre. Te voy a decir una cosa horrible, cronista. Te voy a decir que cada vez que veo un pelo negro lacio, unos ojos alargados, una piel oscura, una tonada provinciana, me da asco.

Desde luego, como en el caso de Andrés, ese desprecio es irracional, no considera las causas de los fenómenos sociales, ni el hecho de que las élites que dirigen a esas masas —y participan en cierto modo de los mismos valores de civilización que el personaje encarna— son quienes transmiten a los sectores populares sus (pre)juicios sobre Matisse o Picasso, es decir, sobre las tendencias del arte y de los artistas de esa época en general.

Ese rencor —que correspondería a los nuevos jefes políticos y no al pueblo que los sigue— era común en las élites intelectuales antiperonistas, aunque expresado de manera rimbaudiana (“Ahora soy maldito, tengo horror de la patria”), y tampoco excluye a su clase, por su notoria

impostura y oportunismo: “Y esos empleados inconfundibles, esos productos de ciudad con su jopo y su elegancia de mierda y sus silbidos por la calle, me dan asco...”

La única excepción a ese aborrecimiento son los intelectuales, los artistas, por quienes el sentimiento de náusea se transforma en uno de conmiseración y amargura: “... los que son como nosotros me dan lástima. (E p. 110)

Estas actitudes son una respuesta a la opresión de la “historia”, esa palabra rimbombante en América Latina que se expresa como un ente que arrasa y limita al individuo, lo aturde y distrae con su estruendo, lo ata a la tiranía del momento en aras de objetivos en demasiadas ocasiones absurdos y personalistas —como los del peronismo—, a costa del sacrificio de la libertad creadora: “Si la historia es un momento, una mísera palabra, una mísera palabra que resuena altisonante y almafuerte...”. (E p. 119)

Así, al intelectual, escindido entre un elitismo cultural alejado de la realidad y la sobrevivencia en un medio hostil, propiciado por la intolerancia fomentada desde el gobierno mediante la manipulación de las masas populares, se le plantea la disyuntiva de ser auténtico o aceptar las inercias de la realidad; es decir, comprometerse con la creación o sucumbir a las imposiciones del medio: afianzarse en su egoísmo y amargura o aceptar la derrota individual y el triunfo de las circunstancias.

Es el dilema del protagonista, porque en ese momento Cortázar plantea su rebelión contra el “Estado” de cosas literario y existencial e, indirectamente, político; porque ya ha optado por una literatura auténtica, ligada con su tiempo sin renunciar a la exploración de los mitos de la mal llamada cultura occidental, como lo prueba acaso *Los reyes*, sin conformarse con lo supuesto, pero también desde la perspectiva de su realidad, a la que confronta aunque no la comprenda racionalmente.

De tal manera, en *El examen* el autor manifestó tempranamente la idea central de Rayuela, acerca del error humano que significa fundar su historia sobre los valores de la civilización judeo-cristiana: “El horror de la existencia lo vio Rimbaud mejor que nadie: *Moi, esclave de mon baptême*. Te criás en la estructura cristiana, reducida no más que a un cascarón de tortuga donde te vas estirando y ubicando hasta llenarlo. Pero si sos un conejo y no una tortuga es evidente que estarás incómodo.” (E p. 189)

Además, como en *Rayuela*, los personajes funden la cita culta y elegante con la descripción absurda y sencilla para mostrar su inconformidad con los valores occidentales encarnados en el cristianismo, por esa norma religiosa que prescribe que el hombre es bueno aunque sus hechos lo desmientan. Del mismo modo, y dentro de la estructura mental judeo-cristiana que critica, Juan plantea la necesidad de liberación a partir del individuo y su conciencia de impenitencia:

De mí tengo que descontar al enemigo, a ese que fue criado para que matara mi parte libre. A ese que debía ser bueno, querer mucho a su papito, y no treparse en las sillas o los zapatos de las visitas. Cuento con tan poco de mí mismo; pero ese poco vela, está atento. Baudelaire tenía razón, cronista; es Caín, el rebelde, el libre, quien debe cuidarse del blandísimo, del viscoso y bien educado Abel... Ya está todo dicho —dijo Juan—. Me alegro de no tener Dios. A mí nadie me va a perdonar; y nada puedo hacer para que el perdón me sea otorgado... (*E* p. 191)

Se repudia la blandura artificial que sirve para que el hombre acepte sumisamente las cosas; el hombre debe ser rebelde, repudiar los signos falsos de bondad del cristianismo, se toma partido por el “maldito”, por el inconforme, por el que busca ser libre, no por el hipócrita Abel, que odia bajo su careta de generosidad.

Abel, un personaje al acoso nunca definido en la novela, es un poco similar a la amenaza fantasmal de “Casa Tomada”: hostiga y odia profundamente a los protagonistas, aunque su disfraz es la bondad del cristianismo.

Mientras, en el Río de La Plata, la humedad descompone todo y alcanza hasta a los libros, ese símbolo de la literatura, lo que hace decir a Andrés: “Nunca creí que un libro pudiera podrirse como un hombre...”, lo que no es sólo una metáfora acerca de la hostilidad del ambiente hacia la creación cultural, sino también de lo que ocurre al artista.

Más adelante el protagonista narra la muerte física de “one of us” en esa librería —una muerte que parece repetirse cerca del final de *Libro de Manuel*—, cuyo cadáver tal vez alude al narrador mismo, pues su descripción concuerda con la de Julio Cortázar, salvo variantes como el color del cabello:

... oscuro, corto y desaliñado, los zapatos sucios, las largas piernas. Una mano (enorme, flaca) descansaba en una rodilla; la otra estaba boca arriba, como pidiendo. Por entre las pestañas salía un reflejo verdoso. “Quién sería”, pensó... “*Ars moriendi*, pero morir no es un arte. Ese día supe que ya había muerto otras veces”...

Es ahora que me duele que ése que fue yo esté muerto... (E pp. 201, 210)

Muerte, pesadilla que remite a su vez a otro de los tópicos clásicos de Cortázar: el del doble que se multiplica en sus libros, que muere con algunas de las facetas del escritor y le permite la huida o la sobrevivencia: “Bajó la cabeza, cansado. ‘Pero si no has hecho más que argüir, que fabricarte un doble como otros un alma...’” (E p. 214)

Andrés tiene la certeza de que la única manera de eludir esta muerte espiritual es la salida de sus amigos: Juan —su doble y por tanto él mismo— y su novia Clara, perseguidos por Abel, símbolo de la hipocresía y la deshumanización de la ciudad, de la alienación, ausencia-presencia obsesiva como la que ya había señalado Graciela de Sola en su relato “El otro cielo”, donde también el peronismo es el fondo de una vida gris.<sup>19</sup>

Aunque Andrés le recomienda a Clara irse del país, esa salida no la considera un escape, sino una resistencia a la realidad adversa:

... Casi me estás aconsejando que cierre los ojos... Es un viejo consejo en este país.

—Lo que te pido es que no te rindas... (E pp. 236-237)

En un mundo desolado, violento e incomprensible, donde el amor se vuelve vulnerable, la salida es huir; cuando no hay una esperanza de sobrevivencia y creatividad; cuando se ve que “el río... se ha ido por la mierda”, y que “Era fácil odiar a Buenos Aires cuando al final estaba ahí, como siempre”. (E pp. 283-285)

Así, en lugar de enfrentar la situación, de dar la cara a Abel en el caso de *El examen*, o al peronismo, en la realidad argentina, hasta los personajes cortazarianos se evadían.

Esa fue quizá otra de las causas para no publicar la obra en su momento, además del temor del autor ante la posible intolerancia y los

ataques que hubiera recibido por sus juicios severos e injustos a veces acerca del peronismo y la Argentina, que explicaban de manera confusa su emigración. Es sabido que uno de los cuestionamientos más constantes y molestos para Cortázar era por las causas de su residencia en París.

Pero la situación nacional era complicada y para un intelectual era difícil asumir una responsabilidad ante ella; algo, además, confesó el escritor, “... que no sucedía en nuestro tiempo, en que todo el mundo delegaba las responsabilidades en los demás. Incluso algún visitante ilustre que fue a la Argentina, dijo que la frase típica de los argentinos era ‘no te metas’, ‘no te compliques la vida, que los otros hagan las cosas’”.<sup>20</sup>

Por este comportamiento, *Insecto*, un personaje de otra novela inédita hasta 1988, *Divertimento* (datada en 1949), había dicho sobre sí, que su escapismo sería condenado en un futuro que, con ironía, preveía comunista:

... una actitud como la mía será debidamente censurada el día en que —como parece indicarlo la curva histórica del siglo— nos precipitemos en formas más o menos comunistas de vida. Esta vida, esta soledad, esta renuncia a la acción, recibirán sus merecidos (para ese día) epítetos. Cobardía de la generación del 40, etcétera. Tendremos nuestra buena lavada de cabeza en las historias de la literatura a cargo de algún ecuánime dialéctico. Romanos viendo pasar a los bárbaros y demás imágenes bien analógicas...<sup>21</sup>

## ENTRE FLORIDA Y BOEDO

Si en el plano de la literatura Cortázar ya había dado el paso hacia la búsqueda de su propio camino, optando por lo que consideraba más auténtico y vital de la literatura argentina, independientemente de las posiciones políticas de los autores, tal actitud se reflejó en su entusiasmo por dos de ellos, Roberto Arlt y Leopoldo Marechal, en detrimento de su afición por una “literatura acartonada y europeizante” como juzgó a la de Eduardo Mallea, a quien calificó de “autor del *establishment* en la Argentina”.<sup>22</sup>

En este sentido, Roberto Arlt es reivindicado porque “... entendió mejor que nadie la lección de Martín Fierro, y peleó duro para validar



esa unión del lenguaje con su sentido. Fue de los primeros en ver que lo argentino, como lo nacional de cualquier parte, rebasa los límites que impone el lenguaje culto... y que solamente la poesía y la novela pueden contenerlo plenamente”. (E p. 115)

Lo argentino, lo nacional, rebasa los “límites que impone el lenguaje culto”; es decir, indirectamente hay una actitud favorable al lenguaje de la calle, aunque de manera contradictoria se repudie a ese hombre de la calle. Pero, como dice el autor, la poesía y la novela pueden contener esta contradicción. Para Cortázar, la importancia de la obra de Arlt es equiparable a la de Jorge Luis Borges, de quien aprendió la exigencia formal, aunque su descubrimiento de los temas vitales surgió de la lectura de Arlt y más tarde de Marechal: “... mi ubicación en esa generación —que no es la mía sino la generación anterior—, se cumple como una especie de obediencia moral, ética, hacia la gran lección de Borges, y como una obediencia telúrica, sensual, erótica... hacia Roberto Arlt, poniéndolos a los dos como ejemplo”.<sup>23</sup>

En el prefacio, que escribió en 1981, para la publicación de la Obra completa de *Roberto Arlt*, Cortázar confesó que le hubiera gustado saber la opinión de Arlt sobre su obra, aunque su respuesta fuera su temible “rajá, turrítito, rajá” (turrítito: imbécil). Además, se refirió a la situación económica y social que formó el carácter de Arlt, en contraste con los escritores del sector pequeñoburgués.

Arlt, cita Cortázar, pensaba: “Para hacer un estilo son necesarias comodidades, rentas, vida holgada”. Opinión que Cortázar consideró errada, aunque aceptó que esas carencias y una vida corta como la de aquel escritor (nació en 1900 y murió en 1942), “vuelve harto difícil la conquista de una gran escritura... hace del proletario un paria cultural, y explica el resentimiento que dicta las palabras de Arlt”.<sup>24</sup>

En *El examen*, además de las referencias a la rebeldía intelectual de los protagonistas, se reivindica a los autores populares argentinos al lado de la literatura inglesa de vanguardia. A Andrés, por ejemplo, se le ve “con un volumen bajo el brazo (siempre el menos esperado, De Quincey, Sidney Keyes, Roberto Arlt o Dickson Carr, o *Adán Buenosayres*, que le gustaba tanto...” (E p. 194)

Sobre *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal, Cortázar la consideró lo más nacional y humorístico de la literatura argentina; desen-

tonaba con la tradición seria, inaugurada en este siglo, y tenía “mucho que ver con las condiciones sociopolíticas del país”, que propiciaron una polarización cultural entre los intelectuales argentinos, por un lado los “cabecitas negras” como Marechal, y por otro los escritores de la “media burguesía”, entre los que ubicó a Mallea.<sup>25</sup>

De la influencia que ejerció esa novela en su obra, Cortázar dejó testimonio temprano en 1949, tanto en *El examen*, como en un juicio crítico aparecido en aquellos años de peronismo en la revista *Realidad*:

Bajo el imperio de estos contrarios se imbrican y alternan las instancias, los planos, las intenciones, las perversiones de esta novela; materias tan próximas al hombre —Marechal o cualquiera— que su lluvia de setecientos espejos ha aterrado a muchos de los que sólo aceptan espejo cuando tienen atildado el rostro y atildada la ropa, o se escandalizan ante una buena puteada cuando es otro el que la suelta, o hay señoras, o está escrita en vez de dicha —como si los ojos tuvieran más pudor que los oídos.<sup>26</sup>

Durante una entrevista en 1973, Cortázar explicó el porqué de sus actitudes contradictorias en el campo de la política y en el plano de la literatura durante el peronismo:

Como en ese momento prácticamente todos los intelectuales éramos antiperonistas y Marechal era uno de los pocos peronistas, cuando salió *Adán Buenosayres* nadie dijo nada o dijeron las peores cosas posibles. Yo leí el libro y me deslumbró en muchos sentidos, y me pareció que en ese momento el juego político no tenía nada que ver con el libro y con la importancia, la gravitación que ese libro tenía para nosotros y que se ha visto a lo largo de veinte años.<sup>27</sup>

Luis Harris y José Amícola coinciden en señalar la influencia que esta obra ejerció sobre el autor de *Rayuela*; en *Adán Buenosayres*, el protagonista también realiza “el viaje reglamentario a Europa en busca de su cuna ancestral”.<sup>28</sup>

Pero el hecho es que la situación política del país terminó por imponerse al ánimo de Cortázar, lo que se reflejó en su literatura, desde

“Casa tomada”, en donde la trama coincide con “el momento en que los que estábamos en contra de Perón nos sentíamos con la casa tomada y que nos estaban echando fuera de nuestra propia villa... Pero para mí en ese momento yo no lo interpreté como tal. No le di el menor sentido político...”.<sup>29</sup> Lo cual no le perdonan muchos peronistas hasta la fecha.

Lo mismo ocurre con otro relato, “Omnibus”, al que las interpretaciones alegóricas y las circunstancias de su publicación contribuyeron a ubicarlo en el antiperonismo:

Eduardo Mallea me había pedido un cuento y yo le di ése. El cuento se publicó y como *La Nación* era un diario antiperonista inmediatamente mucha gente pensó que ese cuento era una alegoría de lo que estaba sucediendo. Es decir, que los que tenían las flores eran los peronistas que amenazaban a los que no tenían las flores. Jamás eso estuvo en mi imaginación ni por casualidad, pero es lo mismo que “Casa tomada”. Es posible que también respondía al mismo sentimiento de desalojo y agresión que sentíamos nosotros en ese momento...<sup>30</sup>

Como en “Diario para un cuento”, Cortázar aceptó que su actitud ante el peronismo fue equivocada, al no comprender la diferencia entre las auténticas expresiones populares y la manipulación política del momento; también que esa confusión lo hizo refugiarse en el mundo pequeñoburgués que tanto despreciaba, y a expresarlo a veces de manera cruel en algunos de sus escritos, como lo hace Juan en *El examen*. En la entrevista con Evelyn Picon Garfield, Cortázar aceptó su *mea culpa* por lo dicho en “Las puertas del cielo”:

... allí sí, hay una evidente connotación de tipo político. ¿Tú sabes que es uno de los cuentos que más odio le producen a los peronistas actuales y ni siquiera les satisface que estoy de acuerdo con ellos, y se los he dicho muy claramente, en el sentido de que ese cuento sí, es un producto de mi visión equivocada del fenómeno nacional en ese momento. Porque yo estaba exasperado por esa especie de invasión de las clases más populares de la población en la capital y eso se traduce sobre todo en la escena del baile final donde yo

hablo de lo que llamo los monstruos que eran lo que en esa época llamábamos “las cabecitas negras”. Les habíamos puesto ese apodo peyorativo. Eso claro es difícil de perdonar en un plano político.<sup>31</sup>

Ya en París, años después, Cortázar reiteró en numerosas ocasiones su autocrítica a su condición de clase y a sus aprensiones pequeñoburguesas ante el movimiento peronista, que contribuyeron a exacerbar el sentimiento de invasión,

... de violación que padecíamos cotidianamente frente a ese desborde popular; nuestra condición de jóvenes burgueses que leíamos en varios idiomas, nos impidió entender ese fenómeno.

Nos molestaban mucho los altoparlantes en las esquinas gritando: “Perón, Perón, que grande sos”, porque se intercalaban con el último concierto de Alban Berg que estábamos escuchando. Eso produjo en nosotros una equivocación suicida y muchos nos mandamos a mudar.

Pero observe usted —la historia es muy paradójal— el hecho de que nos hayamos ido, en algunos casos, ha sido bastante útil porque si yo me hubiera quedado en Argentina probablemente no habría llegado a entender nunca lo que pasaba en mi propio país.<sup>32</sup>

Es decir, el autor consideró que sus actitudes y su narrativa posiblemente no se hubieran modificado sustancialmente de no haber dejado su país. Como en el caso de *Rayuela*, de la que afirmó haberlo salvado de tirarse al Sena, su salida de Argentina quizá lo salvó de tirarse al Río de la Plata.

En todo caso, Cortázar tuvo la valentía de sostener su producción literaria tal cual, pese a sus cambios de opinión política respecto al peronismo, porque era la forma de confrontarse consigo mismo.

Acerca de los últimos años de Julio Cortázar en Argentina, en su departamento de Lavalle y Reconquista, Graciela de Sola transcribió un resumen: “De 1946 a 1951, vida porteña solitaria e independiente; convencido de ser un solterón irreductible, amigo de muy poca gente, melómano, lector a jornada completa, enamorado del cine, burguesito ciego a todo lo que pasaba más allá de la esfera de lo estético. Traductor

público nacional. Gran oficio para una vida como la mía en ese entonces, egoístamente solitaria e independiente.”<sup>33</sup>

Pero esa actitud de Cortázar no era privativa del escritor, como se dijo líneas arriba, permeaba incluso a los propios protagonistas de la política nacional, como al sucesor del primer gobierno de Yrigoyen, de hecho su heredero, Marcelo T. de Alvear, un “radical afrancesado”, político aristocrático y embajador en París al momento de su nominación en 1922, quien dijo: “*Au revoir, Paris... Je donnerai mon coeur et mon corp à la Présidence...*”<sup>34</sup>

Treinta años después podía ocurrir lo contrario: Decir adiós a Buenos Aires y entregar el cuerpo y el corazón a la literatura en París.

## **Argentina: La obsesión peronista**

Con el fin de dar continuidad a su gobierno —obra casi de un solo hombre, como el de Yrigoyen—, en 1949 Perón promovió una reforma constitucional para facilitar su reelección en 1952; sin embargo, tratar de reservar la candidatura a la vicepresidencia para a *Evita* le ocasionó la pérdida del apoyo militar.

Y fue inútil, pues, a causa de la enfermedad que le ocasionaría la muerte, *Evita* se retiró de la contienda electoral, que ganó Perón gracias al apoyo del aparato estatal con 62.49 por ciento de los votos, contra 31.81 de Ricardo Balbín, el candidato radical.

En tanto, la muerte de Eva Duarte el 26 de julio ocasionó manifestaciones populares de pena aprovechadas por el régimen para apuntalar su respaldo de masas. Pero la muerte de *Evita* también terminó con los canales de comunicación establecidos por ella entre el peronismo y las masas.

La corrupción y el autoritarismo del régimen se incrementaron, y se amenazó públicamente a la oposición. Hubo además una ruptura con la Iglesia Católica, a raíz de la organización de asociaciones estudiantiles patrocinadas por el oficialismo, acusadas de corrupción de menores, y a la creación por parte de algunos sectores eclesiásticos del Partido Demócrata Cristiano.

Esta situación provocó el distanciamiento del peronismo de segmentos militares católicos. Un levantamiento organizado en la Marina en junio de 1955, que ocasionó más de mil muertos, la mayoría civiles, coincidió con manifestaciones católicas en días anteriores. Los peronistas respondieron con la quema de varios templos; Perón fue excomulgado por la Iglesia y los militares, en su mayoría católicos, hicieron causa con los prelados en contra de aquél.

El endurecimiento político del régimen provocó el surgimiento del movimiento opositor, “La Revolución Libertadora”; convergencia de varias insurrecciones militares en septiembre y de una coalición de fuerzas

políticas disímbricas (liberales, católicos, nacionalistas, socialistas), sin ningún programa ni plan previo, salvo el objetivo común de sacar a Perón del poder.

Después de cruentas luchas, Perón se refugió en la embajada de Paraguay, y el general Eduardo Lonardi, jefe del movimiento, asumió la presidencia el 23 de septiembre de 1955 en Buenos Aires, aclamado por una multitud similar a las de los mejores días de Perón. Así, después de 10 años de peronismo seguirían 17 de gobiernos antiperonistas.

La Revolución Libertadora se dividió de inmediato en dos facciones, una conciliadora, que admitía la participación de algunos peronistas, y otra que se negaba a dar cualquier espacio a esa fuerza que le permitiera volver al poder.<sup>1</sup>

El “juego imposible”, como lo llamó Carlos Floria, se convirtió en dilema para todos los gobiernos posteriores a 1955: cómo restablecer la constitucionalidad y el régimen de partidos, pero a la vez impedir el retorno de los peronistas al poder, amenaza real en cada sucesiva elección.

Arturo Frondizi, líder de la UCR, sostuvo la línea conciliadora, aunque la mayoría de los liberales era contraria al peronismo. Los militares, por su parte, preferían la existencia del peronismo al peligro de un deslizamiento del sindicalismo a posiciones marxistas, aunque tampoco eran partidarios de un régimen democrático.

El 13 de noviembre del mismo año los militares antiperonistas, comandados por el general Pedro Eugenio Aramburu y el vicepresidente Isaac Rojas, dan un nuevo golpe de Estado a Lonardi, ante la negativa de éste a realizar el desmantelamiento de la estructura sindical y política peronista.

Aramburu tomó posesión de la presidencia y formó una Junta Consultiva Militar que introdujo de manera formal a las fuerzas armadas en el gobierno de la República. Proscribió, además, a la CGT y al peronismo, pero no canceló las conquistas sociales logradas por aquel régimen.<sup>2</sup>

El gobierno antiperonista se prolongó hasta abril de 1958. De acuerdo con Floria, la severidad de su política originó nuevas conspiraciones, ahora organizadas por los peronistas, síntoma de que “empezaba a arraigarse una *cultura de la violencia* (el subrayado es mío) que crecería en espiral incontenible, con lapsos relativamente breves de paz política”.<sup>3</sup>

Los radicales se dividieron también, afectados por el espectro peronista. Frondizi, al frente de la UCR Intransigente, se lanzó tras el electorado peronista, lo que fue juzgado como una estrategia audaz pero peligrosa; mientras Ricardo Balbín asumió el liderazgo de la tendencia antiperonista, la UCR del Pueblo. En mayo de 1958 Frondizi llegó a la presidencia con el respaldo del peronismo, asegurado mediante un pacto secreto con su líder, el cual fue roto en junio del año siguiente, cuando el caudillo lo dio a conocer, molesto por no haber obtenido posiciones importantes en el gobierno.

La política económica de Frondizi fue expansionista, basada en la inversión extranjera y relegando al capital nacional. En particular, tuvo éxito en el fomento de la industria petrolera, pero ésta fue mal juzgada por su apertura a la participación de la transnacional estadounidense Standard Oil.

El desarrollismo fue la doctrina económica del gobierno, aunque en la práctica asumiera algunas políticas del Fondo Monetario Internacional (FMI). Para algunos economistas como Samuelson —señaló Floria—, la inestabilidad política de ese periodo fue culpable de que se frustrara el despegue económico argentino, cuando sus expectativas de crecimiento aún eran favorables.

Por su parte, desde el exilio, la figura de Perón se convirtió en un mito nacional, adoptado por contrastantes organizaciones sociales y partidos, desde la extrema izquierda a la extrema derecha, en un fenómeno de lo más escurridizo en términos ideológicos:

El mundo cultural reconocía, también divisiones importantes. El antiperonismo militante encontró lugar en la Universidad y en los intelectuales mediadores que el autoritarismo del peronismo gobernante había estimulado por reacción. En los años 50 la mayoría de los universitarios e intelectuales del país sería tan antiperonista, como serían neoperonistas los universitarios activos de los años 70.<sup>4</sup>

En las elecciones de 1960, el peronismo mostró su fortaleza y persistencia en el “voto en blanco”, mientras las dos ucerres intercambiaban sus electorados. El desafío peronista seguía vivo para los



militares pese a su proscripción, pues se mimetizaba en organizaciones regionales y mantenía su amenaza de reaparecer en el escenario político del país.

Por su parte, el movimiento sindical peronista adquiría una autonomía vista con preocupación, tanto por el gobierno argentino como por el mismo Perón desde el exilio.

Las elecciones de 1962 revivieron la crisis: el peronismo obtuvo 10 de 14 gobernaciones y conquistó más de 30 por ciento del electorado. Hubo intervenciones federales en las provincias y finalmente, al negarse a renunciar, los militares depusieron a Frondizi en marzo de ese año. Subió a la presidencia José María Guido, ex presidente del Senado, en una maniobra que obstaculizó las aspiraciones del jefe del ejército, el general Poggi. Sin embargo, las diferencias en el ejército, entre antiperonistas y legalistas, salieron a relucir, no sólo dentro de las tres armas, sino entre ellas, cuyo conflicto culminaría en abril de 1963 con la derrota de la insurrección de los “colorados”, el antiperonismo militar, por los legalistas o “azules”, lo cual afectó los equilibrios militares en favor del ejército y la caballería, y en detrimento de la Marina.

El general Juan Carlos Onganía, líder “azul”, como táctica, llamó a restablecer la legalidad constitucional, a la subordinación del poder militar al poder civil y a la reincorporación de sectores “netamente argentinos” a la vida política del país.

Guido convocó a elecciones para 1963, pero cerradas a partidos con nombres de personas o con directivas en el exterior, es decir, al peronismo. Después de un frustrado Frente Nacional y Popular con los peronistas, éstos decidieron votar en blanco. Obtuvo el triunfo Arturo Illia, de la UCRP, con 25 por ciento, contra 16 de la UCRI y 13 de los aramburistas; mientras el voto en blanco peronista alcanzó 19 por ciento.

Illia aplicó una política económica discreta, dificultada por pugnas interiores en el peronismo sindical, entre sus tendencias autonomista, sostenida por su líder Augusto Vandor, y tradicional, de su líder moral en el exilio.

Dos años después se levantó la proscripción a los partidos peronista y comunista; y en las elecciones, el primero obtuvo 38 por ciento contra 29 de los radicales. La amenaza del retorno al poder de los peronistas volvió a ensombrecer el panorama político argentino. Al año siguiente, en las elecciones para gobernador en Mendoza triunfaron los conservadores

sobre un peronismo dividido (entre Vandor e *Isabelita* Martínez de Perón), que en conjunto hubiera superado a sus oponentes.<sup>5</sup>

Ante las perspectivas de triunfo peronista, de nuevo los militares se hicieron del poder con un golpe de fuerza que denominaron “La Revolución Argentina”, evocando el movimiento de 11 años atrás. El 28 de junio de 1966 se tomó preso al presidente y se leyó un comunicado de la “Junta Revolucionaria”, por el que se disolvía el Congreso y se destituía a los integrantes de la Suprema Corte de Justicia, a los gobernadores y vicegobernadores y se prohibían los partidos políticos. El cargo de presidente lo asumía el antiguo líder “azul”, general Juan Carlos Onganía.

Los argumentos que esgrimió el ejército en esta ocasión fueron la ineficacia y mediocridad del gobierno de Illia, a quien la población apodaba “La Tortuga”, pero el proyecto del golpe ya no contemplaba el restablecimiento del orden constitucional en un mediano plazo.

El golpe de Estado tampoco produjo conmoción, después de 36 años de pronunciamientos militares, la sociedad argentina se había acostumbrado a los sobresaltos políticos. En cuanto a las organizaciones políticas, para algunas se justificaba el *golpe preventivo* ante la amenaza no explícita que significaba el peronismo para el orden social y político.<sup>6</sup>

El régimen de Onganía concluyó el 8 de junio de 1970, derrocado por sus mismos compañeros de armas. Su gestión se caracterizó por la inestabilidad ministerial, la mayoría de los integrantes de su gobierno eran antiliberales en lo político y neoliberales en lo económico. Entre ellos destacó su ministro de Economía, Adalberto Sully Krieger Vasena.

Su política interior se destacó por la utilización de la fuerza contra las universidades públicas; la Universidad de Buenos Aires fue desalojada violentamente el 29 de julio de 1966, con el argumento de ser un “semillero comunista”. También estableció ligas con Augusto Vandor —el líder sindical *peronista* opositor a Perón— y estrechas relaciones con los poderes económicos.

Onganía aspiraba a realizar un gobierno de “política sin política”, es decir, a mantener al país dentro de unas directrices que supuestamente lo llevarían a una madurez política pero sin la intervención de los políticos. “Paz social” y “Democracia verdadera” eran sus ofertas de gobierno.<sup>7</sup>

Esa ilusión autoritaria se desgajó en 1968, cuando ocurren las primeras manifestaciones violentas de descontento contra el régimen militar,

surgen las organizaciones guerrilleras y el ejemplo insurreccional de los estudiantes de París se difunde por todo el mundo. Al año siguiente se produce una movilización social en Córdoba —ciudad con expectativas económicas favorables—, que culmina con la toma de la ciudad por los obreros y guerrilleros.<sup>8</sup>

David Rock destaca que el componente social del “cordobazo”, como se bautizó a la insurrección, fue una clase obrera joven —“la mejor pagada del país”, según palabras de un sorprendido Krieger Vasena— surgida de la industria automotriz posperonista, organizada en sindicatos más pequeños, pero también más democráticos e independientes que el sindicalismo peronista tradicional, acompañada por una porción importante de estudiantes universitarios radicalizados.<sup>9</sup>

La respuesta oficial tardía según algunos y excesiva según otros, fue la declaración del estado de sitio en junio y el incremento de la represión. La violencia se manifestó mediante crímenes políticos, como el del dirigente sindical antiperonista Augusto Vandor. La ola violenta alcanzó su punto más alto con el asesinato del ex presidente Aramburu por la organización guerrillera peronista Montoneros el 29 de mayo de 1970.

Ante la magnitud de la crisis, Onganía no tenía un proyecto de transición política, lo que selló su destino. Su único logro, según Floria, estaba en lo administrativo, donde había combatido la burocratización y promovido cierta modernización, proceso truncado por sus sucesores. Finalmente, Onganía es forzado a renunciar por una Junta de Comandantes presidida por el jefe del Ejército, a quien había tratado de destituir. En su lugar, se designó presidente al general Roberto Marcelo Levingston por los tres integrantes de la junta.

Esta crisis política favorece el surgimiento de nuevas organizaciones guerrilleras, entre ellas las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), que ocupa dos pueblos, mientras el sucesor de Vandor, José Alonso, también es asesinado. El nuevo gobierno militar se hace cargo del poder en una situación casi de guerra civil.

Para responder a esta crisis, Levingston intentó convocar a las generaciones intermedias de los partidos, con el fin de formar un gobierno de coalición nacional presidido por él, sin los líderes históricos de los partidos: Perón, Balbín y otros, pero los partidos respondieron con la constitución de la alianza La Hora del Pueblo.<sup>10</sup>

## RETORNO SIN GLORIA

Levingston fue depuesto el 23 de marzo de 1971 y sustituido tres días después por el general Alejandro Agustín Lanusse, quien dos años más tarde, el 25 de mayo de 1973, después de las primeras elecciones en que participó legalmente el Partido Justicialista, entregaría el poder al peronista Héctor J. Cámpora, poniendo fin, por lo menos de manera aparente, al “juego imposible”.

Al pacto que permitió el retorno al poder del peronismo, firmado por los grandes partidos políticos, se le denominó “El Gran Acuerdo Nacional”.

Al momento de quedar anulada la proscripción, las contradicciones internas del peronismo se agudizaron y manifestaron ante la opinión pública: el sector gremial contra el político; el de provincias en oposición al porteño; el derechista contra el izquierdista; pero sobre todo, el peronismo “histórico” enfrentado al “neoperonismo”.<sup>11</sup>

Para el peronismo histórico, la base del movimiento era su caudillo, mientras para los neoperonistas éste sólo había sido un momento de la dialéctica histórica. Se enfrentaban una vieja concepción y una vieja clase política contra una juventud radicalizada pero seducida por el mito peronista.

En la guerrilla también se daba una división similar en torno a la valoración política del caudillo, entre quienes lo postulaban como expresión del pueblo y los que lo despreciaban, sin negar por eso la importancia de su invocación:

Había guerrilleros que invocaban al pueblo y lo identificaban con el peronismo, y guerrilleros y fracciones marxistas que despreciaban a Perón aunque reconocían por táctica la inevitable necesidad de su invocación. Había incluso movimientos de la Iglesia que procuraban acercarla a las masas haciendo una suerte de teología peronista respondiendo insensiblemente a las exigencias de un fenómeno que traducían a menudo ignorándolo en su naturaleza profunda, genuina y al mismo tiempo ambigua.<sup>12</sup>

En el intervalo, las acciones violentas se multiplicaron. En 1971 es asesinado el teniente Asúa y en julio del mismo año, son “desaparecidas”

las primeras personas y secuestrados y asesinados militantes peronistas de extrema izquierda, supuestamente involucrados en el asesinato del militar.

En septiembre el gobierno había devuelto a Perón en Madrid, mediante una ruta secreta de traslado, el cadáver de *Evita*, una de las exigencias de Montoneros al secuestrar al general Aramburu.

Al año siguiente se forma el Frente Justicialista de Liberación (Frejuli), a partir de conversaciones entre Perón y Arturo Frondizi, y arriban a la Argentina *Isabelita* Perón y José López Rega, como representantes del caudillo.

En tanto son asesinados el comandante del II Cuerpo del Ejército, en Rosario, y el director general de la Fiat, en Buenos Aires. Lanusse trata de lograr la condena general de la sociedad a la subversión, pero el peronismo actuaba en dos frentes, en el de la presión política y en el de las “formaciones especiales”, es decir la guerrilla de los Montoneros.<sup>13</sup>

Para Floria, Argentina quedó atrapada por una moral privada de consideraciones sobre el uso de la fuerza: “La sociedad argentina de mediados de los 60 hasta comienzos de los 80 fue marcada por esa experiencia. Elitismos opuestos, militares y militantes, terrorismos simétricos, desde la sociedad y el Estado atraparon a una sociedad perpleja, impotente y bloqueada.”<sup>14</sup>

Según él, los elementos de la crisis argentina fueron tres protagonistas: uno prohibido, el peronismo; otro expectante, el radicalismo, y un tercero dominante en los hechos, el militar.

En 1972 una comisión declara la necesidad de una reforma constitucional y establece la fecha de las elecciones del siguiente año, a la vez se anuncia el retorno de Perón y son asesinados 16 guerrilleros presos en la base de Trelew.

El 17 de noviembre, contra todos los pronósticos y después de 17 años de exilio, Perón realiza su primera y única visita a la Argentina, antes de su retorno definitivo.

Cuatro meses después, el 11 de marzo de 1973, triunfaría en las urnas la fórmula peronista Héctor Cámpora-Vicente Solano Lima, apoyada por el Frejuli, sobre la fórmula radical Balbín-Gamond. Los resultados dieron los siguientes porcentajes: 49.59 al Frente (casi seis millones de votos); 31.30 para la UCR; 14.90 para Manrique; 7.43 para

Alende-Sueldo; 2.91 para el candidato militar, y uno para la extrema izquierda (120 mil sufragios).

Floria destaca que la primera medida del gobierno peronista, aprobada confusamente por el Congreso, fue una amnistía que “permitió salir de las cárceles a terroristas, presos políticos y algún narcotraficante famoso...”<sup>15</sup>

En junio retornó definitivamente a la Argentina el general Juan Domingo Perón. Su repatriación motivó una gran concentración en Ezeiza, donde se expresó la crisis de identidad de su movimiento, cuando peronistas de ultraderecha enfrentaron violentamente a los de izquierda. Los críticos del peronismo registraron el hecho como “la masacre de Ezeiza”, mientras para los proclives se trata de “los sucesos de Ezeiza”.

El retorno de Perón el 20 de junio de 1973 en el aeropuerto de Ezeiza, fue la ocasión escogida para mostrar el nuevo giro político del caudillo. La concentración mayoritariamente izquierdista, a la que no acudió Perón, quien fue llevado a otro aeropuerto, fue baleada por la policía y matones sindicales y del ministerio de Bienestar Social, con un saldo de 300 muertos.<sup>16</sup>

De esa manera el eje del conflicto de la sociedad argentina se desplazaba de la pugna militares-peronismo al interior del peronismo. Liliana de Riz ubicó ese desplazamiento el mismo día en que asumió la presidencia Cámpora:

A partir del 25 de mayo el centro de gravedad de la lucha política de clases en la sociedad argentina (hasta entonces situado en el enfrentamiento entre militares y peronismo) se desplazó hacia el interior del movimiento peronista. El recrudecimiento de la violencia habría de poner de manifiesto nuevos antagonismos sociales que ya no traducen el tradicional clivaje entre peronistas y antiperonistas en la sociedad.<sup>17</sup>

Fue la tendencia revolucionaria la que permitió el retorno triunfal de Perón y la reconquista de posiciones políticas y de liderazgo entre la burocracia sindical. A juicio de Liliana de Riz, el proyecto clasista de la tendencia radical del peronismo se apoyó en el caudillo y el movimiento a falta de una real dirección sobre las masas populares y obreras. El acer-

camiento entre Cámpora y la “tendencia” se fundó en un dato político de importancia crucial en esa coyuntura: “la ausencia de una dirección revolucionaria entre las masas, alternativa a la del propio Perón.”<sup>18</sup>

Una vez logrado el triunfo electoral, las diferencias de programas políticos y la decisión del caudillo de realizar su viejo proyecto de conciliación de clases —rechazado por las Juventudes Peronistas—, llevó a Perón a plantear la depuración de tendencias ajenas al peronismo conciliador de su primera época.

El camporismo se convirtió en una tendencia a la que se unieron los neoperonistas y la izquierda armada representada por Montoneros. Sectores ajenos al peronismo, expresaron también su desacuerdo con el peronismo histórico; el líder del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), Roberto Mario Santucho, criticó en la televisión a Perón y a López Rega, representantes, junto con *Isabelita* del sector conservador del peronismo, conocido como grupo Madrid.

Este grupo y el sector sindicalista se unieron en contra de Cámpora y de la izquierda. Para debilitar al gobierno, Perón estableció alianzas con Balbín, el general Carcagno y el líder sindical Rucci. La ruptura de Perón con el neoperonismo, constituido por el camporismo, Montoneros y las juventudes peronistas, provocó la caída del gobierno el 20 de julio de 1973.

Cámpora fue sustituido por Raúl Lastiri, yerno de López Rega, hasta que las elecciones del 23 de septiembre encumbraron a la “fórmula Perón-Perón” (Juan Domingo e *Isabelita*), el 12 de octubre, con 61.85 por ciento de los sufragios, contra 24.42 de la fórmula Balbín-De la Rúa (UCR) y 12.19 de los conservadores.

Así, a pesar de su triunfo y su tercera presidencia, el caudillo ahondó las diferencias en su movimiento porque, según Floria, fue claro que “un régimen estable nunca estuvo entre los objetivos de Perón”.<sup>19</sup>

El 1 de mayo de 1974 se consumó la ruptura dentro del peronismo, cuando en una concentración frente a la Casa Rosada Perón sufrió el rechazo público de Montoneros y de la Juventud Peronista. Dos meses después murió, heredando el poder a su mujer que, según los historiadores, no tuvo ideas propias sobre la política y lo político, que manejaba a trasmano López Rega, llamado *El Brujo*.

Este oscuro personaje fue vinculado con la CIA, la agencia estadounidense de espionaje, que lo habría reclutado mediante el embajador

en Madrid, Robert Hill, cuya experiencia abarcaba el golpe de Estado de 1954 en Guatemala y misiones en el sureste asiático, y quien sería desplazado hacia la legación de Buenos Aires.

Para algunos peronistas, el papel de Rega era destruir al peronismo desde adentro mediante la utilización de sicarios, con el fin de mantener su impunidad:

El triste papel que desempeñaban López Rega y sus secuaces tenía un objetivo doble. Desviaba la atención del genuino protagonista, proyectando las iras sobre una banda de personajes del hampa que, cuando ya no servían más al proyecto de los amos imperiales, fueron sacrificados sin contemplaciones. De paso, procuraba ensuciar y destruir al peronismo, único movimiento histórico real con arrastre de masas que en la Argentina puede encabezar la lucha por la liberación.<sup>20</sup>

Como prueba de los temores del gobierno estadounidense ante un triunfo revolucionario izquierdista en Argentina, Vilar menciona unos acuerdos secretos de los “ejércitos del continente” tomados en Montevideo a finales de 1975, y planes del Pentágono para invadir su país desde Paraguay, en cuya frontera se habían construido carreteras con las dimensiones necesarias para el aterrizaje de aviones B-52.

Pero, en tanto, la muerte del caudillo cerró el ciclo de la vieja confrontación; Ricardo Balbín, líder de la UCR, rindió un homenaje póstumo a Perón, abandonando así el tradicional antiperonismo radical. El ejército también había cambiado su enfoque, su enemigo ya no era Perón ni su movimiento histórico, sino el neoperonismo, el movimiento guerrillero y la izquierda en general, fuese guerrillera o no.





## **El puente parisino**

Cortázar emigró a París en noviembre de 1951, a los 37 años de edad. Según Saúl Yurkievich, amigo del autor desde esa época, su primer viaje lo realizó en 1948 (aunque aquél fijó la fecha en 1949)<sup>1</sup>, gracias a una beca de literatura otorgada por el gobierno francés:

Julio llegó a París, como becario del gobierno francés, en 1948, y regresó tres años después, por cuenta propia y con poca plata. Fue entonces empaquetador de una pequeña distribuidora de libros, instalada en la rue Raymond Losserand. Vivía cerca, en el número 56 de la rue d'Alesia; al año de permanencia llegó Aurora Bernárdez y la instaló allí, en el cuarto piso, en el departamento de Madame Benet. Luego se casaron y fueron a vivir al hotel de Monsieur Albert, en la rue Gentilly... La barra de amigos era reducida, la integraban un grupo de argentinos emigrados, como Julio, en los años cincuenta. Veteranos en andanzas parisinas, habían vivido un tiempo de la bohemia a la manera de Oliveira y los miembros del Club de la Serpiente, pero ya estaban todos instalados en casas cómodas y ocupaciones convenientes.<sup>2</sup>

El mismo año de su establecimiento en París publicó *Bestiario*, lo que significó su despedida de Argentina y una doble evasión: física y fantástica, según Yurkievich. Para otros ese volumen mostraba que “cuando uno se va es porque ya se ha ido en la mente...”<sup>3</sup>

Joaquín Roy consideró ese viaje el “puente entre su fase predominantemente fantástica y sus dos grandes novelas”. No obstante conocer *El examen*, señaló que esos son “precisamente los años en que se observa una progresiva evolución hacia los intereses humanos” en su obra. Además, la emigración a Europa no sólo era motivada por razones literarias y políticas; era resultado de una aspiración muy argentina: “Con el alejamiento de su país, Julio Cortázar no está siguiendo más que una tradición americana”.<sup>4</sup>

Para sus críticos, sin embargo, su salida de Argentina tuvo más que ver con un afán de cosmopolitismo y de dar al argentino la sensación de una nostalgia tanguera a orillas del Sena. Según Blanco Amor, el culto a Cortázar sirve de paliativo al anhelo de emigración del argentino medio: “París en manos de Cortázar es también la Argentina o, por lo menos, uno de sus arrabales... El tiene la virtud de recordarnos a nosotros mismos que ya no somos sólo productores de ganado o de trigo, sino también de literatura procreada entre las nieblas del Sena.”

Los libros de Cortázar son, así, “fruto de su difusa nostalgia y de su disconformidad porque el país no es Francia”, por lo cual debió emigrar a París, “para la mentalidad del lector [argentino], el mejor lugar del mundo para un artista”, e ineludible “sagrado peregrinaje al centro del mundo”.<sup>5</sup>

Blanco criticó también el excesivo entusiasmo con que fue recibida la obra de Cortázar, no sólo en su país sino en América Latina, pues si al emigrar, Cortázar perseguía romper los lugares comunes de la cultura argentina, la difusión de su obra coincidió con esa mentalidad mercantil e ingenua promovida por el boom de la narrativa latinoamericana.

Pero la nostalgia cortazariana implicó algo más hondo que un simple producto literario o una moda. Al respecto, Graciela de Sola cita el poema “La patria”, del volumen inédito *Razones de la cólera* —fechado entre 1950 y 1951, en Buenos Aires, y 1956, en París—, en donde Cortázar expresó su estado de ánimo y la revaluación que hizo de su país durante los primeros años de alejamiento:

Te quiero, país tirado más abajo del mar, pez panza arriba...  
en la Plaza de Mayo donde ronda la muerte trajeada de mentira.  
Te quiero, país desnudo que sueña con un smoking,  
vicecampeón del mundo en cualquier cosa, en lo que salga  
tercera posición, energía nuclear, justicialismo, vacas,  
tango, coraje, puños, viveza y elegancia.

...Hoy es distancia, fuga,  
no te metás, que vachaché, dale que va, paciencia.  
La tierra entre los dedos, la basura en los ojos,  
ser argentino es estar triste  
ser argentino es estar lejos...

Te quiero, país, pañuelo sucio, con tus calles  
cubiertas de carteles peronistas, te quiero,  
sin esperanza y sin perdón, sin vuelta y sin derecho  
nada más que de lejos y amargado y de noche.<sup>6</sup>

Allí están las “razones de la cólera” contra Argentina: imágenes poéticas y patéticas de un país en el abismo, “tirado más abajo del mar”; muerto y putrefacto como un “pez panza arriba”; en Plaza de Mayo bajo la máscara del poder, donde “la muerte trajeada de mentira” dicta sus mensajes a la nación; “país desnudo” con sueños de opulencia, “un smo-king”, pero resignado a su mediocridad, a su limitada grandeza, tercera posición, “vicecampeón del mundo en cualquier cosa, en lo que salga”.

Pero el poema expresa también la conciencia de llevar lo argentino dentro de sí, a pesar de la tristeza y la distancia: “La tierra entre los dedos, la basura en los ojos”. Así, el poema dibuja la figura del amor inconcebible, contaminado de odio, hacia un ser entrañable a pesar de su suciedad: “Te quiero, país, pañuelo sucio, con tus calles cubiertas de carteles peronistas”; porque el ser amado tampoco tiene la culpa de ser el “pañuelo sucio” de quienes lo contaminan de manera irremediable, aprovechándose de su inocencia para realizar el engaño. Y de esa conciencia de pérdida absoluta surge la decisión de la distancia amarga y definitiva, “sin esperanza y sin perdón”.

Con esas palabras de valor ambiguo, el autor expresa la relación de amor-odio con su país, confiesa también un amor platónico, distante. Ama a la Argentina por la misma razón que la odia, por sus sueños de grandeza y su realidad decadente.

En “La patria” Cortázar manifestó poéticamente, la necesidad de distancia que lo llevó fuera de Argentina; la nostalgia y el remordimiento sinceros y profundos por ese alejamiento; su inconformidad con la falsificación y la irremediable idiosincrasia del argentino, partícipe de la aspiración a un mundo burgués como el europeo; comprendió asimismo la fatalidad de amar a su país sólo después de perderlo.

Por su parte, Roy encontró en la salida de Cortázar la esencia del argentino; no sólo un paliativo de la angustia porteña sino la búsqueda

de su superación. Así, estableció las preocupaciones necesariamente argentinas que subyacen en su obra y en la mente de cualquiera de sus coterráneos.

En primer lugar una conciencia de la frustración histórica y del fracaso del destino argentino; en segundo término, la noción de desarraigo, de no pertenencia, de trasplante forzado a una tierra sin pasado; en tercero, la conciencia de soledad y aislamiento del mundo, en doble sentido: por un lado con respecto a Europa, y por otro en relación con América Latina, sensación que refuerza la naturaleza nacional, la pampa; y, en cuarta posición, el escapismo, resultado de todo ese acoso interno del argentino, que se manifiesta de diversas maneras, por medio de la emigración u otras formas de evasión, la literatura fantástica entre ellas —idea ésta con la que coincide Roberto Escamilla Molina.<sup>7</sup>

Un alivio para estas angustias, ante la imposibilidad de evasión de toda una nación, es la amistad, la barra; finalmente, concluye Roy, esa es la evidencia que logra apresar Cortázar en *Rayuela*: la amistad de Oliveira con Traveler, su *doppelgänger*, significa la reconciliación consigo mismo y con su país (“Como dos mellizos que juegan en un sube y baja, o simplemente como cualquiera delante del espejo”<sup>8</sup>); por tanto, Cortázar es un escritor que da respuestas a las congostas de su sociedad.

En cuanto a la vida parisina de Cortázar, Amícola registró entre sus diferentes oficios el de traductor de cartas al español al expirar la beca, trabajo similar al de Oliveira con el viejo Trouille en *Rayuela*; un accidente de 1952 en su Vespa, similar a los de su alter ego, Morelli, en el capítulo 25 de *Rayuela*, y de su personaje de “La noche boca arriba”; asimismo su boda un año después con Aurora Bernárdez, hermana del escritor Francisco Luis Bernárdez, “amiga de siempre, compañera en Buenos Aires, y su enfermera en el Hospital de Cochín”.<sup>9</sup>

En torno a su manera de vida en Francia, ésta fue francamente burguesa, como dice Yurkievich, “en casas cómodas y ocupaciones convenientes”. La mejor descripción de esa placentera existencia está en su libro *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), en el que las evocaciones a los grandes del jazz —potenciadores de sus cronopios—, a los veranos en las colinas de Saignon en compañía de su gato Teodoro W. Adorno, a la pintura, a la literatura y a los juegos de la imaginación

en general, ocupan las páginas donde sus “pensamientos oscilan siempre entre el infinito y el estornudo”.

#### ARQUEOLOGÍA DE LOS CRONOPIOS

En esa estancia parisina, Cortázar refrendó su negativa a la solemnidad en la literatura y a la “andropausia intelectual” de tomarse demasiado en serio. Creía que la mejor cura contra el antropocentrismo era la física, tal como en el siglo pasado lo había sido la metafísica. Sus *cronopios*, *famas* y *esperanzas*, especies de una antropología no convencional o, quizá también, de una ética no utilitaria, sin sentido o finalidad, nacieron de esos juegos literarios, bajo el influjo de sus lecturas de Alfred Jarry.<sup>10</sup>

“Cronológicamente, el primer cronopio fue Louis” Armstrong, quien hizo su aparición en un texto de 1952, publicado en *Buenos Aires literaria* —según anota Cortázar en *La vuelta al día...*—, con motivo de un concierto ofrecido en el Teatro de Champs Elysées. Con posterioridad, en 1962, los cronopios pasarían de la “fase mitológica” al libro *Historias de cronopios y de famas*.

Los nombres de estas especies son extravagantes, arbitrarios, en su denominación hay una evidente ruptura de las normas gramaticales y de género, explorar sus etimologías es inútil: “los cronopios”, del griego *cronos*, tiempo, y después qué (absolutamente nada tienen que ver con el cronotopo —de *cronos*, tiempo, y *topos*, lugar— bajtiano); “los famas”, sabemos qué es la fama, ese estado de popularidad o vulgarización, pero no lo que es un fama; y aunque no hay una subversión del género de la palabra, lo mismo ocurre con “las esperanzas”, seres casi condenados y paradójicamente sin esperanza, que por lo demás son aficionados a un baile que se llama “espera”, que no tiene que ver con el sentido común de esa palabra, y odian el “tregua” y el “catala”, que no es el idioma de los catalanes, sino uno de los bailes preferidos de los cronopios..

La fisonomía de estos personajes es imprecisa, de los únicos que algo se dice es de los cronopios, “esos seres verdes y húmedos”. En cambio, uno de éstos “llegó a establecer un termómetro de vidas. Algo entre termómetro y topómetro. Entre fichero y curriculum vitae... Aplicando

sus descubrimientos estableció que el fama era infra-vida, la esperanza para-vida, y el profesor de lenguas inter-vida. En cuanto al cronopio mismo, se consideraba ligeramente super-vida, pero más por poesía que por verdad.<sup>11</sup>

Ese “termómetro o topómetro de vidas” sirve para medir la temperatura, el calor de la vida, las aristas y accidentes de ésta para determinar la pertenencia a una u otra especie, sin olvidar que el propio cronopio, “ser verde y húmedo”, se otorga un valor superior en esta clasificación que es una ficha y un curriculum vitae; es decir, una definición y un historial”. El fama es infra-vida, menos que vida; la esperanza, para-vida, es decir, deja que la vida pase por su lado o finge vivir; el profesor de lenguas, inter-vida, o sea, alguien ubicado entre las vidas o un entrometido; el cronopio se considera super-vida, pero no por una idea de superioridad sino de juego con las palabras.

Considerado como categoría de análisis, este “termómetro de vidas” es aplicable a los personajes de varias de las obras de Cortázar, como *Los premios*, por ejemplo, en la que muchos críticos vieron una alegoría de la sociedad argentina.

Con respecto a la estamentación social de estas especies, Amícola señaló: “... los cronopios son clase media, mientras los famas y las esperanzas son clases extremas”. Destacó que los cronopios “no se preocupan por el dinero (pues no les sobra ni les falta)... Los famas, en cambio, son dueños de fábricas, saben mandar... Las esperanzas... son pobres y se mueven dentro de patrones fijos...”<sup>12</sup>

Este autor realizó una clasificación de 100 personajes cortazarianos, de los cuales ubicó 85 en la clase media y de éstos, 50 en la clase media alta. En *Rayuela*, Oliveira también señaló su filiación social: “Era clase media, era porteño, era colegio nacional, y esas cosas no se arreglan así nomás.” (R p. 27)

Volviendo a los cronopios, Cortázar se definió de ese modo en numerosas ocasiones: Niño-adulto o adulto-niño, poeta y criminal, humorista y loco, un ser para quien no existía diferencia entre escribir y vivir.

“Los cronopios tienen desde pequeños una noción sumamente constructiva del absurdo”, dijo una vez y esa podría ser la mejor definición de su método de vida. No es raro pues, que en 1967 afirmara: “Soy terriblemente feliz en mi infierno desde niño.”<sup>13</sup>

## UN PARÍS MÍTICO

También su vida personal adquiere una dimensión distinta. Los conflictos sentimentales, presentes en sus obras a modo de posibles motivaciones para emigrar —como señalamos líneas antes—, marcan su periodo parisino. .

Miguel Bonasso estableció una relación entre sus etapas literarias y sus esposas: “Aurora Bernárdez representaría la recreación del Buenos Aires misterioso de las “Cartas de mamá” a través de la dialéctica del alejamiento. Ugné [Karvelis] acompañaría y promovería el regreso a América Latina a través del compromiso político. Carol [Dunlop] constituiría la esperanza del minuto fugaz que sólo el juego puede volver eterno.”<sup>14</sup>

El papel de Aurora Bernárdez en su vida y su obra es importante desde su periodo argentino. Sus exploraciones del amor y los sentimientos, su necesidad de ruptura con el pasado y su país quizá tuvieron en ella importantes motivaciones; también algunos personajes, como Clara (en “Omnibus” y *El examen*) pudieron inspirarse en ella.

Por otra parte, el periodo de su ruptura con Aurora Bernárdez y su enlace con Ugné Karvelis coincide con la producción de sus novelas *62.modelo para armar* y *Libro de Manuel*, y tiempo después, su historia con Carol Dunlop se plasmaría en el libro a cuatro manos *Los autonautas de la cosmopista*.

Respecto de la pareja Cortázar-Bernárdez, retomamos el testimonio de Mario Vargas Llosa acerca de su existencia un “París misterioso”.

Vargas recordó en la revista *Vuelta* cuando, en 1958, conoció a Cortázar, a quien creyó “un jovencito muy entusiasmado” por la próxima publicación de un libro suyo en México, en una colección dirigida por Juan José Arreola —el volumen fue *Final de juego*, 1956, por lo que la fecha del escritor peruano puede ser inexacta.

Acerca del dúo Aurora-Julio, afirmó: “Todo lo que decían era inteligente, culto, divertido, vital. Muchas veces pensé: ‘No pueden ser siempre así. Esas conversaciones las ensayan, en casa, para deslumbrar luego a los interlocutores con las anécdotas inusitadas, las citas brillantísimas, las bromas que en el momento oportuno, descargan el clima intelectual’ .”



Vargas Llosa tuvo la impresión de que el compromiso de aquel par con la literatura era “total”: “...yo admiraba y envidiaba en la pareja su simpatía, su compromiso con la literatura —que daba la impresión de ser exclusivo, excluyente y total...”.

Asimismo, evocó los hábitos cortazarianos de vida: “Conocía un París secreto y mágico, que no figuraba en guía alguna, y de cada encuentro con él yo salía cargado de tesoros: películas que ver, exposiciones que visitar, rincones por los que merodear, poetas que descubrir y hasta un congreso de brujas en la Mutualité que a mí me aburrió sobremanera pero que él evocaría después, maravillosamente, como un jocoso apocalipsis.”<sup>15</sup>

En otra entrevista, Vargas Llosa evocó su amistad no muy profunda con él, “porque Julio no era una persona que permitía una intimidad, por lo menos en esa época de su vida, después cambió mucho”.<sup>16</sup> Pero cuando Cortázar se transformó, Vargas Llosa también lo había hecho.

Para ganarse la vida, “porque de algo hay que morir”, Cortázar viajó continuamente “para ir a hacer absurdas traducciones”<sup>17</sup>. Los momentos libres de esos viajes fueron aprovechados con creces para conocer lugares insólitos, ruinas místicas y misteriosas —como la que inspiraría *Prosa del observatorio*—, para hacer “una vida intensa”, que después proyectaría en sus obras.

La literatura de Cortázar continuó en París la denuncia del absurdo de la realidad cotidiana, ante la que cualquier hecho insólito es subversivo, vomitar conejitos por ejemplo. Al respecto, Nicolás Bratosevich planteó la incomodidad introducida por Cortázar en los lectores: “...al problematizar la realidad aceptada, es por ello subversiva e, incluso, antiburguesa, pese a apoyarse en técnicas burguesas. Pero tal rebeldía no es gratuita sino parte de la pasión y del compromiso”.<sup>18</sup>

Dejando de lado lo de “las técnicas burguesas”, la actitud cortazariana sigue a Rimbaud, como ya lo comentamos acerca del *El examen*, y le lleva a ajustar cuentas con lo circundante, con la literatura y con el hombre —punto de partida de toda cultura—, que es a fin de cuentas el tema central de su obra: “...desde *Los reyes* en adelante mi único tema (tema seguido de múltiples variaciones, como en Beethoven) ha sido el misterio ontológico, el destino del hombre que no puede ser indagado ni propuesto sin la simultánea pregunta por su esencia”.<sup>19</sup>

## LAS ARMAS DEL JUEGO

Al continuar nuestra valoración histórica y biográfica de la obra cortazariana, corresponde el turno a sus primeros libros de relatos en París: *Final de juego* (con el auspicio ya mencionado de Juan José Arreola, en 1956) y *Las armas secretas* (1959).<sup>20</sup>

En el primero y más extenso de sus libros de relatos escrito en París, figura el más breve y famosos de sus cuentos: “Continuidad de los parques”. En este volumen, la muerte es presencia constante y el asesinato una obsesión.

Aparece también una continuidad entre los juegos y el deseo, aunque se trata de un deseo que debe ser aniquilado, por celos o dolor. *Final del juego* es el antecedente del erotismo y el juego extremos, que se exhibían en *Rayuela*.

“Los venenos” evoca la infancia del autor en Bánfield y el despertar erótico, equiparable con la invasión de un jardín por las hormigas:

Pensaba en muchas cosas, pero sobre todo en las hormigas, ahora que había visto lo que eran los hormigueros me quedaba pensando en las galerías que cruzaban por todos lados y que nadie veía. Como las venas en mis piernas, que apenas se distinguían debajo de la piel, pero llenas de hormigas y misterios que iban y venían. Si uno comía un poco de veneno, en realidad venía a ser lo mismo que el humo de la máquina, el veneno andaba por las venas del cuerpo igual que el humo en la tierra, no había mucha diferencia. (*FJ* p. 32)

Ese veneno lo que mata en realidad es el amor, envenena el deseo erótico, contamina el despertar del adolescente al mundo envenenado de los adultos.

“La puerta condenada”, por su parte, tiene por tema el llanto de un bebé fantasmal y los remordimientos de un hombre; se refiere también a una de sus primeras aproximaciones a América Latina, un viaje de 1954 al Uruguay como traductor de la UNESCO, donde el escritor ya fue un poco consciente de la crisis económica que se vivía en esta región, aunque todavía la política y Cortázar eran dos cosas distintas.<sup>21</sup>

El relato transcurre en un hotel de Montevideo, donde un hombre egoísta y solitario se obsesiona en descubrir el origen del llanto de un niño “atormentado por su cuerpo o su alma, por estar vivo o amenazado de muerte”. Ese llanto rompe su tranquilidad porque, como Cortázar escribe en otra parte, el niño significa libertad y la adultez una prisión de costumbres y fines:

... el bebé quería moverse, jugar, tocarse el sexo, ser feliz con su piel y sus olores y la cosquilla al aire...

... [porque] lo que la misma ciencia le quitó al bebé (pediatría mediante) la misma ciencia lo anuda en ese hombre que lee el diario y compra libros y quiere saber...

Libre el bebé y fajado el hombre...22

Los niños en peligro de muerte o con el futuro comprometido son temas comunes en *Los premios*, *Rayuela*, *Libro de Manuel* y del relato “Una flor amarilla”. En este último, un hombre descubre por “un pequeño error en el mecanismo” de la metempsicosis, la inmortalidad de los hombres, aunque la transmigración del alma no se da en “vidas ejemplares” sino en vidas cotidianas y comunes, por lo que decide poner fin a la rueda, suicidarse, liberarse mediante el asesinato de un niño que reproduce todas las etapas de su vida mediocre.

Sin embargo, al final se da cuenta que sólo se ha privado a sí mismo de la belleza del mundo:

Estaba al borde de un cantero, una flor amarilla cualquiera. Me había detenido a encender un cigarrillo y me distraje mirándola. Fue un poco como si la flor también me mirara, esos contactos, a veces... Usted sabe, cualquiera los siente, eso que llaman belleza. Justamente eso, la flor era bella, una lindísima flor. Y yo estaba condenado, yo me iba a morir un día para siempre. La flor era hermosa, siempre habría flores para los hombres futuros. (FJ p. 93)

Este relato presenta en lo que Cortázar llamaría en *Los premios* la “figura” —constelaciones de personas que, como las de los astros, crean con sus líneas de comunicación significados, símbolos o formas de vida,

trágicos en su mayoría: "...una teoría al infinito de pobres diablos repitiendo la figura sin saberlo, convencidos de su libertad y su albedrío". (*FJ* p. 91)

El protagonista tiene una visión negativa del futuro, como reproducción de su fracaso, y prefiere poner fin a la figura, mediante el asesinato del niño, pero no lo hace por un afán criminal, según Cortázar: "El hombre mata a Luc, el niño se llamaba Luc... Él lo mata, no por maldad, no, no, al contrario, lo mata por bondad."<sup>23</sup>

Esa misma imagen se encarna en *Libro de Manuel*, pero los protagonistas de esa historia no matan a ningún niño, más bien están dispuestos a morir —y por supuesto a matar, pero por necesidad— para defender a ese niño llamado Manuel y por "todos los manueles de este mundo".

Asimismo, en "Las ménades", crónica de un concierto en un ambiente similar al Buenos Aires del *El examen*, el público-hembra (antecedente de su definición machista del lector-hembra postulada en *Rayuela*) se entrega extasiada al director de la orquesta, como la Argentina lo hizo deslumbrada por Perón: "...incapaces de retenerse por más tiempo, como si en ese jadeo de amor que venían sosteniendo el cuerpo masculino de la orquesta con la enorme hembra de la sala entregada, ésta no hubiera querido esperar el goce viril y se abandonara a su placer entre retorcimientos quejumbrosos y gritos de insoportable voluptuosidad". (*FJ* p. 52)

Pero el protagonista admite su pertenencia a ese grupo y a la vez la repulsa y la fascinación que le provoca: "... aquella multitud de la que yo formaba parte de manera inexcusable me daba entre lástima y asco...". Y aunque participaba desde cierta distancia y con indiferencia: "... me producía un extraño sentimiento de culpa, como si mi conducta fuera el escándalo final y absoluto de aquella noche". (*FJ* pp. 44-45)

"La banda", aunque menos evidente en sus connotaciones antiperonistas, plantea el mismo sentimiento de extrañeza ante un mundo poco antes confortable.

Marta Morello-Fronchs cree observar, además, dentro de la "hermenéutica histórica" de este relato y "Las ménades" una crítica y un respaldo a un programa "civilizador", al modelo educativo del siglo XIX, y un "mandarinismo" cultural, expresado en la actitud distante del narrador intelectual: "El narrador se encuentra así rodeado —cultural y geográficamente— por la periferia que se ha desplazado hasta ese centro en el que él se ha sentido hasta entonces muy cómodo...".<sup>24</sup>

Si el modelo educativo del siglo XIX fue como el de la Normal Mariano Acosta, seguramente nada tenía que ver con las intenciones “civilizadoras” de Cortázar.

Otros relatos tienen un trasfondo menos político, pero repiten cierta línea temática, como “El móvil” —donde un crimen obliga a huir al protagonista, de manera similar a lo que acontece en *El examen* y “Diario para un cuento”:

... a Montes lo mataron de atrás, de un tiro en la cabeza, y eso no se perdona.

... por ahí sacamos que el mozo era marinero y gracias.

... el batidor no nos pudo dar la filiación del tipo, en cambio nos avisó que rajaba en un barco francés y que no iba de marinero, iba de pasajero y dense cuenta qué lujo. Por ahí sacamos que el mozo estaba retirado de la profesión, pero aprovechaba que conocía mundo para hacerse humo. Lo único que sabíamos era que viajaba de tercera y que era argentino... pero lo más raro era que el batidor no nos pudo conseguir el apellido del mozo...

Ahora ya no me extrañaba que lo hubiera aventajado a Montes, a cualquiera lo sobra con ese aire reconcentrado que inspiraba confianza. (*FJ* pp. 92-98)

En un lenguaje popular, un matón describe a un fugitivo que en un barco lo despista al principio por su malicia y su altivez argentina, aunque no se sabe si lo mata o no, el personaje en fuga recuerda al autor, por ese cosmopolitismo y su intención de emigrar a Francia.

Otro relato, “El Río”, evoca una ruptura, la obsesión con un suicidio metafísico en París: “Y sí, parece que es así, te has ido diciendo no sé qué cosa, que te ibas a tirar al Sena, una de esas frases de plena noche...”. (*FJ* p. 18-20)

En cuanto al segundo volumen, “Cartas de mamá” y “Las babas del diablo” son relatos de corte fantástico donde el remordimiento impone su condena a los protagonistas. En uno, la pareja emigrada a París enfrenta un fantasma argentino que unas cartas le llevan hasta su lugar de escape; en el otro, un hombre se interpone con su cámara fotográfica al destino —en un episodio similar a la violación de un adolescente en *Los*

*premios*—, y es condenado a una existencia maquina, por su desacato.

“Los buenos servicios” presenta un personaje más humano y sencillo, una sirvienta francesa que con sus actitudes aparentemente ridículas, pero sinceras, denuncia un mundo de simulaciones y convenciones, mientras el que da título al volumen es una mezcla de pesadilla y violencia sexual.

En estos relatos la evocación de Buenos Aires y la fuga a París dominan la temática de Cortázar, y anuncian también a sus primeras novelas publicadas.

## EN POS DEL ABSOLUTO

Sin embargo, “El perseguidor”, relato bastante difícil, que un amigo le sugirió destruir, constituye un “tournant” una frontera en la creación cortazariana.

“El perseguidor”, Johnny Carter, JC, como Julio Cortázar, está inspirado en la vida del músico Charly Parker, Bird, a quien fue dedicado el relato.

El autor manifestó que este escrito significó su cruce hacia una búsqueda más humana. Con él dejó de lado los juegos con el tiempo y el espacio por sí mismos, para utilizarlos con el fin de producir la perplejidad del lector y cuestionar sus valores y maneras habituales de percibir y concebir la realidad. Refiriéndose a su obra, en “El perseguidor”, afirmó Cortázar, “hay una especie de pregunta individual por el destino”, en tanto que en *Los premios* “la pregunta es colectiva”.<sup>25</sup>

El relato significó su tránsito de una etapa fantástica a una más existencial. Los epígrafes: “Sé fiel hasta la muerte” y “*O make me a mask*”, implican la tensión entre la honestidad con uno mismo y las presiones para adaptarse a las reglas de los demás.

En “El perseguidor”, Johnny Carter escapa del tiempo, se embarca en viajes de tres minutos en el metro en los que recorre largos episodios de su pasado. Durante esas travesías excepcionales, Johnny, por lo general, pierde su saxofón, otro de sus medios para entrar en la dimensión de sus sueños. Johnny se convierte así en el arquetipo de los personajes cortazarianos, obsesionados con la entrevisión de otra realidad, aun al costo de sus propias vidas.

Aunque este relato no tiene implicaciones políticas directas, es importante en la sucesiva obra cortazariana y para nuestro tema, por la definición humana de su personaje, como un perseguidor de absolutos, e influirá en la determinación de protagonistas de otras obras, que andarán a la búsqueda de algo ya entrevisto, pues si no fuese así, no sería posible la búsqueda. En ese sentido, la pesquisa política no está descartada.

Hasta antes de “El perseguidor”, señaló Harris, Cortázar sintió que se repetía y comenzó a dudar de sus progresos, pero con aquél relato: “Sin sacrificar lo imaginario, Cortázar ha comenzado a dibujar personajes de carne y hueso, tomados de la vida cotidiana”.<sup>26</sup>

Esa búsqueda de la esencia humana en sus personajes llevó a García Canclini a conceptualizar como una “antropología poética” a la obra de Cortázar; García encontró una valoración cultural distinta, una visión donde lo mítico y lo poético fundidos con una búsqueda incesante de la autenticidad adquieren un valor fundamental en la definición del hombre:

... su obra se erige como una experiencia poética de lo humano... lo poético no alude al género literario sino al modo de experimentar la realidad y de recrear el lenguaje...

Así como la filosofía procura apresar la esencia de lo humano en conceptos, la penetración poética la libera en imágenes.<sup>27</sup>

Con otras palabras, plantea las tesis que Cortázar dejara inéditas en su *Teoría del túnel* (1949). Para García Canclini, las formas literarias abiertas e inconclusas ensayadas por Cortázar se corresponden con su concepto de hombre, “como ser abierto, cuya esencia es la posibilidad”, la de un ente con posibilidades ilimitadas, cuya libertad es fuente de incertidumbre. En consecuencia, lo monstruoso, planteado en obras como *Los reyes*, es esa parte humana libre, irracional, que pugna por encontrar la salida al laberinto de instituciones y conocimiento.

En defensa de esta “irracionalidad”, sustentada en la obra de Cortázar, García Canclini señala que lo irracional no alcanza peligrosidad colectiva por sí solo sino cuando es organizado por la razón y se encarna en inquisiciones.

Pero el fin de esa rebelión contra la racionalidad que se denomina occidental, como señalábamos en nuestro análisis de *El examen*, es la

búsqueda humana auténtica, porque al hombre se le presenta un mundo donde sólo tiene dos vías o formas de vivir: la auténtica y la inauténtica; la primera es de búsqueda arriesgada, de “creación original y profunda”, la otra es la del conformismo y el egoísmo. Los perseguidores cortazarianos pertenecen al primer grupo, optan por la “ética de la autenticidad”: “... ser auténtico equivale a vivir en transgresión... Podríamos llamar a la ética de la autenticidad, *la ética de la transgresión creadora*”.<sup>28</sup>

En esa actitud humana de creación y transgresión, el hombre se define por la curiosidad ante lo desconocido y ante la existencia, por vivir creativamente, inconforme con la normalidad, es decir transgrediendo el orden. Un paso hacia esa definición humana lo da “una razón capaz de pensar poéticamente [y], una intuición poética que aprehenda la lucha por la lucidez [que] alcanzan a comprender la situación humana en su condición contemporánea”.<sup>29</sup>

Asimismo, esa búsqueda auténtica provoca en sus personajes un rechazo a la cotidianidad y una aspiración a vivir creativamente, como artistas, en un juego incesante; lo anterior explica un rechazo recurrente al trabajo en sus historias:

Oliveira no puede encontrarle sentido al trabajo porque no le encuentra sentido a la existencia, rechazar el trabajo equivale a rechazar un orden que no deja lugar a la creación. Pensamos que el propósito cardinal de Cortázar fue hacer vivir a sus personajes como artistas. El escaso lugar asignado al trabajo en la literatura de Cortázar está como subrayado por la importancia concedida al juego.<sup>30</sup>

El juego se aproxima al sentido de la fiesta y del absurdo, libera de la tragedia, señala García; aunque la antropología cultural y la psicología explican su función en la vida humana más profundamente que Cortázar en su obra, en ésta el juego “visto desde la perspectiva del adulto se nos presenta también como la búsqueda de una nueva inocencia”.<sup>31</sup>

Esa búsqueda se realiza más plenamente gracias al humor, el disparate y la poesía, como en *Historia de cronopios...* El humor cortazariano es una forma de la poesía, que cumple la tarea de ayudar “al hombre a ser plenamente él mismo”.<sup>32</sup>



“El perseguidor”, al permitir esa definición, es un avance hacia esa búsqueda permanente y transformadora de la esencia humana.

#### LOS PREMIOS, EL REENCUENTRO

Un adelanto de tal mutación es Medrano, protagonista de su primera novela publicada, *Los premios* (1960). Como apunta Jaime Alazraki en uno de los pocos análisis que abordan la política y la historia en la obra de Cortázar: “Medrano es un primer perseguidor que se niega a la estafa: confronta a la autoridad del barco, desarma el engaño y alcanza la popa para comprobar que estaba vacía (¿no fue siempre el poder en Latinoamérica un espantajo vacío desde el que operaba el miedo y la opresión?).”<sup>33</sup>

El libro se percibe como una alegoría de la Argentina de los años 50, a pesar de que en nota final Cortázar negó esa intención: “También quisiera decirle, tal vez curándome en salud, que no me movieron intenciones alegóricas y mucho menos éticas”.<sup>34</sup>

Sin embargo uno de sus personajes se dio cuenta de la situación casi enseguida: “—Te habrás fijado en algunos compañeros —dijo Raúl al oído de Paula. El país está bastante bien representado. La surgencia y la decadencia en sus formas más conspicuas... Me pregunto qué hacemos aquí.” (*LP* p. 56)

Años después el autor reiteró que ese retrato porteño de su país no fue deliberado.

*Los premios* es la historia de una rebelión y la rebelión contra la historia; es decir, el amotinamiento de algunos pasajeros del Malcom ocurrió también en el transcurso de la elaboración novelesca. Entre esas rebeldías, el autor señaló en particular al Pelusa Presutti, personaje popular —existente en su niñez, según su familia— introducido inicialmente para el escarnio: “¿Quién me iba a decir que el Pelusa, que no me era demasiado simpático, se agrandaría tanto al final? Para no mencionar lo que me pasó con Lucio, porque yo quería que Lucio...”. (*LP* p. 427)

El viaje en el barco reúne una serie de personajes arquetípicos de la Argentina, a quienes es posible aplicar la clasificación nada sociológica esbozada por sus cronopios: infra-vidas, para-vidas, inter-vidas y super-vidas.

La novela se inicia en un café —centro vital de reunión de los argentinos—; el London, un café “para pitucos”, confluyen personajes que representan los distintos estamentos de la sociedad rioplatense, congregados por el azar —tópico mayor en la obra de Cortázar—, mediante una lotería turística organizada por el Estado, cuyo premio consiste en un crucero de itinerario desconocido a bordo del Malcom, embarcación de la Magenta Star, en la que extrañamente estará prohibido el acceso a la popa.

Una novedad de la novela son las reflexiones de Persio, a modo de irrupciones, que a decir de Osvaldo López Chuhurra adelantan el estilo característico de *Rayuela* y *Libro de Manuel*, por medio de personajes como Morelli y *el que te dije*.<sup>35</sup>

Persio cumple una función de astrólogo o intérprete de la figura o constelación humana, que explica el autor —y podría servir de clave también para *Libro de Manuel*— en el citado epílogo con una frase anónima: “Nadie con el tejo dio/ y yo con el tejo di”.

La travesía al garette de ese barco y la confluencia de los diferentes destinos de los pasajeros, constituyen lo que Persio, en uno de sus monólogos, llama la figura, evocando el cuadro de una guitarra de Picasso, navegando hacia un destino ignorado: “Lo que me gustaría averiguar, si pudiera colocarme dentro y fuera de este grupo —y creo que se puede— es si el ciempiés humano responde a algo más que al azar en su constitución y su disolución, si es una figura, en un sentido mágico, y si esa figura es capaz de moverse bajo ciertas circunstancias en planos más esenciales que los de sus miembros aislados. Uf”. (*LP* p. 43)

Esta figura puede interpretarse como una evocación del destino nacional argentino, similar a un barco con pasajeros de diversa procedencia —los inmigrantes—, sin pasado colectivo común, ni derecho a indagarlo —representado por la prohibición para pasar a la popa— y sin un futuro común discernible, ni siquiera por los oscuros conductores del navío.

Es la metáfora de la Argentina como nación sin destino, que avanza hacia un futuro desconocido, donde sus habitantes tienen prohibido mirar hacia atrás, al pasado, del que son expulsados, al igual que los personajes de *Bestiario*, por el símbolo de las puertas cerradas.

Persio es, asimismo, figura del autor, el claravidente, que sin inmiscuirse en los acontecimientos los discierne: “...en el caso de Persio, él

empezó como una especie de mago o poeta o de astrólogo, pero luego, poco a poco, el destino de los personajes, la conducta de los personajes, Persio empezó a verla como una síntesis de todo el destino del país. Y eso es lo que me pasaba a mí a medida que avanzaba el libro”.<sup>36</sup>

El abanico de pasajeros del barco muestra el conformismo y el egoísmo imperantes en el país. Sólo algunos viajeros, por causas diversas, se rebelan y tratan de romper las barreras y acceder a la popa, lo que se convierte, como dijo el autor a Harris, “en una cuestión de realización personal humana. Por eso unos llegan y otros no”.<sup>37</sup>

Tres personajes alcanzan la popa, pero sólo uno logra la visión absoluta: Medrano, el más vital de ellos, que se juega a fondo en el intento; pues como toda búsqueda cierta del pasado y de la identidad, la pesquisa se convierte en un juego laberíntico, peligroso, en una cuestión de vida y muerte, que casi siempre concluye fatalmente.

La figura de la novela muestra una nave extraviada en el mar, que sin embargo o en compensación, ofrece la seguridad aparente de no zozobrar. Opción cómoda para quienes aceptan el destino a ciegas, pero no para los que prefieren quemar las naves a “la satisfacción perruna de que todo esté en su sitio”.<sup>38</sup>

El desacato, con independencia de la motivación personal —Medrano lo hace para salvar la vida de un niño, pero también y no tan secretamente, la de la madre y la suya misma—, se convierte en un acto de amor y en un signo de rebeldía a los designios de la historia o del destino, en una peligrosa lucidez acerca de la realidad y en origen de la tragedia personal o colectiva.

Jaime Alazraki señala su carácter político, su importancia en la obra cortazariana y en la literatura argentina:

Escrita mucho antes de los años de la guerra sucia, *Los premios* constituye una poderosa toma de conciencia de la precariedad del país, de su condición de sociedad manipulada que marchaba indiferente e ingenua hacia su propia tragedia, de su realidad simbólicamente representada desde un crucero que no va a ninguna parte, de “un barco flotando a la deriva”, de un grupo de pasajeros para quienes la historia es un “ciego acaecer sin raíces”.<sup>39</sup>

Alazraki también hace énfasis en el carácter histórico de la novela — “su primera zambullida en las aguas de la historia”, la llama— y en su inserción en la literatura política, apenas una década después de su establecimiento en París, cuando el peronismo gravitaba de manera trágica en la Argentina: “Eran las circunstancias a que aludía Cortázar en su balance del peronismo. Es decir, Medrano comprende desde una perspectiva humana lo que solamente años más tarde comprenderá Cortázar en términos políticos.”<sup>40</sup>

La muerte se convierte en el precio de entrever otras formas de vivir, de no ser lo que las fuerzas ciegas del destino, la costumbre, la cultura, la moral y la existencia colectiva —la nación— dictan. Quizá por eso su personaje socialista, Lucio, se pierde en ese viaje argonáutico, porque prefiere las certezas a escuchar y sucumbir al canto de las sirenas.

El ámbito en el que transcurre la novela y el retrato de los personajes arquetípicos de la sociedad porteña, que en situaciones absurdas prefieren la tranquilidad a rebeliones insensatas —desde cualquier punto de vista, menos el de Cortázar—, puede parecer extraño para quienes prefieren las historias más delineadas, más directas, sin tanta vuelta.

En este sentido, Alfred Mac Adam se preguntó por qué Cortázar no pudo sostener una visión realista de la sociedad en la obra y en su lugar abandonó la realidad mimética para crear una ficticia. Pregunta difícil cuando se refiere a la literatura —esencialmente ficción— y no a la sociología.

Mac Adam cuestiona el ambiente no novelesco porque “el autor abandona la estructura real de la sociedad en que se arraiga la novela y recurre a una representación no mimética de la sociedad externa a la obra”.<sup>41</sup> Empero, Cortázar aclaró que no fue su objetivo hacer un análisis sociológico en su novela; en todo caso, el retrato social en *Los premios* fue involuntario.

En la novela destaca, sin embargo, la superación de sus prejuicios ante las clases populares, base política del peronismo; “los monstruos” de “Las puertas del cielo”, incluidos en su *Bestiario*, al lado de cucarachas y hormigas, como lo hizo notar Noé Jitrik en su texto citado, se convierten en los rebeldes del Malcom; “las pelusas” que invadían Buenos Aires en *El examen*, en *Los premios* cambian su sentido negativo en la persona del Pelusa Presutti:

Hay intenciones satíricas e irónicas parciales, por ejemplo yo inicié el personaje del Pelusa con una intención muy irónica. Los críticos vieron después que yo había hecho una especie de “cross-section” de todas las capas sociales de Argentina. No fue deliberado eso. Te voy a decir lo que fue; fue una cosa perfectamente natural en mí porque yo había hecho varios viajes en barco, en segunda o en tercera clase, donde había encontrado siempre personas de todas las clases sociales, los más humildes porque no tienen dinero, y otros que, son de clases mucho más cultivadas pero que tampoco tienen dinero, o que se han ganado una beca si son estudiantes y van en una clase económica. O sea que encuentras una “cross-section”, no era deliberado.<sup>42</sup>

El Pelusa es un personaje popular dispuesto al sacrificio por carácter y cultura, que sigue a los líderes de clase media, con mayor educación muchas veces, pero incapaces de dirigirlo, por juiciosos o prejuiciosos; al Pelusa “le sobran energías para hacer cualquier cosa si López o Raúl se lo pedían” (*LP* p. 423)

Para Blanco Amor, éste es un aspecto criticable en la novela, en donde el autor refleja sus prejuicios sociales al hacer una “... representación del viaje, que es una aspiración de la clase media, la clase baja aparece bajo una forma cómica y que le avergüenza a la clase media: ‘No nos gustan, pero los soportamos’. Y este sentimiento de resignación es lo que mejor está presente en la novela como una característica psicológica del porteño”.<sup>43</sup>

No obstante, el “agrandamiento” de Presutti significó para Cortázar el abandono de los prejuicios sociales y su reconciliación con los habitantes populares de la sociedad argentina.

Por su parte, Alazraki opina que la preferencia por los personajes populares llevaría a Cortázar de su interés meramente estético a un interés político:

Reconoce que los Trejo y los Presuti “a su manera son personas extraordinarias”, porque simplemente son seres humanos, pero le aterra todavía la idea de una convivencia con ellos.

Es precisamente esta preferencia por personajes populares la que aparece marcadamente en sus primeras colecciones de cuentos.

Y es esa preferencia la que también explica, en parte, un interés humano (y no solamente estético, como gustaba hacer hincapié el propio Cortázar respecto a sus primeras colecciones de cuentos) que irá creciendo hasta convertirse en interés político.<sup>44</sup>

Esta idea es discutible. Ya mencionamos la clasificación social realizada por José Amícola de 100 personajes, donde encontró que la mayoría pertenecen a las clases medias; además, el epígrafe de Dostoievski en *Los premios* dice: “la gente vulgar es en todo momento la llave y el punto esencial en la cadena de asuntos humanos”. (*LP* p. 7)

El interés humano de Cortázar no puede encarnarse literariamente en las clases populares, aunque sienta simpatía por ellas en el plano político, porque sus referencias populares son muy exteriores, como se manifiesta en “Las puertas del cielo” o “Diario para un cuento”. Una cosa es tener personajes populares un tanto cómicos y otra compenetrarse con ellos en un nivel más profundo. También porque parte de un rechazo inicial por el hombre común, ya sea clase media o popular. En la novela no deja de cuestionarlo, a pesar de que algunos de estos hombres pasen a formar parte de sus héroes, situación que depende más de la iniciativa individual de los personajes que de su posición de clase.

No es fortuito así, en el plano de la ficción cortazariana, que una guerrilla latinoamericana se desarrolle en París y no en una selva o ciudad latinoamericana.

En ese sentido, aspectos interesantes de *Los premios* se retomaron en *Libro de Manuel* (1973), como las alusiones de Persio al astro (la estrella de la imaginación de Paracelso que cita “*el que te dije*”). También la invención o adopción de un lenguaje lúdico, infantil, para referirse a los enemigos: glúcidos, lípidos y prótidos en *Los premios*; hormigas, hormigombres, hormigachos, hormínimos, etcétera, en *Libro de Manuel*. El parentesco de estos lenguajes con el “glíglico” de *Rayuela* es evidente.

El dilema de la violencia es otro tema que divide a los pasajeros de la nave. Para el bando de los rebeldes es preferible a la pasividad de los que aceptan las barreras impuestas sin ninguna explicación, pero se justifica aún más cuando se hace por una razón humana, que equivale a hacerlo por el futuro: salvar la vida de un niño: “—Hemos perdido dos días —dijo López—. Es lo que se gana con la cortesía y con hacerle caso

a los viejos pacíficos...”. (LP p. 351)

Pero la violencia se convierte en una paradoja, a decir de Persio, cuando el bando pacifista se vuelve contra los revoltosos y justifica la represión en contra de estos: “Los corderos se han vuelto lobos, el partido de la paz es ahora el partido de la guerra.” (LP p. 399)

Una paradoja que se vive no sólo en la ficción, sino en la realidad de las sociedades divididas entre el cambio y el conservadurismo, como ocurre con frecuencia en América Latina.

Además y de manera novedosa, en *Los premios* se aborda por primera vez la reflexión en torno al hombre nuevo, nacido de las cenizas del hombre viejo que anda en busca de la entrevisión; de “la tercera mano que espera para asir el tiempo y darlo vuelta”; un hombre surgido de los “muñecos de madera” en el “primer acto del destino americano”, que busca su lugar en la tierra, pese a que el “mundo americano es todavía su escamoteo”. (LP pp. 251 y 358)

Esta definición antropológica no es política, sin embargo el nuevo planteamiento lleva implícita una autocrítica y una definición del hombre latinoamericano, en un mundo que “es todavía su escamoteo”. Es asimismo curioso que esa “entrevisión” del hombre surja de la lectura de una novela que transcurre en un ámbito indígena, maya, ajeno al cosmopolitismo argentino.

Medrano, al leer *Los hombres de maíz*, de Miguel Angel Asturias, sospecha que es rebelándose como se alcanza el fuego, un nuevo hombre: “... con cosas así se enciende a veces el fuego, de tanta miseria crece el canto; cuando todos los muñecos muerdan el último puñado de ceniza, quizá nazca un hombre. Quizá ya ha nacido y no lo ves”. (LP p. 359)

Al nuevo hombre ya no le importa el pasado, se ha liberado de él, se ha reconciliado consigo mismo y con el mundo, se ha desprendido de sus viejos prejuicios al ser capaz de vivir, de actuar por otros: “El resto —pero qué podía importar el resto ahora que empezaba a hacer las paces consigo mismo, a sentir que ese resto no se ordenaría ya nunca más con la antigua ordenación egoísta”. (LP p. 382)

## **El "Boom"**

Entre los años cincuenta y sesenta, Julio Cortázar confluyó en Europa con otros narradores latinoamericanos, con quienes daría lugar a un fenómeno literario conocido como *boom*, que englobó las narrativas de países disímbolos, unidos en ese momento por una búsqueda esencial de identidad y destino a partir de un lenguaje común.

Sin embargo, pese a esa confluencia, en la literatura rioplatense no existieron los temas ni desgarramientos que habitaron las letras de otras naciones latinoamericanas, originadas en historias y realidades sociales similares, porque éstas en la Argentina se fundamentaron en tres espejismos: formar parte de la cultura europea u occidental gracias a la inmigración europea; el triunfo de esa civilización sobre la barbarie americana, y el gran destino que aguardaba, por esa razón, a la Argentina en el escenario americano y mundial.

Así, la tradición literaria argentina, de la que partió Cortázar, estaba dominada por una línea europeizante, distinta de las corrientes nacionalistas que predominaron en la mayor parte de los países de América Latina durante este siglo.

En su caso, el autor de *Rayuela* fundió las dos grandes corrientes de la literatura argentina de los años cuarenta, Florida y Boedo, representadas por Jorge Luis Borges y Roberto Arlt respectivamente, para crear una literatura que no traicionara las facetas del carácter de su país.

En *Teoría del Túnel*, libro escrito en 1947 y dado a la luz pública recientemente por Saúl Yurkievich, Cortázar despejó múltiples dudas acerca de sus influencias literarias y de su posición ante el acto de escribir.

Este volumen sustenta teóricamente la sublevación del escritor en contra de la literatura como objeto estético. Es, según Yurkievich, “una revisión histórica de la literatura moderna en la que privilegia lo subversivo”.<sup>1</sup>

Cortázar sustenta sus ideas en torno a la novela que aplicaría en *Rayuela*, pero que de alguna manera fue ensayando desde sus primeras



obras. Su opinión acerca del camino torcido que ha tomado la humanidad tiene su complemento en la idea de que la novela ha optado por la falsedad y la inautenticidad a través de la vía fácil del esteticismo, que sustrae al hombre verdadero, al hombre que exige una expresión poética profunda y no superficial o simplemente de forma.

En un proceso paralelo a su ubicación en la literatura argentina, Cortázar se instaló en la vanguardia europea a partir de las enseñanzas y rebeliones de aquellos autores considerados precursores, como Rimbaud, Baudelaire, Poe, Lautréamont, y de “escuelas” como el surrealismo y el existencialismo: en oposición al esteticismo decimonónico, opta por el escritor “rebelde” frente al escritor “tradicional”.

Cortázar concibió, de tal manera, la historia de la literatura ligada al desarrollo de la reflexión filosófica; desde su perspectiva, así como la filosofía persigue un conocimiento profundo del hombre, en la literatura,

... se barrunta ya una rebelión contra el verbo enunciativo en sí. *La historia de la literatura es la lenta gestación y desarrollo de esa rebelión*. Los escritores amplían las posibilidades del idioma, lo llevan al límite, buscando siempre una expresión más inmediata, más cercana al hecho en sí que sienten y quieren manifestar, es decir, una expresión no estética, no literaria, no idiomática.<sup>2</sup>

El dilema no lo ubica en las ideas, pues enjuicia a la misma literatura de tesis —que a la manera tradicional con frecuencia es simple “excipiente” de “un conformismo estético absoluto”<sup>3</sup>—, sino en las formas de expresión, que son fondo del hombre que manifiestan.

Si en *Rayuela*, Morelli postularía la desescritura, la resta implacable, y haría suya la rebelión contra las “perras negras”, en *Teoría del Túnel* sustentaba anticipadamente la razón de ser del escritor, “ENEMIGO POTENCIAL —Y HOY YA ACTUAL— DEL IDIOMA”.<sup>4</sup>

Con ese programa y esa práctica literarias, Cortázar se inscribió en el fenómeno narrativo latinoamericano de los años sesenta. Aún sin conocerse en aquella época *Divertimento* y *El examen*, *Rayuela* mostrará el predominio de su teoría en ámbitos extraños y urbanos, en contraste con una literatura más vinculada a la diversidad socio-cultural latinoamericana.

Reiteramos, la literatura argentina no alude, como en el resto de América Latina, a la violencia traumática de la Conquista —como señala Carlos Fuentes en *La nueva novela hispanoamericana* (1969)— y, por ese motivo, las obsesiones que por lo general pueblan las letras de esta región le son un tanto ajenas:

...la novela latinoamericana se ofrece como un nuevo impulso de fundación, como un regreso al acto de la génesis para redimir las culpas de la violación original, de la bastardía fundadora: la conquista de la América española fue un gigantesco atropello, un fusilico descomunal que pobló al continente de fusiloquitos, de siete leches, de hijos de la chingada.<sup>5</sup>

Las letras argentinas no tienen este problema de identidad, aunque David Viñas señala que emergen “alrededor de una metáfora mayor: la violación”<sup>6</sup>; pero esa violencia proviene de la carne de las provincias sobre el espíritu de Buenos Aires. No es una violación de origen sino más bien una cuestión de esquizofrenia, de doble personalidad, de rechazo interno, de dilema entre su herencia europea y su realidad latinoamericana, de conflicto entre su sueño de grandeza y la frustración e inconformidad con su situación real.

El mismo Carlos Fuentes descubre el papel de *Rayuela* como espejo de ese espejismo, de novela que revela en esa verdad sólo una mentira:

Novela de puentes entre lo perdido y recuperable, *Rayuela* se inicia bajo los arcos del Sena y culmina sobre unos raquíticos tablones que unen las ventanas de una pensión en Buenos Aires. La odisea de Oliveira lo lleva de París, el modelo original, a Buenos Aires, la patria falsa. Buenos Aires es la cueva en la que se reflejan las sombras del ser. La realidad de la Argentina es una ficción, la autenticidad de la Argentina es su falta de autenticidad, la esencia nacional de la Argentina es la imitación europea: la ciudad de oro, la isla feliz, no es más que la sombra de un sueño de fundación...<sup>7</sup>

También Viñas señaló esta situación en *Rayuela*, pero además percibió en ella el dilema de “civilización o barbarie” —tan propio de

la mentalidad argentina desde Sarmiento— que expulsó de su país al protagonista de la novela y lo trasladó al ámbito europeo, donde pasó a encarnar la invasión bárbara de la que el escritor Julio Cortázar había huido en la realidad de su Buenos Aires:

... rizando su cielo de *Rayuela* en paraíso parisino con linfa más o menos secreta (y en continuidad con la civilización de don Domingo Faustino Sarmiento), empieza a presentir no sólo que ese cielo París, esa “torre de marfil-ciudad” además de bonapartista y humillante, tenía demasiado de fachada turística y pequeño burguesa, sino, que, además, la “barbarie” enunciada en el *Facundo* se le corría y empezaba a convertirse en el otro, en los otros...<sup>8</sup>

Por lo demás, es curioso que esta novela fuese una de las que iniciara ese fenómeno de difusión mundial de la narrativa latinoamericana bautizado como *boom*.

Jose Donoso brinda un testimonio de esa difusa pertenencia a ese “movimiento”, por llamarlo de alguna manera, pues desde su perspectiva de escritor integrante de alguna de las subclasificaciones por él hecha del elástico y borroso *boom* —“que puede o no existir”, decía en su *Historia personal del “boom”* (Barcelona, Anagrama, 1972)—, marcaba las distancias de su obra con la de Cortázar a propósito de la publicación de su novela *Casa de campo* (Barcelona, Seix Barral, 1978), la cual rechazaba se tratase de “un catálogo de las clases sociales”, como el que juzgaba deficiente en *Los premios*, del autor argentino.

Donoso se asume como un escritor de la vanguardia latinoamericana, como integrante del *boom* casi desde sus orígenes; así, en su *Historia personal...* recuerda el Congreso de Intelectuales de la Universidad de Concepción como el primer detonante de lo que se denominó *boom* de la narrativa latinoamericana, y a Carlos Fuentes como su principal estratega, promotor y difusor, en un ambiente de optimismo bajo el influjo de la Revolución cubana —ante la que confesó su “propia congénita tibieza política en que por mucho que trate de que suceda lo contrario mi simpatía siempre permanece crítica”.<sup>9</sup>

En su caso, Donoso reconoce el generoso apoyo de Carlos Fuentes para que su novela *Coronación* fuese difundida a nivel continental y

traducida por la editorial estadounidense de Alfred Knopf. Donoso recuerda su incredulidad ante el panorama de la literatura latinoamericana planteado por Fuentes en dicho congreso y en conversaciones personales: “no sólo por el estímulo literario de sus primeras novelas, sino también por su generosidad en forma de admiración y de ayuda, Carlos Fuentes ha sido uno de los factores precipitantes del *boom*; para bien o para mal, su nombre anda unido tanto con su realidad como con la leyenda de su mafia y su farándula”.<sup>10</sup>

Asimismo, Donoso percibía cierto subdesarrollo de los mercados editoriales que impedían al escritor dedicarse exclusivamente a la escritura y vivir de su oficio, razón por la cual indica su decisión de alejarse de su país, de “internacionalizarse” según el ejemplo de otros autores latinoamericanos que no especifica, pero que desde luego se puede deducir quiénes eran, y que circulaban por Europa.

El *boom* latinoamericano o la “nueva novela hispanoamericana” como la llamó Carlos Fuentes, no fue, pues, un movimiento literario propiamente dicho, a la manera del modernismo, o de las escuelas de la vanguardia con sus manifiestos.

Angel Rama cita las declaraciones de Vargas Llosa al respecto: “... no se trató en ningún momento de un movimiento literario vinculado por un ideario estético, político o moral.”<sup>11</sup>

No surgió, pues, como una corriente literaria consciente sino como un fenómeno de difusión de las letras latinoamericanas ligado no sólo a una maduración cultural, sino también a sus procesos económicos y políticos.

David Viñas y Angel Rama ubicaron su manifestación entre los años sesenta y setenta. Asimismo, destacaron la terminología mercadotécnica con la que se le denominó: “Euforia en los sesenta; depresión en los setenta”.

Viñas también cuestionó su carácter colonialista, de moda proveniente del Primer Mundo extendida hacia la periferia. Se preguntó, entonces, si esta literatura sólo respondía a una exigencia del oído central, o si era el eco de algunas voces o tan sólo voces privilegiadas al oído metropolitano: “... ¿fue el *búm* la única voz, privilegiada e impuesta o manipulada que el imperialismo cultural y la academia metropolitana querían escuchar de América Latina?”<sup>12</sup>

Sin embargo, Viñas reconoció al *búm* —así lo escribió— haber insertado a la literatura y escritores latinoamericanos en los valores de la economía y de la historia, al hacer pasar el valor de uso literario al valor de cambio del mercado, lo que significó la recuperación “del suceso inscripto en el proceso, en la historia como lucha de clases”.<sup>13</sup>

Sobre el carácter marcadamente mercantil, intuyó que al *boom* literario, como en la economía, sucedería un *crash*: “Tanto en *Wall Street* como en la nueva narrativa de América Latina.” Reconoció empero que los ritmos bursátiles podrían ser desiguales a los literarios: “Sea. Entre otras cosas porque los valores literarios no se cotizan en *Wall Street*. Pero se cotizan en ese espacio más amplio e ineludible que es el mercado... tan *democrático* como la muerte.”<sup>14</sup>

Mercado cuyas plazas más importantes se ubicaron en España, Estados Unidos y América Latina.

Además, este *boom* se ligó al momento histórico y a la estructura socio-económica existentes entre 1960 y 1970, época de auge del desarrollismo económico y la vehemencia por el consumo, durante la cual los escritores son percibidos por los sectores dominantes de América Latina como una mercancía patriótica —en estos tiempos se diría un activo—, manejada políticamente por el nacionalismo desarrollista.

Acerca de la valoración del fenómeno literario en Europa y Estados Unidos, Viñas señaló que se trató de una “crítica acrítica” e “*in vacuo*”, una microcrítica centrada en el “en sí de la literatura”, de espaldas al momento que vivía América Latina como región productora de literatura.

Desde su punto de vista, el *boom* se comprende mejor mediante un análisis que considere el contexto, al escritor inserto en el mercado y el trabajo, sin enquistarse en una “pobre historia de las ideas”.<sup>15</sup>

Por su parte, Rama señaló a las ciudades de México y Buenos Aires como “epicentros” del *boom*, y destacó la manera curiosa de difusión que tuvieron los escritores, sin considerar su edad o el volumen de obra producida o publicada con anterioridad, manifestada en la divulgación o conocimiento anticipado de Vargas Llosa al de Cortázar, previo, a su vez, al de Borges, etcétera.

Asimismo, consideró la “globalización” (término utilizado muchos años antes y con un sentido de identificación cultural distinto, y podría decirse que hasta antagónico, al de la presente internacionalización

capitalista en el mundo) de América Latina, la difusión de su entidad cultural, como la consecuencia más positiva del *boom*, a pesar de que se originó a modo de un fenómeno de la sociedad consumista.

Atribuyó además su rápida extensión a la curiosidad por la literatura latinoamericana en Europa y Estados Unidos surgida a causa de la Revolución cubana.

Recordó, en este sentido, el juicio favorable de Cortázar, quien veía al *boom* desde una perspectiva política como un “formidable apoyo (a) la causa presente y futura del socialismo... [y como] la más extraordinaria toma de conciencia por parte del pueblo latinoamericano de una parte de su propia identidad...”<sup>16</sup>

Pero ese juicio no era único en el *boom*, donde persistió una pluralidad de orientaciones políticas, ubicadas entre el marxismo y el liberalismo, que se exacerbó después del escándalo en torno al escritor cubano Heberto Padilla a inicios de los años setenta, que polarizó las posiciones de los autores identificados como parte del *boom* respecto a Cuba y su régimen político.

Sin embargo, estas posiciones fluctuantes entre lo cultural y lo político eran favorecidas por un nuevo público latinoamericano de lectores, surgido de las universidades y sectores de la burguesía media y alta, con una posición contestataria en la línea del castrismo.<sup>17</sup>

Otro rasgo interesante ligado al *boom* fue el auge en los años sesenta de las editoriales culturales de América Latina, aunque la crisis las alcanzó al concluir esta década, lo que se manifestó en una pérdida de la autonomía editorial alcanzada desde los años treinta, en la emergencia de las transnacionales del libro y en los ataques oficiales: a Eudeba en Argentina y al FCE en México. Aunque el momento más difícil sobrevino con el militarismo latinoamericano y las dictaduras, que atacaron directamente a los centros productores de estos bienes culturales.<sup>18</sup>



## **El salto a la Rayuela**

Al iniciar la década de los sesenta, Cortázar se encontraba trabajando intensamente en su obra; en ese periodo realizó algunos viajes importantes: en 1960 a Nueva York y Washington, Estados Unidos —que le serviría para delinear a los personajes estadounidenses de *Rayuela*.

Cortázar volcó en esta novela la experiencia de su pasado argentino y los primeros diez años de su estancia parisina. Estos últimos le dieron, sin embargo, una perspectiva distinta de su país y del mundo. Sus preocupaciones y angustias transitaron de Argentina a Latinoamérica dentro de una perspectiva universal:

... cuando me puse a escribir *Rayuela* había acumulado varios años de Oliveira, de las meditaciones de Oliveira, de haber enfocado la realidad como Oliveira la enfoca... —para decirlo de una manera sintética y pobre—... estamos metidos en un camino que nos lleva derecho a la bomba atómica, a la liquidación final. Y eso sencillamente porque en algún momento de la evolución histórica hubo una bifurcación mal hecha, algo que salió mal, y que nos estamos yendo al diablo por ese camino en vez de haber seguido el bueno.<sup>1</sup>

De 1951 a 1963 —del año de su llegada a la publicación de *Rayuela*—, su percepción pesimista del destino humano universal, y del latinoamericano en particular, se reforzó con la visión apocalíptica de la amenaza nuclear predominante durante el periodo de “Guerra Fría, y con el padecimiento personal de la mezquindad de los habitantes del Primer Mundo, sólo tolerable a cambio de su riqueza cultural: “La gran ventaja de París era que sabía bastante francés (more Pitman) y que se podían ver los mejores cuadros, las mejores películas, la *Kultur* en sus formas más preclaras.” (*R* p. 31)



Su trabajo de traductor en la Comisión de Energía Atómica, de la ONU, en Viena, a cuyas sesiones anuales debía concurrir cada seis meses, incrementó su escepticismo ante el avance tecnológico como opción de desarrollo humano e influyó en el ambiente melancólico y pesimista de *Rayuela*.

A su vez, el conservadurismo, la xenofobia y la falsedad del mundo burgués de Francia, en contraste con la situación que percibía de América Latina, a raíz del triunfo de la Revolución cubana, tuvieron un efecto fundamental en su vida y en su obra literaria, al hacerle revalorar su carácter latinoamericano. En una simbiosis rara, su visión estética le volvió particularmente sensible a la situación de nuestros países, y ésta, al mismo tiempo, le llevó a cuestionar aún más sus valores creativos.

El desaparecido crítico uruguayo Angel Rama, dijo de esta singular transformación de Cortázar:

El escritor que se fue de la Argentina en 1951 y que, fuera de sus frecuentes visitas familiares, residió siempre en Francia, hasta ser presentado poco menos que como traidor a la nacionalidad, ha sido de los que más acuciosamente han construido una obra en torno a la problemática de su cultura nativa, desde su inicial demanda de apertura universalista hasta su último reclamo de reinsertión latinoamericana.<sup>2</sup>

¿Cuál fue la motivación de esta exploración en la cultura nativa? De acuerdo con Rama, tal vez “la distancia y quizás un oscuro sentimiento de culpa” por haber salido de su país. Si consideramos lo dicho en *Deshoras*, es evidente que buena parte de su evolución cultural se debe a la nostalgia y al remordimiento, tema mayor en Cortázar, del que hay presencia importante en los volúmenes ya comentados.

Y esto es visible en el texto para un libro de fotografías sobre Buenos Aires, publicado en 1968, en el cual Cortázar manifestó cómo su decisión de emigrar le acercó más a la Argentina y le permitió el nacimiento de un “hombre nuevo”, más cercano en espíritu al país de sus pesadillas de juventud:

Tuvo que irse, tuvo que reconciliarse con el prójimo en horas de amargas querellas... en lo más extremo de la paradoja tuvo que viajar una vez más hasta las islas para comprender que *no man is an island*, y que sólo entonces, de verdad desgarrado y reunido en un contacto que lo razonable no podía comprender, empezó a vivir más cerca de la vida.

Por eso la extrañeza y la ternura ahora que vuelve a andar en estas imágenes que pasan por sus dedos mientras lo que queda en él del hombre viejo, del joven hombre viejo de otros tiempos, mira todavía desconfiado un Buenos Aires que había sido repulsa y enajenación.

De alguna manera, aunque pocos lo comprendan, él sabe ahora que nunca se fue de su ciudad, que se buscó a sí mismo para encontrarla mejor aunque no haya de volver nunca...<sup>3</sup>

Una posición apenas entrevista en los años de *Rayuela*, cuyo epígrafe dice: “Nada mata a un hombre como obligarlo a representar un país”. En dicha novela, Oliveira cuestiona también la frase *no man is an island*, tomada del poeta inglés John Donne, para referirse a la soledad del individuo y, en particular, a la del escritor, encarnado en Morelli, su paradigma de poeta: “Sólo un optimismo biológico y sexual podía disimularle a algunos su insularidad, mal que le pesara a John Donne.” (R p. 98)

Esa insularidad se le fue desvaneciendo a Cortázar al emigrar a París y descubrir su especificidad argentina y latinoamericana junto a los *clochards* parisinos; los parias del Primer Mundo a orillas del Sena. *Rayuela* se convirtió en el testimonio de esa experiencia.

Publicada en Buenos Aires por Sudamericana en junio de 1963 —a México llegó en agosto y “al imposible precio de sesenta pesos”, rememoró José Emilio Pacheco<sup>4</sup>—, *Rayuela*, el libro de las preguntas, como lo definió su autor, es una propuesta de indagación metafísica, encarnada en la búsqueda del protagonista, Horacio Oliveira, de un centro vital donde sean posibles el amor, el deseo y el juego.

*Rayuela* fue la cima de su pesquisa de “otro cielo” posible para los ojos de un hombre triste; la culminación en el extremo del juego y del amor frenético, doloroso y cruel; la conciencia del trágico devenir

humano hacia una máquina condenada a la contemplación de “las babas del diablo”, en contraparte, la persecución constante, hasta la muerte, de su “reino milenarío”, y el descenso sin miedo ni concesiones al infierno.

En *Rayuela*, Horacio Oliveira, protagonista de la novela, descubre la universalidad de la miseria humana en la Europa de los años cincuenta, donde la vida transcurre entre la angustia apocalíptica de la hecatombe nuclear y la ansiedad de acumulación; ansiedad vacía que lleva a la humanidad a la masificación, la cosificación de las personas y, finalmente, la subordinación a lo que Oliveira llama la “Gran Costumbre”.

El protagonista concentra su búsqueda obsesiva de libertad en la Maga, representación para él de poesía y jazz; de inocencia y perversidad. Ella encarna, sin que el protagonista sepa ese “reino milenarío”, el paraíso destruido por él mismo, voluntariamente abandonado y perdido.

Una vez perdida, su obstinación en el reencuentro lo conduce a des-cender hasta el cogote en la podredumbre para poder salir más puro, sin su Eurídice como Orfeo, pero con los ojos limpios para mirar el cielo y entrever el sueño, su “kibbutz del deseo”, su “reino milenarío”:

Abrazado a la Maga, esa concreción de nebulosa, pienso que tanto sentido tiene hacer un muñequito con miga de pan como escribir la novela que nunca escribiré o defender con la vida las ideas que redimen a los pueblos. El péndulo cumple su vaivén instantáneo y otra vez me inserto en las categorías tranquilizadoras: muñequito insignificante, novela trascendente, muerte heroica. Los pongo en fila, de menor a mayor... Pienso en las jerarquías de valores tan bien exploradas por Ortega, por Scheler: lo estético, lo ético, lo religioso... (*R* p. 25)

En torno a *Rayuela* se ha escrito una abundante bibliografía que aborda diversos aspectos de la novela: su concepción del tiempo, del erotismo, el amor, la mujer, los niños y el juego; aspectos formales, estilísticos y lingüísticos; sobre su inserción en las corrientes literarias de vanguardia; como teoría literaria, antropología poética y poética de autodestrucción, método de iluminación o liberación espiritual, búsqueda del paraíso perdido, etcétera; pero el aspecto político y social apenas ha sido explorado.<sup>5</sup>

Fernando Alegría estableció un esquema de cuatro puntos, para el análisis de *Rayuela*, del que priorizó los dos primeros:

1. Problemática filosófica: teoría del conocimiento. Especulación ontológica. Proyecciones metafísicas. Personajes símbolos: Horacio, La Maga, Traveler, Talita, Morelli. Personajes poco probables: los del Club.
2. Problemática estética: teoría del lenguaje y teoría de la novela. Cortázar-Morelli. Aplicación a *Rayuela*. Ejercicios lingüísticos.
3. Identificación de nombres y fuentes literarias para las notas de una edición académica.
4. Y, por último, si alguien posee el instinto destructor a la medida de un Ministerio de Higiene..., inclúyase un estudio sobre las sátiras de Cortázar contra la novela tradicional española e hispanoamericana...<sup>6</sup>

Cortázar consideró a esta novela el libro que por fin culminaba en la vida; él lo había confesado reiteradas veces, el escritor que salió de Buenos Aires pensaba que la vida debía culminar en un libro y en París descubrió que era el libro el que debía culminar en la vida: “De la Argentina se alejó un escritor para quien la realidad, como lo imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad...”<sup>7</sup>

También se mostró satisfecho con la paradoja de que el libro, publicado a los 49 años de su edad, hubiese tenido mayor aceptación, no entre los integrantes de su generación, a quienes, dijo, estaba dirigido, sino entre los jóvenes. El desencanto de su protagonista con la llamada civilización occidental y la demolición literaria de sus valores, sin duda, fueron elementos que permitieron y permiten esa empatía:

... no es por la estructura que ese libro atrajo siempre a los lectores. Los atrajo porque fue un libro que efectivamente aglutinó en 500 páginas una enorme serie de dudas, de problemas, de incertidumbres, de cuestionamientos que flotaban en América Latina...

Es [Oliveira] antiaristotélico por excelencia. Y eso, naturalmente,

también tocó mucho a los jóvenes... instintivamente, el lector joven es un hombre muy poroso que trata naturalmente de evadir y de negar todas las certidumbres que le quieren imponer por tradición, por costumbre, por religión, por filosofía, por lo que sea.<sup>8</sup>

Pero no sólo era una subversión de los fines o los medios, para Cortázar fines y medios debían coincidir. Así, una novela que planteara la desesperanza en un mundo demasiado eficiente, serio, moral, falso, debía utilizar como vías de liberación el desorden y el juego, el humor, el erotismo y la autenticidad, el escepticismo, la rebeldía y la angustia. Su lenguaje también debía corresponder a estos medios, a pesar de ser el producto de dos mil años de civilización judeo-cristiana y de una historia torcida del hombre:

Los enemigos de Cortázar, de Oliveira, son la razón y las palabras, pero se ve forzado a valerse de ellas mismas para enfrentarlas, para darles nueva sustantividad por medio de una acción desquiciadora, subversiva de la lógica y de los valores de más de dos mil años de civilización. Como Pessoa, Cortázar al final de esta batalla con sus molinos, podrá reconciliarse con una parte del mundo, consigo mismo.<sup>9</sup>

Además hubo otra notable coincidencia, *Rayuela* fue escrita con el método del guerrillero que tira contra lo establecido desde todos los ángulos posibles, cuando, con el mismo método, la joven Revolución cubana surgía en América Latina como una esperanza: “Lo que él quiere es transgredir el hecho literario total, el libro, si querés. A veces en la palabra, a veces en lo que la palabra transmite. Procede como un guerrillero, hace saltar lo que puede, el resto sigue su camino. No creas que es un hombre de letras.” (R p. 406)

El resultado de esa escritura, no su adhesión posterior al proyecto cubano, le valió el calificativo de “terrorista del lenguaje”, pero nadie hubo más alejado de aquella actitud que Cortázar; es decir, en su escritura hay una incitación a la rebelión, un ataque frontal a muchas sacras instituciones que no lleva al nihilismo ni al terrorismo práctico, porque en esa crítica, que por lo demás no le interesa imponer a nadie, va implícita

una autocrítica al individuo y un reconocimiento a los otros, a pesar de su discrepancia literaria y existencial. Por lo demás, es consecuente con su proyecto rebelde de escritura.

La comprensión de la novela es un desafío que puede llevar a imaginar que se hizo con un método que tampoco compartió Cortázar, el automatismo. Al respecto, Blanco señaló en *Rayuela* un tratamiento arbitrario del lenguaje, a pesar de su dominio del idioma, y en consecuencia catalogó a su autor entre los “terroristas del lenguaje”. En su opinión, la novela se hace automáticamente, “pero sus lectores descubrimos que la escritura automática es mucho menos elástica que el trabajo vigilado por la razón y regido por la estética. La mente inconsciente es más pobre que la mente consciente”. El reconocimiento de esa arbitrariedad y ese dominio en el manejo del idioma son por sí mismos una negación de esa presunción, sin embargo, para Blanco, en conclusión, estos métodos de escritura son peligrosos y pueden llevar a la esterilidad literaria.<sup>10</sup>

Pero Cortázar defendió su actitud ante el lenguaje, no como un “terrorismo” sino como una subversión:

Cuando hablo de crítica del lenguaje o de modificación de las estructuras lingüísticas no creo que esto sea ni tarea de gramáticos ni tarea de filólogos que es gente que hace estupendamente su trabajo, pero que llega siempre aposteriori. Yo me refiero al trabajo del novelista en sí, del creador... entiendo que esa especie de revolución que se hace dentro de la palabra es la única que finalmente nos puede mostrar la otra revolución, la más profunda, que es la que podríamos decir del espíritu...<sup>11</sup>

En cuanto al contexto histórico de *Rayuela*, Omar Prego lo percibió así:

La aparición de *Rayuela* coincide con una época de gran cuestionamiento entre la juventud latinoamericana, es una etapa de grandes sacudimientos históricos... Es una época sísmica de ruptura. Y precisamente *Rayuela* es no sólo una novela de ruptura, sino una novela revolucionaria, en el sentido de que parece escrita con un sismógrafo.<sup>12</sup>

El encuentro con el hombre en *Rayuela* y su descubrimiento de un nuevo proyecto humano en América Latina —tras de su traumática experiencia con el peronismo—, fueron para Cortázar un *satori*, una iluminación zen, que le mostró una figura posible del futuro latinoamericano. Pero al momento de escribir la novela —afirmó a Prego—, no fue consciente de lo que representaría en el ámbito literario y político de la región:

... tu noción de novela revolucionaria —que no es la que tendría un militante revolucionario usual— es la que tengo yo también. Y no sólo yo, sino la crítica más lúcida acerca de *Rayuela*, que ha mostrado eso, que ha hecho hincapié en que un libro que no dice ni una sola palabra de política, que no se ocupa para nada de la geopolítica, contiene al mismo tiempo una serie de elementos explosivos que hay que considerar como revolucionarios.

Yo tengo que decir que no tuve la menor idea de todo eso mientras escribía el libro. Para mí ese libro no era revolucionario ni no revolucionario, porque las revoluciones me eran totalmente ajenas en ese momento.<sup>13</sup>

Esta afirmación se explica porque su crítica la hacía no como militante ni sociólogo o teórico, sino ubicado en la confluencia surrealista y existencial de la literatura y la vida: “Me sumo a los pocos críticos que han querido ver en *Rayuela* la denuncia imperfecta y desesperada del *establishment* que está haciendo de Adán, cibernética y minuciosamente, lo que delata su nombre apenas se lo lee al revés: nada.”<sup>14</sup>

Sin embargo, la Revolución cubana, como él mismo confesó, potenció su retorno hacia lo latinoamericano; fenómeno no exclusivo en los escritores sino común a una generación latinoamericana, en ella el grupo de autores procedentes de estas tierras: Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez, principalmente, quienes constituyeron el núcleo del boom de la narrativa latinoamericana.

Volviendo al sentido político de *Rayuela*, Oliveira cuestiona la existencia y los valores heredados, la civilización y la cultura occidental, la historia universal como concepto, la totalidad de la historia del hombre.

Busca comprender la realidad humana a partir de sus posibilidades. Entre las opciones que explora para dar un sentido a la vida, está su re-

flexión en torno a los compromisos políticos, pero en su escala de valores, lo político no es un camino viable en la búsqueda de su “reino milenarista”:

Felices los que vivían y dormían en la historia. Una abnegación se justificaba casi siempre como una actitud de raíz religiosa. Felices los que amaban al prójimo como a sí mismos... Siempre se es santo a costa de otro, etc. No tenía nada que objetar a esa acción en sí, pero la apartaba desconfiado de su conducta personal... Conocía de sobra a algunos comunistas de Buenos Aires y de París, capaces de las peores vilezas pero rescatados en su propia opinión por “la lucha”, por tener que levantarse a mitad de la cena para correr a una reunión o completar una tarea. (R p. 379)

Jaime Alazraki ha abordado también esta cuestión; de manera certera se pregunta acerca de los nexos entre literatura y política y cómo se establecen éstos en el caso de la obra de Julio Cortázar:

... ¿hay un puente posible entre la literatura y la política, entre el escritor y el destino de Latinoamérica, entre la imaginación y la historia?... Hablo de una conciliación entre ambos, hablo de una simbiosis entre historia y literatura, de ese punto en que el drama de la escritura es también el drama de la historia... Cortázar constituye un raro caso del escritor en que el alto humorismo de su obra lo obliga a recorrer los fastos de la historia y lo obliga a confrontarse con su tiempo. Veamos como se cumple este pasaje.

Creo que un buen punto de partida para ese viaje es un texto de *Rayuela*: verdadero centro de gravedad de toda su obra, espacio casi mágico en que converge todo lo que la prepara y todo lo que se deriva de ella, texto de desembocaduras y nacimientos. Allí, Horacio Oliveira se debate entre la *soledad* y la *solidaridad*.<sup>15</sup>

Alazraki se refiere a unos pasajes donde Oliveira se cuestiona acerca de las acciones que Ronald, un miembro del Club de la Serpiente, le propone en favor de la independencia de Argelia.

Esa referencia señala el arraigo en el contexto mundial, entre los años cincuenta y sesenta, de la noción de Tercer Mundo, para referirse a



los países y a los procesos descolonizadores de Asia, África y América Latina. Es una época de tercermundismo en boga.<sup>16</sup>

Oliveira descarta su participación porque la considera, a título personal, una máscara de la humanidad, porque no es una acción auténtica y honesta nacida en él mismo, sino impuesta por un medio que le exige un sacrificio por el prójimo, una blandura artificial. Sin embargo, un dilema de este tipo no es tan sencillo de explicar y menos de resolver:

Midiendo la cosa desde lo temporal y lo absoluto, sentía que erraba en el primer caso y acertaba en el segundo...

Allí donde cierto tipo humano podía realizarse como héroe, Oliveira se sabía condenado a la peor de las comedias. Entonces valía más la pena pecar por omisión que por comisión. Ser actor significaba renunciar a la platea, y él parecía nacido para ser espectador en fila uno. “Lo malo”, se decía Oliveira, “es que además pretendo ser un espectador activo y ahí empieza la cosa”. (R pp. 378- 380)

Alazraki señaló la contradicción de *Rayuela*, que por una parte cuestiona la realidad humana y por otra se niega a la acción para transformarla.

Quizá la actitud de Oliveira se debió a una suerte de leninismo inconsciente —comparación que el autor también hizo a Evelyn Picon Garfield<sup>17</sup>—, pues partía “del principio de que la reflexión debe preceder a la acción” (R p. 29) o, como dice Alazraki, debía ajustar cuentas antes consigo mismo:

Por paradójico que parezca, la acción de tipo político se presenta ante Horacio como una forma de evasión... es apenas una comedia que otros representan y que él observa. La disyuntiva de Horacio fue la de Julio Cortázar: “*Rayuela* define una época de mi vida —le confiesa a González Bermejo— en la que yo me sentía personalmente un espectador de lo que sucedía afuera, sin una verdadera participación, sin un deseo de comunicarme con el prójimo”... Antes de ponerse a ajustar las cuentas con la historia, Cortázar necesitó ajustarlas consigo mismo.<sup>18</sup>

Por su parte, Yurkievich señala el efecto transformador en la persona de Cortázar a raíz de la escritura de *Rayuela* y su interés súbito en lo social originado por el impacto de la Revolución cubana: “...hasta entonces retraído y concentrado en su gesta literaria, ese contacto con la gesta colectiva motivara un cambio cada vez más radical en su relación con el mundo (no tanto con la literatura)”.<sup>19</sup>

Pero, ¿por qué no con la literatura? Graciela de Sola quizá esboza una respuesta cuando señala el viaje interior que significa la literatura de Cortázar, que lo lleva, por lo menos, a la búsqueda de un hombre nuevo. Esto equivaldría al ajuste del escritor consigo mismo del que habla Alazraki.

Pero no se trata de un interés súbito por lo político a partir de lo literario, sino de la expresión política de una búsqueda humana por medio de la literatura; es un desgarramiento desde sus años argentinos que se alivia gracias al encuentro de una utopía posible encarnada en la Revolución cubana; ese arquetipo revolucionario le permitió redimir su pasado antiperonista, en el que mezcló elementos de intolerancia, irracionalidad y prejuicios raciales cercanos al fascismo.

Para lograrlo, Cortázar ha debido ir más allá de una conciencia que nacía de la descomposición de nuestras sociedades apenas constituidas y enajenadas en su modernidad: él realiza primero la peregrinación hacia adentro, busca la explosión hacia sí mismo que, con fortuna, pueda conducirlo a la “superación” de las figuras. En todo caso, Cortázar no pretende comprometer a la sociedad si antes no ha comprometido a lo real.<sup>20</sup>

## FUEGOS DE UTOPIA

Julio Cortázar realizó su primer viaje a Cuba entre 1961 y 1963<sup>21</sup> —el número de sus visitas es impreciso, aunque fueron más o menos constantes; incluso en enero de 1978 estuvo internado en un hospital de La Habana a causa de una pulmonía—, invitado para formar parte del jurado del Premio Casa de las Américas. Su estancia en la isla caribeña consolidó el cambio profundo de su actitud ante el mundo, que se ma-

nifestaría poco después de manera directa en su obra literaria y en sus experiencias vitales.

Casi 15 años después de la Revolución cubana, Cortázar describió el efecto de este suceso sobre su persona y sus ideas políticas con respecto a su país:

A mí me han hecho falta veinte años y la experiencia de la revolución cubana para comprender hasta qué punto nos equivocamos en aquella época en algunos juicios. Y no he modificado mi juicio personal sobre Perón como persona y [sobre] gran parte de su equipo de la época. Lo que no me di cuenta, lo que no comprendí en aquel entonces, es que a Perón, sin que tuviera ninguna ideología precisa y por motivos que no creo demasiado avanzados en el plano político, las circunstancias y su prestigio personal lo llevaron a crear un movimiento de masas como no se había visto en la Argentina. Ese movimiento de masas debió en ese momento haber llegado a una revolución...<sup>22</sup>

Cortázar reacciona de manera diametralmente opuesta ante estos movimientos de masas. Ante el peronismo, prefiere la evasión física y mental; en contraste, ante la Revolución cubana, se deja seducir por ella y, por su mediación, se acerca y encuentra con su identidad argentina y latinoamericana. Testigo de ambos procesos, el escritor percibió sus semejanzas y diferencias, tanto como expresiones populares y proyectos políticos, como por los fines declarados y las cualidades de sus respectivos líderes, opuestos en sus objetivos de transformación socioeconómica.

Respecto del peronismo, al que reconoció un alto valor movilizador, le reprochó su personalismo y la manipulación en favor de objetivos populistas, entendido este término como sinónimo de demagogia, engaño al pueblo en favor de las clases dominantes; a los cubanos, en cambio, reconoció una movilización conciente y una dirección revolucionaria, legitimada por el enfrentamiento cotidiano a las dificultades internas y a la agresión externa.

Por lo demás, es evidente que una adhesión teórica al socialismo favoreció la comprensión de un movimiento como el cubano y la condena a los populismos de tipo peronista.

Su primer volumen de relatos, posterior a esta conversión, inaugura su faceta como autor orientado políticamente, aunque no de manera burda o, como se decía en los años sesenta, panfletaria; quizá para él fue la consecución del ideal existencialista en la literatura, enunciado en 1947; la conquista del reino del hombre, del reino milenario: “Y si la ‘literatura’ precede al hombre (en cuanto la profecía precede a la historia), hay ya señales ciertas de que lo existencial marcha al encuentro del poetismo; se adelanta a la identificación, tiende proféticamente a la síntesis que anuncia el reencuentro del hombre con su reino.”<sup>23</sup>

*Todos los fuegos el fuego* (1965)<sup>24</sup> deja ver claramente su nueva orientación: El tono general del volumen es de ruptura, en particular con el tiempo, no sólo como noción humana, es decir, lógica, del transcurso de la vida sino como historia.

En “La autopista del sur”, “La isla a mediodía” y “El otro cielo”, domina un tono nostálgico, de búsqueda de una utopía cotidiana, de algo casi al alcance de la mano, accesible sólo en instantes fugaces.

“La autopista del sur”, mediante la figura de un *embotellamiento* vehicular, plantea la ruptura con la civilización tecnológica y el tiempo moderno, el retorno a una edad tribal, amenazada y destruida por los engranajes de la vida cotidiana, es decir, por la reanudación del transcurso y medida de ese tiempo.

En la segunda narración citada, el protagonista, sobrecargo en un avión, parece alcanzar en un ensueño, la paz consigo mismo y el universo en una isla griega —posible transposición de la isla caribeña recién visitada por el autor:

...lo aceptó todo en un solo acto de conciliación que era también un nombre para el futuro. Supo de alguna manera que no se iría de la isla. Alcanzó a imaginar a su hermano, a Felisa, sus caras cuando supieran que se había quedado a vivir de la pesca en un peñón solitario...

Marini miró su reloj pulsera y después, con un gesto de impaciencia, lo arrancó de la muñeca y lo guardó en el bolsillo del pantalón de baño. No sería fácil matar al hombre viejo, pero allí en lo alto, tenso de sol y de espacio, sintió que la empresa era posible... (*TF* pp. 100-101)

Este hombre decide romper con sus hábitos de vida moderna en una isla de la región donde paradójicamente se dice que nació la civilización occidental; en ese afán es conciente de las rupturas existenciales y de lo inconcebible de su intento a los ojos de sus prójimos, sin embargo cree posible su reconciliación con la naturaleza y la edad primitiva. Pero la amenaza de la civilización tecnológica acecha y amenaza al naciente “hombre nuevo”, es un lastre que lo ata y lo destruye: “Cerrando los ojos se dijo que no miraría el avión, que no se dejaría contaminar por lo peor de sí mismo que una vez más iba a pasar sobre la isla...”. (TF p. 102)

En tanto, “El otro cielo”<sup>25</sup> es un recuento de dos épocas y la añoranza de la conciliación fantástica de dos mundos, intentada pero no lograda del mismo modo en *Rayuela*, según anotó Cortázar en su *logbook* o Cuaderno de bitácora:

La escena del balcón...

La idea es que el puente une París y B.A.

O sea que hay que tener paciencia y reescribir el balcón.

No tener miedo a lo fantástico.<sup>26</sup>

En el relato se conectan directamente París y Buenos Aires en dos tiempos históricos distintos y se encuentran los dobles.

En Buenos Aires se vive el inicio del peronismo y el fin de la Segunda Guerra Mundial; en París, los días previos a la invasión prusiana y a la Comuna. El protagonista, un corredor de bolsa, que lo mismo pudo ser gerente de la Cámara del Libro argentina, ha perdido el pasaje a su universo parisino, de la misma manera que perdió la adolescencia “al borde de la caída”.

En medio del puente que unía los dos mundos, el protagonista debió optar entre la libertad representada por París —al costo de abandonar todo— o verse condenado al ostracismo y el anquilosamiento en su Buenos Aires pequeñoburgués.

Su cobardía o su confusión causa la muerte de su doble y su anclamiento en su país. De esta manera, el relato plantea el dilema del autor argentino a mediados de los años cuarenta. Alejandra Pizarnik sostiene, además, los paralelismos en las vidas de Julio Cortázar y Lautréamont, reflejados en la trama del cuento, y resueltos en la frustración del protagonista: “Muerto

Lautréamont, el corredor de bolsa no vuelve (nunca volverá) al otro cielo de acuerdo con este adagio: ‘Murió el hombre, murió su sombra.’”<sup>27</sup>

A partir de dos epígrafes de *Los cantos de Maldoror* de Lautréamont (cuya influencia, al lado de la de Rimbaud, reconoció Cortázar en su *Teoría del túnel*), el narrador parece fusionarse con él en el personaje sudamericano del relato: Dos escritores con vidas paralelas: Uno argentino del siglo XX y otro uruguayo del siglo XIX; los dos emigrados a París y reunidos en sus universos espaciales y temporales por medio de la literatura: “De esta suerte, el genial montevideano suscita un *doppelgänger*, muchos años después de su muerte, aunque muy cerca de su país natal.”<sup>28</sup>

#### “REUNIÓN”, UN PERSEGUIDOR REVOLUCIONARIO

“Reunión”, por su parte, rompe el tono fantástico del volumen. Publicado en mayo de 1964 en la *Revista de la Universidad de México*<sup>29</sup>, es la primera tentativa de conciliar su adhesión al socialismo y a la Revolución cubana con sus principios literarios. El relato presenta unos protagonistas fácilmente identificables con Ernesto Guevara (*Che*) y Fidel Castro (*Luis*), al momento de desembarcar en Cuba para iniciar la lucha armada.

No es exagerado comparar este relato con “El perseguidor”, tanto por la marca de autor, como por la *tournant* en su temática; significa la inclusión épica de la Revolución cubana en las letras de la región. Aunque su autor recibió noticias acerca de la indiferencia de su principal personaje real: “Es natural que al *Che* mi cuento le resulte poco interesante... La verdad es que en ese cuento él es un poco (*mutatis mutandi*, naturalmente) lo que fue Charly Parker en ‘El perseguidor’”.<sup>30</sup>

En “Reunión”, Cortázar establece una analogía entre los movimientos de *La caza*, de Mozart y la gesta guerrillera cubana. El ritmo inicial de incertidumbre, se tornará en *allegro*, cuando el narrador, *Che*, después de vislumbrar el triunfo de la rebelión en un dibujo formado por las ramas de un árbol y las estrellas, se encuentre con Luis.<sup>31</sup>

El título del relato alude no sólo a este episodio inicial de la Revolución cubana, sino también a la reunión de América Latina consigo misma y a la conciencia de este hecho en el escritor.

Cortázar presenta una visión humana y poética del hipotético *Che*, que medita con optimismo acerca de los reveses y las bajas iniciales ocasionadas por el enemigo: “mi maligna manera de entender el mundo me ayudaba a reírme por lo bajo”. Porque esos golpes eran signos de que la lucha se había iniciado y al final esperaba la victoria del hombre.

En las reflexiones de este *Che*, ya está presente con fuerza la presencia de lo que Abelardo Villegas llama “la contradicción viviente”: el culto a Luis, como el líder carismático que encarna la conciencia “histórica” de la gesta guerrillera y la esperanza de su triunfo:

Al parecer, la funcionalidad del “culto a la personalidad” residiría en la existencia de una figura prestigiosa *por encima* de las disensiones de la clase “proletaria” dominante. Con autoridad suficiente para castigar a los que se arroguen privilegios o a los negligentes, pero, al mismo tiempo, lastrada por el hecho de que ella representa el máximo privilegio y es, por eso, la contradicción viviente.<sup>32</sup>

Luis, en una ensoñación del *Che*, cuando no se sabe qué ha pasado con él después del desembarco, ofrece su rostro a sus compañeros, como símbolo del liderazgo de la revolución y de su probable muerte, que todos sus compañeros rechazan, porque consideran su sobrevivencia probable imprescindible para el triunfo de la lucha: “Si Luis está vivo todavía podemos vencer...” (*TF* p. 67)

Asimismo, suponiendo cierta la hipotética muerte de Luis, *Che* piensa en su reemplazo en la dirección de la revolución como resultado de una fatalidad, de la necesidad de continuar la obra de Luis y no como un proceso de disputa por el poder: “Pero si realmente habían matado a Luis durante el desembarco, ¿quién subiría ahora a la sierra con su cara? Todos trataríamos de subir, pero nadie con la cara de Luis, nadie que pudiera o quisiera asumir la cara de Luis. ‘Los diádocos’, pensé ya entredormido. ‘Pero todo se fue al diablo con los diádocos, es ya sabido’.” (*TF* p. 58)

La aquiescencia de los rebeldes hace impensable cualquier cuestionamiento a la dirección de Luis y la posibilidad de su muerte amenaza la esperanza. Por eso, para el personaje principal, los símbolos de su revolución no pueden ser Marte ni Mercurio.

Además, el autor pareció proyectar en los recuerdos de su *Che* una rebelión personal en contra del espíritu pequeño-burgués de sus compañeros de generación, con sus “falsos valores”, su “literatura de ta-pioca” y su “estúpida agonía inevitable”; además de plasmar su búsqueda de “una realidad digna de ese nombre”. (*TF* pp. 65-66)

*Che* se convierte así en una suerte de “perseguidor” revolucionario, de *doppelgänger* revolucionario de Cortázar, aficionado a Mozart, astrólogo, poeta y rebelde.

En su *Teoría del túnel*, escrita 17 años antes, Cortázar había expresado su crítica a la literatura de tesis, “al modo de los escritores soviéticos o antisoviéticos”, por ser una “... línea donde se incurre en un conformismo estético absoluto, simple y necesario para escritores que principian por recortarse un mundo determinado, a la medida precisa del hombre (aun del hombre utópico, del futuro), y no encuentran por supuesto, dificultad alguna en *informarlo* verbalmente”.<sup>33</sup>

Su primera incursión abierta en el terreno político lo llevaba de lo fantástico a lo real, pero desde la perspectiva surrealista y existencial que postulaba, su resultado fue más sincero con sus convicciones que con el difícil futuro y presente de la isla, porque siempre el arte enfrenta un desnivel con la realidad. Sin embargo, tampoco cayó en el plano opuesto, el de la apología —como postula Aníbal González, para quien el relato es un producto fallido de la visión ingenua y reverente del recién converso Cortázar al “esquema escatológico milenarista” de la Revolución cubana<sup>34</sup>—; aunque si el autor argentino hubiese sido más realista respecto a las dificultades de un proceso histórico, quizá hubiera producido un relato menos “romántico”, como “La noche de Mantequilla” (*Alguien que anda por ahí*, 1977), pero eso, como decía Cortázar, es adelantar historia.

#### POESÍA Y SOCIALISMO, UN MODELO PARA ARMAR

62. *Modelo para armar* (1968) surge del capítulo 62, parte de los “Capítulos prescindibles” de *Rayuela*, donde el anciano escritor Morelli, figura metaliteraria y *alter ego* del autor, enlaza con sus teorías las diversas partes de esta novela —“Del lado de allá”, “Del lado de acá” y “Capítulos prescindibles”—, y este universo literario con los mundos



reales del escritor y el lector, mediante su cuestionamiento a la novela “rollo chino” y al “lector-hembra”; terminología sexista e incluso machista, que correspondería a una concepción de la escritura sustentada en el siglo XVI, según Foucault, como “intelecto activo” o “principio masculino del lenguaje”.<sup>35</sup>

Pero si matizamos la terminología, que el mismo Cortázar criticó, lo que propone Morelli es un lector activo, que cuestione el hecho novelesco, que se rebele e invente su propia narración, a partir de la crítica de los lenguajes y estructuras narrativas propuestos o impuestos por el autor.

Lo que propone es quizá como el efecto que sugiere Michel Foucault en el “juego de la representación” del cuadro *Las meninas*, de Velázquez, donde un espejo pintado al fondo de la composición, que en la lógica de las leyes físicas de la reflexión debería proyectar la imagen del espectador —equivalente al lector en un plano literario—, refleja en su lugar la imagen de unos personajes ausentes-presentes en el cuadro y en la realidad del espectador, salvo por esa imagen en el espejo; ese hecho altera las percepciones lógicas del espectador, lo hace consciente de su invisibilidad paralela a la de los personajes reflejados, pues hay un intercambio de posiciones, lo cual lo lleva a participar en el proceso de recreación e interpretación artística, a interactuar con el conjunto, a reinventar el cuadro y a hacer su propia lectura de la obra:

Aquí el juego de la representación consiste en poner la una en lugar de la otra, en una superposición inestable, a estas dos formas de la invisibilidad —y en restituirlas también al otro lado del cuadro— a ese polo que es el representado más alto: el de una profundidad de reflejo en el hueco de una profundidad del cuadro. El espejo asegura una metatesis de la visibilidad que hiere a la vez el espacio representado en el cuadro y a su naturaleza de representación; permite ver en el centro de la tela, lo que por el cuadro es dos veces necesariamente invisible.<sup>36</sup>

No es nuestro objetivo explicar teóricamente el mecanismo de recepción postulado en la obra de Cortázar, simplemente señalamos el hecho como evidencia de la tendencia subversiva del escritor, donde contenido y forma son copartícipes del mismo fin.

Si bien toda obra es susceptible de una lectura innovadora y creadora, lo particular en la escritura de Cortázar es esa disposición a la multiplicidad de los significados y a un estilo “inacabado” que incita al lector —de acuerdo con sus disposiciones, valores y contextos— a la recreación interpretativa. De esta manera, por su estructura, por sus técnicas de escritura, por sus lenguajes, por sus contenidos, la obra cortazariana contiene una “pluralidad de sentidos”, está abierta a diversas interpretaciones, lo que permite lecturas como la que realizamos:

... la variedad de las lecturas capaces de inspirar una misma obra [son] hechos que atestiguan que la obra tiene muchos sentidos. Cada época puede creer en efecto, que detenta el sentido canónico de la obra, pero basta ampliar un poco la historia para transformar ese sentido singular en un sentido plural y la obra cerrada en una abierta. La definición misma de la obra cambia; ya no es un hecho histórico; pasa a ser un hecho antropológico puesto que ninguna historia lo agota. La variedad de los sentidos no proviene pues de un punto de vista relativista de las costumbres humanas; designa, no una inclinación de la sociedad al error, sino una disposición de la obra a la apertura; la obra detenta, al mismo tiempo muchos sentidos, por estructura, no por invalidez de aquellos que la leen. Por ello es pues simbólica: el símbolo no es la imagen sino la pluralidad de los sentidos.<sup>37</sup>

En 62, Morelli postula además una nueva novela que rompa con las motivaciones y esquemas que justifican y explican a la novela tradicional:

Si escribiera ese libro, las conductas standard (incluso las más insólitas, su categoría de lujo) serían inexplicables con el instrumental psicológico al uso. Los actores parecerían insanos o totalmente idiotas. No que se mostrarán incapaces de los *challen-ge and reponse* corrientes: amor, celos, piedad y así sucesivamente, sino que en ellos algo que el *homo sapiens* guarda en lo subliminal se abriría penosamente camino como si un tercer ojo parpadeara penosamente debajo del hueso frontal... (R p. 340)

Morelli o Cortázar quiere unos personajes cuyos pensamientos y acciones sean inexplicables con las categorías lógicas del hombre occidental, para el cual los pensamientos y comportamientos sociales, sexuales, psicológicos, culturales distintos a los de su “civilización totalizadora”, se convierten en hechos “insólitos”, irracionales o “bárbaros”, gratuitos en un mundo que tiende hacia el “progreso”, hacia un desarrollo absoluto del espíritu encarnado en instituciones y tecnología.

El autor postula en vez un hombre cuyo comportamiento muestra la “penosa” rebelión de algo más profundo y esencial dentro de él; quizá la de su naturaleza animal primitiva y libre, que a falta de una noción clara de su existencia en el pasado se encarna en diversos mitos, como el del “tercer ojo” o “el reino milenario”.

De tal manera, en *62. Modelo para armar* se plantea la irrealidad humana de la vida cotidiana y su posible transformación a partir de conductas que rompen los esquemas lógicos de comportamiento. Estos comportamientos son, a la vez, medio de realización humana, de ontologización del individuo y de la especie, porque: “... el hombre no es sino que busca ser, proyecta ser, manoteando entre palabras y conducta y alegría salpicada de sangre y otras retóricas como ésta”. (*R* p. 340)

Porque esa falta de realización existencial del hombre se resuelve incesantemente en sus intentos de encontrar una verdad, tanto en sus acciones como en sus ideas, en las que no poco corre el riesgo de convertirse en retórica —tan cercana a la publicidad, la demagogia o la literatura—; es decir, el discurso se transforma en un fin en sí mismo, se “estetiza” la búsqueda de ser con palabras que sólo falsifican y hacen difícil esa “ontologización”.

Aunque esta novela —la más apreciada por su autor, según propia confesión— escapa un poco al enfoque político social de este trabajo, y sería la más alejada de motivaciones sociales, la más “artepurista”, la más rebelde, es fiel a la trayectoria literaria de Cortázar en varios de los aspectos que hemos venido analizando.

En términos de lenguaje, sus personajes, entre los que destacan Polanco y Calac, realizan, a decir de algún protagonista: “... un alegre y obstinado pisoteo de decálogos. Cada uno a su manera, el pasado nos había enseñado la inutilidad profunda de ser serios”. (*62* p. 86)

La provocación se manifiesta, asimismo, en las actividades “científicas” de Polanco —seguidor de la escuela de Alfred Jarry—, quien provocará desconfianza en Monsieur Ochs —un desquiciado fabricante de muñecas con rellenos insólitos y perversos—, que lo imagina “un espíritu científico que acabaría fabricando armas atómicas”. (62 p. 115)

También la realidad y las experiencias del autor se hacen presentes en los 60 dólares diarios que gana Juan cada tres semanas, como traductor de la Unesco (62 p. 59); en Hélène, sobresaltada por el mundo en forma de publicidad, “sueldos de hambre y amarguras fabricadas en serie como las sopas Knorr”, o por la historia en forma de una rebelión popular en Burundi y la ejecución de diputados y senadores. (62 p. 117).

Para Marrast, en cambio, la historia es una estatua y discursos; su manera de rebelarse contra ella como artista es invirtiendo la concepción de la escultura, a pesar del desagrado de historiadores y autoridades municipales. (62 p. 267)

Lo anterior, mezclado con muñecas, vampiros y desencuentros en Viena, París y Londres, en la “ciudad” y la “zona”, donde un ex neurótico anónimo y socialista londinense, Austin, se integra como crítico de los juegos absurdos del grupo de personajes originarios.

Acerca de los escenarios de la novela, Margarita Fazzorali señaló que los espacios reales de 62 coexisten con dos lugares supra o infrarreales: la “ciudad” y la “zona”:

La primera es un mundo de tinieblas... al que se llega por múltiples fisuras de la realidad...

Es un mundo de horror y angustia que impone un determinismo férreo sin el menor resquicio de libertad...

La zona refleja la imagen de la ciudad, pero al revés. Ambas son positivo y negativo de una sola imagen... la zona es claridad, es alegría... Allí hay razonamiento crítico en vez de borrosas intuiciones. Al determinismo bruto de la ciudad, la zona opone una libertad absoluta...<sup>38</sup>

La “ciudad” es un lugar de soledad y desencuentro, compuesta de girones de varias ciudades, en oposición a la “zona”, lugar de reunión con los amigos en el Café Cluny.

En cuanto al doble, éste adopta en *62* la modalidad de “paredro”, entidad adyacente y fluctuante, fantasmagórica e intercambiable, el *doppelgänger* creado y recreado, atribuido por cada personaje a otro, a “mi paredro”.

Publicada un año después de la muerte del *Che*, *62* no escapó a la impresión de aquel suceso en el autor. En la novela, la muerte de un muchacho muy parecido a Juan atormenta a Hélène, quien imagina a algunos de los deudos llorando “solitariamente en el fondo de un water, avergonzados y temblando y cigarrillo”. (*62* p. 177)

Cortázar confesó haber hecho algo similar, al enterarse de la noticia durante unas sesiones de trabajo en Argel, para llorar y cuestionar su dolor y su vocación:

Quiero decirte esto: no sé escribir cuando algo me duele tanto, no soy, no seré nunca el escritor profesional listo a producir lo que se espera de él, lo que le piden o lo que él mismo se pide desesperadamente. La verdad es que la escritura, hoy y frente a esto, me parece la más banal de las artes, una especie de refugio, de disimulo casi, de sustitución de lo insustituible.<sup>39</sup>

Parte de ese sentimiento lo plasmó en su poema “*Che*”: “mi hermano despierto/ mientras yo dormía”, decía el autor confeso de escapismo, al tomarle “su voz/ libre como el agua”:

*Yo tuve un hermano.*

*No nos vimos nunca  
pero no importaba.*

*Yo tuve un hermano  
que iba por los montes  
mientras yo dormía.*

*Lo quise a mi modo  
Le tomé su voz  
libre como el agua,*

*caminé de a ratos  
cerca de su sombra.*

*No nos vimos nunca  
pero no importaba,  
mi hermano despierto  
mientras yo dormía,  
mi hermano mostrándome  
detrás de la noche  
su estrella elegida.<sup>40</sup>*

El poema fue mal recibido por algunos críticos. Blanco Amor consideró que a la trivial atmósfera de su literatura: “Ahora Cortázar quiere que esas obras tengan también mensajes convincentes...” Agregó que el poema compuesto al *Che*, el querer dar voz al guerrillero, con motivo de su muerte, era fallido porque el autor no rompía su muro ante los campesinos y obreros, su muro de intelectual de la clase media, mostrado en el hecho de que en su obra no hay personajes representativos de estas clases y “ello ocurre porque la Argentina del novelista es intelectual y pequeño-burguesa en su esencia”.<sup>41</sup>

Sin embargo, poco antes de la crisis existencial y de valores que le ocasionó la muerte del Che, Cortázar había manifestado la manera en que trataría de conciliar o no esas dos vertientes, política y literaria, por medio de su ejercicio de la libertad:

Ahora me sentía situado en un punto donde convergían y se conciliaban mi convicción en un futuro socialista de la humanidad y mi regreso individual y sentimental a una Latinoamérica de la que me había marchado sin mirar hacia atrás muchos años antes. Cuando regresé a Francia luego de esos dos viajes [a Cuba], comprendí mejor dos cosas. Por una parte, mi hasta entonces vago compromiso personal e intelectual con la lucha por el socialismo entraría, como ha entrado, en un terreno de definiciones concretas, de colaboración personal allí donde pudiera ser útil. Por otra parte mi trabajo de escritor continuaría el rumbo que le marca mi manera de ser, y aunque en algún momento pudiera

reflejar ese compromiso... lo haría por las mismas razones de libertad estética que ahora me están llevando a escribir una novela que ocurre prácticamente fuera del tiempo y del espacio histórico [62. *Modelo para armar*].

Su optimismo le llevó a intuir la posible solución al problema literario y humano que lo desgarraba, previendo el entrelazamiento de la poesía y el socialismo:

... mi problema sigue siendo, como debiste sentirlo al leer *Rayuela*, un problema metafísico, un desgarramiento continuo entre el monstruoso error de ser lo que somos como individuos y como pueblos en este siglo, y la entrevisión de un futuro en el que la sociedad humana culminaría por fin en ese arquetipo del que el socialismo da una visión práctica y la poesía una visión espiritual.<sup>42</sup>

## **Argentina: Posperonismo guerrilla y dictadura**

La aplicación por parte de los gobiernos militares de políticas económicas de corte liberal favorables al capital monopolístico nacional y transnacional, más la falta de representatividad y los intentos por desaparecer a las fuerzas sociales y políticas identificadas con Perón, alimentaron la crisis política argentina, que llegó a su punto más álgido con la aparición de la amenaza de la lucha armada.

El surgimiento de la guerrilla era el resultado de esta situación, pero también fue alentada por el caudillo, con el fin de cohesionar su movimiento en torno de él —para evitar transacciones a sus espaldas con el poder militar y presionar al régimen dictatorial.

Pero la gravedad de la amenaza guerrillera para la clase política argentina en el poder radicó en que rebasaba los liderazgos tradicionales, incluyendo el del propio Perón, y se expresaba con un gran apoyo de masas populares, obreras y estudiantiles, como lo ejemplificó el *Cordobazo* de 1969.

Los antecedentes de la lucha armada se ubican en el periodo inmediato a la caída de Perón —entre 1956 y 1959—, cuando su representante personal John William Cooke promovió, basado en la línea del “peronismo revolucionario”, la formación de los primeros agrupamientos armados clandestinos.

A principios de los años 60, inspirados en los anteriores, se crearon los Uturuncos y las Fuerzas Armadas Peronistas, que actuaron en Tucumán y Taco Ralo; entre 1963 y 1964, en Salta, surge el Ejército Guerrillero del Pueblo, comandado por Jorge Masseti —hombre cercano al *Che Guevara*—; más tarde, en 1968, entran en acción Montoneros, conocidos como los “soldados de Perón”.

Entre los grupos armados ajenos a los “soldados de Perón” estuvieron las Fuerzas Armadas Revolucionarias, de tendencia guevarista, que terminaron uniéndose a Montoneros en marzo de 1973, a partir de un inicial apoyo crítico; en tanto, el Ejército Revolucionario del Pueblo, de



filiación trotskista, y las Fuerzas Armadas de Liberación, denominadas marxistas-leninistas, mantuvieron su independencia con respecto al peronismo.

De éstos, el más importante fue el ERP, originado por la izquierda revolucionaria de la Universidad de Tucumán. Liderado por los hermanos Santucho, el ERP estuvo vinculado al PRT, en un tiempo afiliado a la Cuarta Internacional, aunque posteriormente se desvinculó del trotskismo.<sup>1</sup>

El retorno del peronismo al poder disminuyó de momento la actividad guerrillera, pero la represión a la izquierda radical y el incumplimiento de las expectativas creadas en la sociedad por el tercer gobierno del caudillo, provocaría el aumento de la presión subversiva hacia 1974, con el reinicio de las acciones del ERP mediante el secuestro de un ejecutivo petrolero en la provincia de Buenos Aires, por el que obtuvo 14 millones de dólares. Ese hecho ocasionó la destitución del gobierno provincial y, poco después, del de Córdoba, acusados de mantener ligas con la ultraizquierda.

El nuevo dilema del ejército argentino, desde su predominante anti-peronismo, se hallaba en cómo derrotar a la subversión: una posibilidad era enfrentar una radicalización mayor de la sociedad amparada por el peronismo, y otra distender la crisis mediante una descompresión económica y política que incluyese al peronismo conservador con el fin de escindirlo de su facción más radical, en los compromisos para preservar el sistema y lograr la condena de la insurgencia armada.

En un primer intento, el general Lanusse dejó libre la economía a las fuerzas del mercado, suprimiendo el Ministerio de Economía, y buscó el consenso de todas las fuerzas comprometidas con el sistema, incluyendo a un “peronismo sin Perón” —la burocracia sindical—, con el fin de lograr un “gran acuerdo nacional” (GAN) tutelado por las fuerzas armadas, con el objetivo de “unir a los adversarios y combatir a los enemigos”, identificados estos últimos con las guerrillas izquierdistas:

Para contener a las fuerzas sociales que luchaban por un sistema de representación al margen de las organizaciones tradicionales era necesario rehabilitar a los actores políticos legítimos: las fuerzas armadas, los partidos políticos y la burocracia sindical. Este era el

sentido del GAN, eje mayor de las tácticas de Lanusse.

Los militares abrirían cautelosamente las puertas del poder político para dar cabida a nuevos contingentes de las clases propietarias y unificar un bloque de poder capaz de neutralizar políticamente a las masas populares radicalizadas.<sup>2</sup>

Perón hizo fracasar ese proyecto, que de alguna manera lo dejaba de lado, y la respuesta militar fue provocarlo a regresar al país y arriesgarse a tomar en sus manos el poder: “A Perón no le da el cuero para venir...”, declaró Lanusse el 28 de julio de 1972. Al mes siguiente —22 de agosto— se perpetró la masacre de guerrilleros presos en la base de Trelew.

Con el fin de presionar al poder militar Perón había alentado la creación de “formaciones especiales”, como denominó a los grupos armados de su movimiento, a las cuales utilizó como una pieza de ajedrez para mantener en jaque a la dictadura militar, además de servirle de garantía para preservar la unidad del peronismo en torno suyo y para acelerar su principal objetivo personal: el retorno al poder.

Los militares comprendieron que la única manera de neutralizar la radicalización revolucionaria de la sociedad era negociar con Perón su retorno, pues coincidían con él en la necesidad de crear un espacio institucional para dilucidar los conflictos de clase, moderar los radicalismos y reformar la estructura social sin modificar sustancialmente el sistema.

En ese juego, Perón no definió con claridad sus objetivos, con el fin de conservar un apoyo heterogéneo a su persona, dando lugar a un juego de interpretaciones de sus palabras entre sus seguidores de izquierda y derecha, que parecía más el discurso críptico de un profeta y no de un líder político.

Para asegurarse el apoyo de los sectores más amplios y en primer lugar el de la burocracia sindical, declaró: “Aquí, la antinomia es muy clara: pueblo contra Fuerzas Armadas”; en tanto, para dar esperanzas al movimiento popular más radical y a sus “formaciones especiales”, decía: “la antinomia es entre revolución y contrarrevolución”.

Lo cierto es que el caudillo tenía muy claro que sus armas eran tiempo y sangre. Si quería alcanzar sus fines más rápido tenía que gastar sangre, pero si lo que quería era preservar lo más posible su movimiento, debía gastar tiempo; aunque en su caso, al parecer, gastaba la sangre que

menos le importaba en dosis adecuadas para acortar el tiempo y evitar un desbordamiento del proceso más allá de su principal fin personalista, regresar al poder, y una vez alcanzado éste, dejaría correr la sangre que le estorbara: “En toda lucha de este tipo los ingredientes que se usan son dos: tiempo y sangre; si usted quiere abreviar tiempo, no tiene más remedio que gastar sangre; pero si quiere ahorrar sangre, usa el tiempo. Sobre todo si el tiempo trabaja para uno, y acá el tiempo trabaja para nosotros...”.<sup>3</sup>

El verticalismo en el mando, ejercido por Perón sobre su movimiento desde el exilio en Madrid, era contradictorio en sus directrices, donde primaba la táctica sobre los principios.

Una vez logrado el triunfo electoral, las diferencias de programas políticos y la decisión del caudillo de llevar adelante su viejo proyecto de conciliación de clases —rechazado por las Juventudes Peronistas— lo llevó a plantear la depuración de tendencias ajenas al peronismo conciliador de su primera época.

Perón sostenía un plan económico basado en un Pacto Social, por el cual los sectores productivos establecían una tregua en sus diferencias. Aceptaba la realización de reformas para crear un orden mas no para subvertirlo. El objetivo era preservar el sistema y alejar el peligro de una revolución.

Pero el problema de la subversión continuó gravitando sobre el programa económico reformista de Perón, que no correspondía con el nivel de movilización popular —resultado de una situación social, política y económica diferente a la del país en los años cuarenta—; el desafío consistía en cómo reducir las bases de apoyo de los sectores más radicales del peronismo. La táctica fue aplicar un gasto social que desmovilizara a la sociedad y fortaleciera al sector derechista del movimiento, además del ataque violento al peronismo radical.

La burguesía nacional pagaría la colaboración del sindicalismo oficial aceptando la puesta en marcha de un gran programa de bienestar social, pero que garantizaría, en cambio, la supervivencia del sistema político y del esquema de acumulación.

La sistematización de dicha violencia correspondería a la viuda de Perón, *Isabelita*, a la que se percibía como un caso opuesto al de *Evita*; como si la esquizofrenia fuese un mal político, se hablaba con timidez de dos perones, el primero revolucionario y el segundo reformista, y su

viuda correspondía a la segunda personalidad: *Isabelita* en “el ejecutivo se ha ido apartando de la BASE SOCIAL en la que se fincó el peronismo y el mismo poder del gobierno peronista, tanto del primer Perón como del segundo, cuya continuación institucional es Isabel”.<sup>4</sup>

Sin embargo, la falta de una definición política y de una organización política moderna del movimiento peronista fue auspiciada por el mismo caudillo para mantener la verticalidad de su mando, y demostró que: “A Perón como a Roca... nunca le interesó un partido orgánico, sino un esquema de fuerzas que trascendía el espacio partidario. La ecuación personal de Perón impidió que se institucionalizara un movimiento a la manera, por ejemplo, del Partido Revolucionario Institucional (PRI) mexicano.”<sup>5</sup>

No obstante la conocida tendencia autoritaria y personalista de Perón, para muchos de sus seguidores de izquierda fue difícil explicar por qué su tercer gobierno se caracterizó por la violencia ejercida en contra de sus propios seguidores. La explicación que se dio, radicó en el copamiento que de su líder hicieron políticos derechistas desde su exilio madrileño, entre ellos su “joven y ambiciosa mujer” y *El brujo* José López Rega.

En ese contexto, la renuncia de Cámpora fue considerada un golpe de Estado dentro del peronismo, ejecutado por la derecha de ese movimiento. Incluso la presidencia provisional fue reservada a un integrante de esta “familia”. Raúl Lastiri, yerno de López Rega, cubrió el interinato mientras Perón ganaba las elecciones y asumía el mando del nuevo régimen. La nominación de su mujer María Estela Martínez, *Isabelita*, como vicepresidenta, mostró al caudillo como el conductor indiscutible de la derecha, pero hasta antes de las elecciones se cuidó de expresar esa preferencia, que por lo demás la izquierda peronista percibió como un “copamiento” del líder por esta facción.

## LOS PARTISANOS DE PERÓN

Los tres años de gobierno de la viuda de Perón profundizaron las divisiones políticas en Argentina. Al llegar 1976, desde el poder la seguridad del Estado se pervierte en seguridad nacional y el aniquilamiento de las fuerzas de izquierda se convierte en una obsesión de los militares.

La guerrilla, resultado de los 18 años de proscripción del peronismo —que lo transformaron en un mito— y de la inestabilidad política del periodo —en el que sólo hubo tres gobiernos constitucionales por cinco militares—, buscó repetir la experiencia cubana y en algunos momentos pareció cerca de su objetivo.

El ERP no abandonó la actividad guerrillera por una desconfianza de principios en Perón; en tanto, el reinicio de las acciones de Montoneros se debió a la muerte de su caudillo, al quedar claro que la perspectiva del peronismo histórico era diferente a la de un gobierno popular. “Mientras para Montoneros y sus predecesores afines a la interpretación del papel del nacionalismo y del peronismo, pasa por un respeto difuso pero constante —sobre todo hasta 1974— hacia el líder justicialista y su movimiento, para el ERP y sus aliados Perón era un momento de la dialéctica de la historia.”<sup>6</sup>

Montoneros surgió en 1968 como guerrilla de carácter urbano, y se manifestó a nivel nacional mediante acciones que denominó “propaganda armada”. Debutó en 1970 con el secuestro y asesinato del general Aramburu, partícipe en el golpe de Estado contra Perón en 1955.

En 1973, la masacre de Ezeiza motivó una amnistía para Montoneros, algunos de los cuales se incorporarían al gobierno de Cámpora. Un año después, el 6 de septiembre, retornaron a la clandestinidad y desde allí contribuyeron con su accionar, según Floria, al golpe militar de 1976 y a la intensificación de la “guerra sucia” en contra de la guerrilla: “La cuestión era más compleja porque la guerrilla no era el futuro, sino la protagonista de fórmulas reaccionarias vestidas de revolución.”

A propósito de su ideología, Montoneros retoma, además del peronismo, elementos de la teoría de la dependencia y de la teología de la liberación. Para Floria, su proyecto era autoritario o totalitario aunque de signo opuesto al militar.

Sus dirigentes provenían de la derecha católica radicalizada: Fernando Abal Medina y Carlos Gustavo Remus pertenecieron a la organización ultraderechista Tacuara; Mario Firmenich provenía del Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo —organización que condenó las acciones de la guerrilla en voz de Carlos Múgica, quien posteriormente fue asesinado por el escuadrón derechista Triple A—; mientras, sus cuadros se reclutaron principalmente entre jóvenes estudiantes burgueses de

universidades católicas.

Montoneros fue alentado al principio por Perón, pues le servía como elemento de presión para promover su retorno al poder mientras se hallaba en el exilio; pero, cuando regresó al país, se declaró en contra de sus “jóvenes soldados” y en general contra la izquierda y el neoperonismo guerrillero.

En 1975, los principales enemigos de Montoneros se ubicaron en el ala derecha del peronismo, representada por el recién nombrado secretario privado de *Isabelita*, José López Rega, encargado de llevar adelante la política de terrorismo de Estado, como respuesta “al terrorismo de la sociedad”.<sup>7</sup> Para ese fin, *El brujo* organizó la Alianza Anticomunista Argentina o Triple A, organización paramilitar a la que se responsabilizó de múltiples crímenes, secuestros, torturas y “desapariciones”.

Cinco años después, en La Habana, Firmenich reconoció la pérdida de cinco mil cuadros montoneros durante la “guerra sucia” que acrecentaría la dictadura militar.

Algunas acciones de este grupo tuvieron resonancia nacional e internacional. El 25 de septiembre de 1973 Montoneros mató al líder sindical Rucci y al jefe de la Policía Federal, y en 1974 al ex ministro del Interior del gobierno de Lanusse, en venganza por los asesinatos de Trelew. Además, realizó espectaculares secuestros, que le aportaron cuantiosos fondos y la convirtieron en la guerrilla latinoamericana más opulenta y exitosa en cuanto a autofinanciamiento se refiere.

Jorge G. Castañeda relata la trayectoria del dinero montonero, obtenido del golpe más importante de esta organización: el secuestro de Jorge y Juan Born, dueños de la transnacional argentina de alimentos Bunge & Born, realizado el 19 de septiembre de 1974, por el que obtuvieron 64 millones de dólares. Otros dos golpes “menores” les significaron ocho millones más.

De acuerdo con Castañeda, esos ingresos administrados por Roberto “El Negro” Quieto, de la Comisión Exterior, generaron conflictos con el ala militar, dirigida por Roberto Cirilo Perdía, por lo que *El Pepe*, Mario Firmenich, decidió concentrarlos en Estados Unidos.

El intermediario fue David Graiver, financiero judío-estadunidense-argentino, relacionado en México con la “ignominiosa Dirección Federal de Seguridad”, la represiva policía política mexicana de los años

setenta. El 7 de agosto de 1976 Graiver desapareció con 40 millones de dólares cuando volaba en su avión hacia Acapulco. Entre las versiones del hecho, se dijo que elementos de esa policía mexicana lo derribaron con el fin de apropiarse del dinero, pues tenían informes de que Graiver transportaba los fondos de Montoneros.

El dinero restante fue motivo de tensión entre las distintas tendencias del grupo, que para limar sus diferencias lo entregaron a los cubanos. Pero con la declinación de Montoneros a causa de la represión, el dinero se volvió atractivo para otros grupos guerrilleros latinoamericanos, que lo solicitaron como ayuda a Cuba.

Castañeda narra una reunión en La Habana, a finales de 1977, a la que asistieron los hermanos Ortega Saavedra y Jaime Wheelock, por parte del Frente Sandinista, y Firmenich, Perdía y Fernando Vaca Narvaja, sobrevivientes de la dirección montonera, en la que los argentinos argumentaron que los fondos los necesitaban para su “inminente ofensiva final” de 1978 y no los podían desperdiciar en “espectáculos colaterales de quinta clase como Nicaragua. Todo esto se expresó, por supuesto, en términos teóricos y abstractos...”<sup>8</sup>

Finalmente, presionado por los cubanos, Firmernich accedió a donar un millón de dólares, pero puso como condición que se difundiera su participación en la dirección de la revolución latinoamericana, con el fin de alentar a sus propios combatientes, para lo que se hizo circular una foto que lo mostraba vestido de verde olivo, como prueba de que había combatido en el Frente Sur de Nicaragua.

Acerca de esa peculiar actitud de la guerrilla peronista y de su líder, Castañeda señala:

En sus momentos de mayor megalomanía, se decía que Firmernich se soñaba San Martín, mientras que el dirigente del MIR y sobrino del presidente Salvador Allende, Andrés Pascal Allende, fungía en su imaginación como Bernardo O’Higgins. Pero según Pascal Allende, Firmernich nunca le entregó un centavo a su compañero de armas.<sup>9</sup>

La desintegración de Montoneros en 1979, tras la exitosa y violenta ofensiva del ejército argentino, revivió las fricciones por el dinero entre

las facciones sobrevivientes. Los cubanos decidieron resguardarlo hasta que los argentinos arreglaran sus diferencias, pero cuando fueron casi aniquilados en 1981, comenzaron a repartirlo con mayor generosidad a los movimientos centroamericanos de los años ochenta.

El dinero montonero —100 millones de dólares— fue congelado en el Banco Nacional de Cuba en 1991, a petición del fiscal argentino que lleva el caso del secuestro de los Born; pero Castañeda menciona rumores acerca de que Fidel Castro sólo aceptaría devolverlo hasta que las tres facciones de Montoneros se pongan de acuerdo. Sin embargo, para el autor de *La utopía desarmada*:

La historia del dinero de los Montoneros ilustra la extrema complejidad de la izquierda latinoamericana, sus contradicciones internas y sus complejas metamorfosis. El ala derecha de la izquierda argentina, ejemplificada por el peronismo, acabó por financiar, armar y organizar a la extrema izquierda del movimiento revolucionario centroamericano. A veces armados y otras no, en ocasiones marxistas, pero por lo general opuestos a cualquier elaboración teórica, en su mayoría de clase media, pero con una base obrera indiscutible, Montoneros constituye un ejemplo arquetípico de los diferentes matices y momentos de la izquierda latinoamericana, representa una expresión específica y casi reaccionaria del nacionalismo argentino frustrado, un gesto de desesperación que surgió en sectores importantes de la clase media argentina después del fracaso de la clase media dirigente, que no dio al país el lugar que se “merecía” en el escenario mundial y que Perón había prometido...<sup>10</sup>





## **Un (guerrillero) latinoamericano en París**

*“Las grandes biografías de nuestro tiempo”  
... el escritor Julio Cortázar, un pequeño-burgués con veleidades  
castristas.  
Ramiro de Casasbellas, Primera Plana,  
junio de 1969.<sup>1</sup>*

*Libro de Manuel* (1973) es la última novela conocida en vida de Julio Cortázar y fue publicada “contra reloj” a los 59 años de edad —un decenio después de *Rayuela*— durante los días de los triunfos electorales de la Unidad Popular chilena y del peronismo de izquierda en Argentina, y del ascenso de la lucha guerrillera en América Latina.

La década de los 70 era tiempo de polaridades, de negro y blanco, de Guerra Fría en el mundo. América Latina participaba también de ese ambiente, pero además enfrentaba una violenta resistencia al cambio por parte de las oligarquías locales y los intereses estadounidenses, temerosos de la multiplicación del caso cubano. Miedo quizá justificado para ellos por las movilizaciones populares y la existencia de una izquierda plena de fe y optimismo en el triunfo de la revolución continental, que había postulado el *Che* Guevara en la década de los 60: “Hemos sostenido desde hace tiempo que, dadas sus características similares, la lucha en América adquirirá, en su momento, dimensiones continentales.”<sup>2</sup>

Pero no sólo la izquierda socialista y guerrillera amenazaba el *statu quo* y la alianza oligárquico-imperialista en América Latina, también un militarismo nacionalista e indigenista que, incluso después de combatir a las guerrillas de tipo foquistas, dirigiría gobiernos de orientación popular: En Perú gobernaría un triunvirato compuesto por los generales Velasco Alvarado, Bermúdez y Morales; en tanto, en Bolivia, el general Juan José Torres y otros militares involucrados en el combate a la guerrilla del *Che* intentarían realizar esa revolución por la que muriera Ernesto Guevara en esas tierras.

En contraparte, las dictaduras paraguaya, brasileña y uruguaya se consolidan como vía o modelos de dominación oligárquico-imperialista, en Guatemala se ensayan las estrategias contrainsurgentes más crueles, y, en el extremo, los *marines* norteamericanos intervienen directamente, como en República Dominicana, para abortar los procesos populares, democratizadores, nacionalistas y revolucionarios de la región, fuera o amenazantes del control estadounidense.<sup>3</sup>

En ese periodo se afianzan los cambios de ideas y hábitos en el escritor argentino. Mientras muchos de sus colegas que en el decenio anterior habían manifestado su respaldo a la Revolución cubana retrocedían y otros rompían abiertamente con ella, Cortázar reafirmó su adhesión a ese proyecto e inició su etapa de “militancia intelectual” —por llamarla así— en la izquierda latinoamericana.

El acercamiento por el lado político a su país, le llevó a escribir esa novela y a participar en discusiones, al presentar su libro en Argentina, sobre la viabilidad de los proyectos social y político de la izquierda argentina; aunque no renegó de su viejo antiperonismo — “Izquierdista o peronista o lo que venga no quiere decir nada muy claro desde hace unos años”, expresó en *Libro de Manuel*—, se manifestó convencido de no ser el mismo de 20 años antes:

Veinte años después yo asisto al segundo triunfo de Perón; yo estaba en Buenos Aires cuando las elecciones y descubro que hay una nueva generación que es lo que se llama la juventud peronista que no tiene nada que ver con la juventud de mi época, con lo que yo era veinte años atrás. Es decir, son muchachos muy maduros políticamente, colocados en distintas tendencias pero con una voluntad de avanzar hacia el socialismo. Algunos tímidamente se quedan en el peronismo de Perón, otros quieren llegar hasta el socialismo y otros quieren ir a una revolución total, me imagino que para desembocar en un comunismo no a la manera soviética sino a la manera latinoamericana, es decir, de acuerdo a nuestra manera de ser, nuestra índole, un poco lo que tratan de hacer los cubanos con todas las dificultades que tienen...<sup>4</sup>

Para algunos críticos, ese periodo fuera de Argentina lo volvió anacrónico: La presentación de la novela, con su debate y su secuela de recriminaciones, se realizó en un “local sindical, la Federación Gráfica Bonaerense, una fría noche del invierno austral de 1973, con el *tout porteño* de izquierda presente. Curiosamente, aquel era un sindicato peronista, señal de que los tiempos cambiaban. También para Cortázar, y eso sin duda lo desfasaba aún más, dado su viejo y acérrimo antiperonismo”.<sup>5</sup>

La evolución posterior del proceso argentino, desgraciadamente, daría la razón a Cortázar en su desconfianza hacia el peronismo y mostraría más que un “desfasamiento”, una captación certera de la esencia autoritaria e irresponsable de ese movimiento.

Pero si en su elección ideológica no estaba “desfasado”, en el plano narrativo sí mostró una desubicación espacial al hacer su representación de la lucha revolucionaria latinoamericana, como tópico literario, en su inmediato contexto europeo y no en el del subcontinente donde ocurría la historia real; así, la guerrilla protagonista de su novela actúa en París y no en una selva o ciudad latinoamericana.

Esta descolocación no fue semejante a la que criticaba Mac Adam para el caso de *Los premios*, sino que se debía a la imposibilidad física del autor para hacerse presente de manera ficticia en los escenarios de la nueva realidad latinoamericana; Cortázar justificó, en parte, ese ámbito europeo de su historia por la presencia de agencias estadounidense y latinoamericanas de contrainsurgencia en la capital francesa cuya misión era vigilar e infiltrar al exilio latinoamericano; también porque había conocido a varios dirigentes revolucionarios en su paso por dicha ciudad: “Ese libro fue escrito cuando los grupos guerrilleros estaban en plena acción. Yo había conocido personalmente a algunos de sus protagonistas aquí en París, y me había quedado aterrado por su sentido dramático, trágico, de su acción, en donde no había el menor resquicio para que entrara ni siquiera una sonrisa y mucho menos un rayo de sol.”<sup>6</sup>

Quizá por esta característica, para algunos compatriotas del autor de *Rayuela*, “la Argentina que contó Cortázar en sus cuentos y novelas no existe” y, desde *Libro de Manuel*, se evidenciaba su desplazamiento existencial y dialéctico, “de lo ‘fantástico’ a algo tan abollado que bien podría llamarse ‘neocompromiso’”.<sup>7</sup> Desde un punto de vista mecánico tienen razón. Sin embargo, como en toda buena literatura, Cortázar tenía

la capacidad de hacer creíbles las historias que contaba; el problema, en el caso particular de *Libro de Manuel*, residía en su confrontación con la historia real, más difícil de superar cuando ésta ocurría de manera vertiginosa en el momento de la escritura. El recurso que intenta para dar solución a ese problema consiste en la intercalación de recortes periodísticos, a modo de irrupciones de la realidad en el *corpus* de la ficción.

El tema de *Libro de Manuel* es la gesta de La Joda, una *sui generis* guerrilla latinoamericana radicada en Francia y ligada a diversos grupos armados de América Latina. Sus acciones son una serie de “happenings” e incomprensibles actividades que resultan absurdas hasta que le toca enfrentar al coordinador de las fuerzas represivas de las dictaduras latinoamericanas, el “Vip” (very important person), y al jefe de sus agentes en Europa, el “Hormigón”, —denominaciones arbitrarias y juguetonas, al modo de lo hecho en *Los premios*, a falta o en sustitución de un organigrama real de las estructuras continentales de represión en América Latina, la operación Cóndor coordinada por la CIA—, que tienen

... un cuartel general clandestino (con grandes guiñadas de ojo por el lado de la prefectura francesa, ya prevenida con guiñadas no menos elocuentes del Quai d’Orsay) en alguna parte del distrito siete de París, capital de Francia y cuna de la revolución inspirada, preciso era reconocerlo, por la de los Estados Unidos que tan eficazmente habían entrenado al hormigón para que luchara contra los revolucionarios latinoamericanos, reite de la lógica histórica... (LM p. 249)<sup>8</sup>

Aquí está la justificación de la presencia de La Joda en Europa, es decir, en el *Libro de Manuel*, combatir a las fuerzas represivas latinoamericanas actuantes en esa región y denunciar la complicidad (las “guiñadas”) cuando no el aliento a esas unidades contrainsurgentes de parte de las autoridades policiales y los gobiernos occidentales surgidos también de procesos revolucionarios, como la Independencia estadounidense y la Revolución francesa, pero ya anquilosados y reaccionarios por sus papeles imperialistas en América Latina.

Además, La Joda es un niño, y como Manuel, el bebé de Susana y Patricio, “es alegre y absurda”, e intenta destruir así la figura de opresión,

injusticia, enajenación e ignorancia que marca la historia latinoamericana; asimismo, trata de dar un ejemplo de vitalidad y optimismo, porque parte de quienes actúan en ella lo hacen no por un imperativo teleológico —como la “Historia” en Gómez— sino por amor, como el de Susana y Patricio por su hijo, y en ese acto de amor entran los juegos y la magia:

Capaz que tipos como Marcos y Oscar... estaban en La Joda por Manuel, quiero decir que lo hacían por él, por tanto Manuel en tanto rincón del mundo, queriendo ayudarlo a que algún día entrara en un ciclo diferente y a la vez salvándole algunos restos del naufragio total, el juego que impacientaba a Gómez, la superfluidad de ciertas hermosuras, de ciertos hongos en la noche, de lo que podía dar todo su sentido a cualquier proyecto de futuro. (*LM* p. 183)

El bebé Manuel simboliza, como el grano de arena al universo, a esta porción de América, a la humanidad, encarna el futuro que los protagonistas desean liberar de un destino de opresión y miserias; y también a La Joda, que por su parte, es la representación de la insurgencia latinoamericana, a la que el autor llama fraternalmente a guiar su acción por el amor a la humanidad y el deseo de un mundo mejor.

La época era de ebullición y Cortázar quiso hacer su aporte mediante esta novela, combatir de esa manera el maniqueísmo y hacer una llamada a sus amigos revolucionarios a no abandonar ni condenar otras dimensiones humanas durante su lucha:

... *Libro de Manuel* fue escrito, como se dice en inglés, contra el reloj, “*against time*”, claro, por razones que tú te das cuenta. Es decir que había el problema práctico de luchar y, de colaborar, de luchar por el problema de los presos políticos y la tortura en la Argentina. O sea que ese libro yo tenía que terminarlo en un momento dado. Entonces toda la segunda parte, todo el final está muy lejos de ser lo que yo hubiera podido escribir como cuando escribí *Rayuela*, es decir sin ningún problema, dos años más, tres años más...<sup>9</sup>

Recién publicado, Cortázar se manifestó insatisfecho con su novela, pero contra sus convicciones literarias anteriores, justificaba su aparición imperfecta en las críticas circunstancias políticas del momento, que le demandaban una toma de posición con respecto a la lucha revolucionaria en América Latina y una denuncia anticipada de los métodos de contrainsurgencia, que caracterizarían lo que los militares argentinos denominaron “guerra sucia”; planteaba también una necesaria humanización de la lucha, mediante la alegría del juego y el amor, con el fin de impedir el advenimiento del socialismo real en estas tierras y del terror militarista que asolaría a la región durante la década de los setenta. Al respecto, Angel Rama definió al “libro de las divergencias como una polémica intelectual”, en la que el autor tuvo el empeño de llevar el juego a la acción política revolucionaria: “Si la política militante de los revolucionarios se opone al juego, ‘*el que te dije*’ tratará de hacer del juego una política eficaz... la acción política se trama a través del juego, en su zona de libertad, de imaginación y hasta de irresponsabilidad, homologable a la del arte y aun a la de la vida...”<sup>10</sup>

Rama reconoció en la novela los elementos poéticos y de juego de la escritura cortazariana, cuya función en *Libro de Manuel* será la de dotar al revolucionario de otras armas de lucha y combatir su deshumanización. Sin embargo, la solución literaria a los conflictos que plantea la novela tampoco fueron del todo satisfactorios para Rama: “... lo que un escritor de policiales resolvería con su profesionalismo adocenado, no encaja en las características narrativas de Cortázar, poniéndolo en una competencia injusta y desigual con autores de menor cuantía. No es esa la competencia que desvaloriza el material de esta línea, y pienso que Cortázar la aceptó por afán político y por honradez...”<sup>11</sup>

Cuestionada como producto literario, se reconocía, empero, el valor y dificultad del reto asumido por su autor, evidenciaba una vez más la autenticidad de su búsqueda literario existencial.

Rama criticó, entre otras cosas, el efecto de los recortes periodísticos sobre la lucha guerrillera en América Latina, “que como contragolpe afantasma o caricaturiza la saga de los revolucionarios latinoamericanos trasladados a Europa”, porque mientras La Joda se dedica a la falsificación de cajas de fósforos o de cajetillas de cigarrillos con puchos podridos o a la organización de alaridos en los cines, recibe noticias de la tortura

de cuatro guerrilleros en Córdoba o del número de presos políticos en el mundo, socialista o capitalista; empero, ese contraste parece parte de la intención descolocadora del autor, incluso el mismo Andrés, a quien La Joda le reprocha su desinterés, reclama a Marcos, el jefe de La Joda: “Cuando te enterás que según una asociación responsable hay doscientos cincuenta mil presos políticos en este pañuelito de mierda, entonces tus fósforos usados no son precisamente entusiasmantes.” (LM pp. 119 y 123)

Esa tensión para unir a La Joda con la historia real sin caer en la frivolidad es notoria, incluso, cuando secuestra al Vip, pues en tanto en América *le dernier grand dirigeant de la guérilla est tué par la police dans l’Etat de Bahia*, Brasil (p. 298), y en Argentina, la guerrillera Silvia Filler cae en combate (p. 305).

Sin embargo, también hay verdaderos hallazgos, como el recorte publicitario del horóscopo de Jean Viaud: Horoscope avait prédit le coup d’Etat en Argentine (p. 107) o la nota sobre el estudiante argentino condenado por el “delito de menosprecio al Himno Nacional” (p. 124), el reporte amarillista sobre un “crimen de homosexuales” (p. 320) o los fragmentos ampliados a toda una página del libro de un diálogo sobre la fuga y recaptura de unas chicas de un orfanatorio, relacionado en apariencia de manera arbitraria con la fuga de cinco guerrilleras urbanas:

y se la m  
ta la man  
ras cómo llo  
orcía y me sup  
—Hicistes b  
al cabo. —Así  
derán esas p

(LM p. 187)

Son los fragmentos de la conversación de unos guardias, que en esa tarea desahogan su criminalidad y su bajeza con las fugitivas; hay frases fácilmente reconstruibles: “Vieras cómo lloraba, se retorció y me suplícaba. —Hicistes (sic) bien al fin y al cabo. —Así aprenderán esas p...”

Con este recurso, Cortázar elude y esboza un terror que sabe real en su país y que concibe como parte de una misma estructura de poder en América Latina.



Sin abandonar el deseo de innovación, Cortázar reconoció, adelantándose a la crítica, que la inclusión de cables periodísticos de manera “aleatoria” mereció quizá una “mejor experimentación”. Pero al mismo tiempo evidenció la necesidad de confrontar por medio de la ficción nuestros hábitos informativos, esa manera dócil de percibir una realidad monstruosa deformada por las corporaciones de medios masivos de comunicación.

Lo cierto es que en momentos, sobre todo cerca del final, la carga de cables y cuadros llega a ser farragosa y fatigante para la lectura, aunque no por esto, las notas resultan ajenas a los fines del texto: Misiones de “ayuda” y entrenamiento militar de los Estados Unidos para América Latina; dos testimonios paralelos sobre torturas, uno de presos políticos argentinos víctimas de esta práctica, y otro de militares estadounidenses partícipes en ese tipo de crímenes durante la guerra de Vietnam. (*LM* pp. 364, 370-381 y 383)

En este experimento literario se trasluce la intención del autor por destacar la verosimilitud de la realidad que sus personajes denuncian y enfrentan; *Libro de Manuel* se convierte así, en testimonio de esa época. Por estos elementos, para Rama, *Libro de Manuel* se convierte en “un testimonio, por momentos impresionante”: “Pero no es todavía la gran obra de compromiso y riesgo que el planteo amerita: ella reclamaría la asunción en la conciencia de la complejidad de un tiempo para interpretar sus grandes pulsiones históricas, creando a la vez un universo simbólico poderosamente estructurado que no necesita del documentalismo para alcanzar su vasta significación...”<sup>12</sup>

Es decir, se reconoce la necesidad de una novela del tono de *Libro de Manuel*, pero se objeta su realización formal, el discurso literario indeciso, interrumpido, roto a veces abruptamente por textos extraliterarios que aunque la ubican en una circunstancia histórica, no logran subvertir de manera natural, como en *Rayuela*, las convenciones narrativas y culturales de su “occidente burgués”.

Apenas cinco años antes, con *62*, Cortázar había postulado la libertad total de su oficio, empero, en 1973, publicaba una obra donde plasmaba sus angustias individuales al lado de sus preocupaciones sociales; la defensa de la libertad creativa y de la “responsabilidad” política; la dificultad de equilibrarse con honestidad ante los demás y ante sí mismo. El

autor consideró ese hecho una consecuencia de la historia de su momento y una respuesta necesaria de parte de algunos escritores a sus lectores:

... es obvio que cada vez hay más lectores para quienes una obra literaria sigue siendo lo que es, un hecho estético que se basta a sí mismo pero que al propio tiempo sienten como una emanación de fuerzas, tensiones y situaciones que la llevaron a ser como es y no de otra manera. Este tipo de lector cada día más frecuente en nuestros países, goza como cualquier otro con el contenido literario de un cuento o una novela, pero a la vez se asoma a ese contenido con una actitud interrogante; para él los libros que escribimos son siempre literatura, pero además son proyecciones sui generis de la historia...<sup>13</sup>

Si *62* es una obra en la que sus protagonistas actúan libres de condicionantes históricos y psicológicos aunque enfrenten un destino, en *Libro de Manuel* la tentativa de Andrés Fava por ignorar aquellas restricciones a su existencia choca contra una historia que en lugar de ser irremediable, como en *El examen*, le exige enfrentarla para acceder a esa libertad deseada; encarar la realidad para conquistar el “reino milenario” buscado en *Rayuela*.

En *Libro de Manuel*, Andrés concibe la posibilidad de romper la “figura” opresiva de la historia latinoamericana, derribar el muro que impide a la humanidad ir hacia una vida libre y justa, y abandonar así la “prehistoria” del hombre. Comprende que se puede intentar la lucha por lo real sin abandonar el deseo de alcanzar lo infinito.

Esa tensión se percibe en la narración. En el prefacio de *Libro de Manuel*, Cortázar afirmó que la novela “no solamente no parece lo que quiere ser sino que con frecuencia parece todo lo que no quiere”; para los propugnadores del realismo es fantástica y para los partidarios de la ficción demasiado atada a la historia.

Aceptó, empero, la inverosimilitud y a la vez la densidad de los hechos cotidianos y concretos de la novela. Una heterogeneidad aparente, resultado de la convergencia, en un sueño, de las inquietudes de un “confuso y atormentado” personaje, el llamado Andrés Fava: “Ese hombre sueña algo que yo soñé tal cual en los días en que empezaba a escribir y, como

tantas cosas en mi incomprensible oficio de escritor, sólo mucho después me di cuenta que el sueño era parte del libro y que contenía la clave de esa convergencia de actividades hasta entonces disímiles.” (LM p. 7)

Al modo de Oliveira o Medrano, Andrés lucha contra sus inercias para desentrañar el enigma de su sueño —sueño donde él ya es otro—, la misión secreta que le plantea un cubano, quien es evidente referencia a las exigencias del momento revolucionario que se vive en la novela (LM pp. 101-104):

Es decir, es un poco Oliveira también que se golpea contra la pared. Es un poco eso, el extremo final; y en ese momento en que las cosas más extremas han sido dadas, en ese momento él comprende el final del sueño. Comprende que el cubano le había dicho “despertáte”. “Despertáte” está muy claro, “despiértate”. Es decir, date cuenta de que sos un egoísta, de que estás viviendo solo y separado, y que hay otra cosa que hacer.<sup>14</sup>

Andrés asumirá ese despertar, que es su toma de conciencia y su disposición a participar en la lucha de liberación sin renunciar a sus refinamientos culturales ni a sus obsesiones existenciales, y en ese proceso le ayudará La Joda, que encarnará la práctica de un leninismo lúdico recuperado por Cortázar durante esa época: “Hay que soñar, pero a condición de creer seriamente en nuestro sueño, de examinar con atención la vida real, de confrontar nuestras observaciones con nuestro sueño, de realizar escrupulosamente nuestra fantasía. (Lenin).<sup>15</sup>

Con citas como ésta y la escritura de su novela, Cortázar se planteó el problema de utilizar el lenguaje como expresión literaria y discurso revolucionario; además de las dificultades para establecer las correspondencias entre ficción y mensaje, entre invención y enunciación, evitando caer en los dogmatismos de la época; así, rechazó que el tono de su novela fuera resultado de la frivolidad o el humor gratuito al abordar los problemas latinoamericanos.

De la misma manera, el humor y la inclusión de los recortes de prensa fueron su manera de criticar el manejo informativo o más bien desinformativo que los *mass media* hacían de la opresión y los crímenes de Estado cometidos en América Latina y el Tercer Mundo en aquel tiempo.

En la posdata al prólogo (7 de septiembre de 1972), Cortázar se refirió al atentado fedayín contra los deportistas israelíes en las Olimpiadas de Munich, y reprochó las “lágrimas de cocodrilo” de las agencias “washingtonianas” de noticias por ese asunto y su silencio ante los crímenes de los militares en su país: “Una vez más entra en juego el masaje a escala mundial de los *mass media*. No se ve, no se lee más que Munich. No hay lugar en sus canales, en sus columnas, en sus mensajes, para decir, entre tantas otras cosas, Trelew.” (LM p. 9)

En el prólogo mencionado, Cortázar reitera, quizá con un entusiasmo extraño para la época actual, su adhesión al “socialismo latinoamericano”, por el que considera necesario luchar con vitalidad y alegría:

Más que nunca creo que la lucha en pro del socialismo debe enfrentar el horror cotidiano con la única actitud que un día le dará la victoria: cuidando preciosamente, celosamente, la capacidad de vivir tal como la queremos para ese futuro, con todo lo que supone de amor, de juego y alegría...

Lo que cuenta, lo que yo he tratado de afirmar, es el signo positivo ante la escalada del desprecio y del espanto, y esa afirmación tiene que ser lo más solar, lo más vital del hombre, su sed erótica y lúdica, su liberación de los tabúes, su reclamo de dignidad compartida en una tierra ya libre de colmillos y de dólares. (LM p. 8)

Lo interesante es que presentía parte de esas potencialidades liberadas en la literatura latinoamericana —en particular en la prosa— y postulaba la necesidad de expandirlas de allí a la realidad, con el fin de que naciera un hombre latinoamericano “/que sepa abrir la puerta para salir a jugar”, según el texto-manifiesto ero-teórico del mismo nombre publicado en *Ultimo Round*:

... entre nosotros el subdesarrollo de la expresión lingüística en lo que toca a la libido vuelve casi siempre pornografía toda materia erótica extrema)/ los Fuentes torea ceñido en *Cambio de Piel*, hay allí páginas que preludian lo que alguna vez escribiremos con naturalidad y con *derecho* (porque antes o simultáneamente hay que conquistar otras libertades: la colonización, la miseria y el

gorilato también nos mutilan estéticamente: pretenderse dueño de un lenguaje erótico cuando ni siquiera se ha ganado la soberanía política es ilusión de adolescente que a la hora de la siesta hojea con la mano que le queda libre un número de *Playboy*/...16

El subdesarrollo literario en materia erótica significa así una prueba del subdesarrollo político latinoamericano; constituye un desafío al nivel del lenguaje que el escritor debe enfrentar con la misma decisión con la que un revolucionario plantea la transformación social. De tal manera, conquistar esa soberanía erótica es un acto subversivo y de afirmación.

En su caso, Cortázar confesó no haber sido inocente al respecto y su temor-obsesión para utilizar algunas expresiones por pudor: “El miedo sigue desviando la aguja de nuestros compases; en toda mi obra no he sido capaz de escribir ni una sola vez la palabra *concha*, que por lo menos en dos ocasiones me hizo más falta que los cigarrillos.”<sup>17</sup>

*Libro de Manuel* le dio la oportunidad de utilizarla, pero su fin fue plantear con esas palabras altisonantes la ruptura con varios tabúes políticos, sexuales y culturales, todos ellos relacionados con el lenguaje, los deseos y las pasiones más ocultas y condenadas en la humanidad: sadismo, masoquismo, homosexualismo, onanismo y necrofilia, entre otras, y que no se expresan como si de esa manera no existieran o se les pudiese hacer desaparecer.

A través de Ludmilla, reconoció que no se trata de un problema de lenguaje o de malas palabras, sino de lo que se desea expresar por medio de ellas y de todo lo que a veces ocultan, incluso por medio de la saturación en su uso:

... carajo, puta, no encuentro las palabras.

—Mezclás el argentino y el gallego en dosis iguales, polaquita.

—Es que tengo la ventaja de no entender demasiado de qué se trata —dijo Ludmilla—. Al principio Andrés me hacía repetir cosas para reírse con Patricio y Susana, concha peluda y pija colorada, cosas así, a mí me suenan muy bonitas.

—Son bonitas —dijo Marcos—, solamente que a veces la gente las usa mal, las echa a perder... (*LM* p. 146)

Además, como en *Rayuela*, los personajes no latinoamericanos con frecuencia hablan un francés escrito en español, o se expresan en este idioma sin ningún problema; pero además, los más cercanos a La Joda en términos existenciales, como Ludmilla, se expresan en “argentino”, su aproximación espiritual a lo latinoamericano se manifiesta así en la narración mediante la adopción de su lenguaje.

La misma novela se plantea como un problema de lenguaje. Andrés arma el *Libro de Manuel* a partir de las notas sueltas de “*el que te dije*”, personaje inasible que había iniciado la operación “histórica” con neutralidad, “como de perfil”, porque *el que te dije* “no era ni sonso ni modesto”, y había ensayado a “meterse desde ángulos variados en la breve pero tumultuosa historia de La Joda”.

En la narración se entremezclan elementos que dificultan el proceso literario a “*el que te dije*”, porque el lenguaje se le complica de un nivel a otro; de la enumeración de los fines de La Joda a los medios de una escena erótica; de los contenidos a las formas. Él desea que ese paso de una “esquina a una cama”, de la escritura a la “verdadera revolución” sea imperceptible: ... los proyecto a la idea misma de revolución, porque La Joda es una de sus muchas casillas y ese ajedrez no se ganará nunca si yo no soy capaz de ser el mismo en la esquina y en la cama... a mí no me importa la escritura salvo como espejo de otra cosa, de un plano desde el cual la verdadera revolución sería factible... (LM p. 232)

“*El que te dije*”, es una expresión argentina que designa a alguien innominable; para Cortázar, en cambio, la expresión es cariñosa y no más que un recurso literario: “Ah, ése, cuanto menos se le mencione mejor —opinó Patricio con perceptible cariño...”. (LM p. 29)

Este personaje desempeña el papel de mago y poeta que tuvo Persio en *Los premios* o Morelli en *Rayuela*, de numen metaliterario. Con el sentido de la cita de Lenin mencionada más arriba, *el que te dije* aporta un epígrafe tomado de *Arcana*, de Edgar Varese —que según Andrés venía de Paracelso—, destinado al libro que Susana confecciona para la educación bilingüe de Manuel: “La primera estrella es la del Apocalipsis. La segunda es la del ascendiente. La tercera es la de los elementos, que son cuatro. Hay así seis estrellas. Y hay otra, que es la estrella de la imaginación.” (LM p. 122)

Es esta última estrella la que rige o debe regir la vida para *el que te dije*, no sólo en lo que se refiere a las actividades estéticas sino en lo con-

cerniente a la existencia misma y a la actividad política. En esta visión mágica y astrológica, el hombre vive en un mundo de apocalipsis, es decir de destrucción y guerra; tiene un destino ignorado, y un mundo expresado en los cuatro elementos, pero, cabalísticamente, tiene la imaginación, o sea la libertad para cambiar el sentido determinante de los signos nefastos de su destino.

La imaginación también es el arma del escritor en su trabajo narrativo; mediante la simultaneidad, la ubicuidad del narrador y personajes como Ludmilla, “quien parece tener como un derecho a violar toda cronología”, *el que te dije* desafía las lógicas histórica y narrativa. Sin embargo, también considera estas transgresiones literarias “detalles formalistas sin importancia”.

Estos recursos literarios, la confusión que denuncian, le sirven para postular “que el absurdo no es más que la prehistoria del hombre”, pero también que la decisión de cambiarla en historia es una decisión humana, conformada por la libertad y la suerte del individuo:

Algunos la llamarán elección, entre otros el que te dije, y algunos le llamarán azar, entre otros el que te dije, porque el que te dije sabe muy bien que en un momento dado apagó la lámpara y que lo hizo porque decidió hacerlo en ese momento y no antes ni después, pero también sabe que la razón que lo decidió a apretar el interruptor no le venía de ningún cálculo matemático ni de ninguna razón funcional sino que le nació de adentro, siendo adentro una noción particularmente incierta, como sabe cualquiera que se enamora o juega al póker los sábados a la noche. (*LM* p. 42)

La lucha revolucionaria se convierte así en una cuestión dialéctica de libertad e intuición; es decir, intervienen intelecto y pasión en la definición re-volucionaria del individuo. *El que te dije* busca clarificar la situación y las opciones del momento; así, mediante unos silogismos parecidos a las once tesis marxistas plantea la parodia de un esquema de acción, a pesar de “ese obstruccionismo subjetivo” de elección y azar:

- 1) La realidad existe o no.
- 2) Es incomprendible pero existe, y es algo que ocurre o cada

quien hace ocurrir.

3) Es un fracaso del hombre.

4) Hay que cambiarla.

5a) Para mí sólo.

5b) Para todos.

Para él la opción es obvia:

5b Cambiar la realidad para todos —continúa *el que te dije*— es aceptar que todos son (deberían ser) lo que yo, y de alguna manera fundar lo real como humanidad. Eso significa admitir la historia, es decir la carrera humana por una pista falsa, una realidad aceptada hasta ahora como real y así nos va. Consecuencia: hay un sólo deber y es encontrar la buena pista. Método, la revolución. Sí. (*LM* p. 14)

La revolución. Sí, ¿pero qué revolución? Se trata de una noción de revolución radical, que persigue la instauración de lo nuevo y para la cual es justificable el recurso de las armas, necesario no por sí mismo o la resistencia de lo viejo, sino ante la violencia con que lo caduco enfrenta a lo que nace; porque el autor reflexiona que lo viejo sirve para fundar lo nuevo, pero como en el problema intelectual de Andrés ante una música de vanguardia con filtros electrónicos y un piano, metafóricamente y sólo metafóricamente, considera necesario quemar lo viejo, es decir, el piano, como símbolo de lo que se convierte en obstrucción mental a lo nuevo.

Por lo demás, hacia la revolución dirigían sus esfuerzos los movimientos populares latinoamericanos de la época, que no sólo la vislumbraban como la culminación de un proceso para lograr la liberación y la justicia en sus países, sino como la única vía posible para alcanzarlas en América Latina.

Si para *el que te dije* la situación es más o menos comprensible, para Andrés definirse ante ésta le resulta difícil y le exige un gran ejercicio analítico que lo mantiene en cierto inmovilismo vital. Sus problemas son de un orden exclusivamente intelectual, a diferencia de Oliveira, quien en *Rayuela* se debatía además contra la vida.

*El que te dije* considera a Andrés gobernado por la racionalidad occidental, un ser instalado en la idea de progreso, intelectualmente re-



belde a esa noción, aunque en su conducta se advierta el divorcio entre ideas y vida, y por eso *el que te dije* "... sospechaba la influencia de una tecnología prepotente encaramándose en una más legítima visión del mundo, ayudada por filosofías de izquierda y de derecha...". (LM p. 25)

Es decir, lo considera partícipe de una visión de progreso y orden, sustentada tanto por marxistas y capitalistas, recelosa y excluyente de otras formas no planificadas, mágicas o absurdas de vida. Pero Andrés no está de acuerdo con esa opinión de sí y piensa que en el fondo se debate entre un querer lo nuevo y la irrupción de lo viejo en ese deseo intelectual, que ejemplifica en la música de vanguardia, en una audición de *Prozession*, de Karlheinz Stockhausen, donde un piano entre filtros electrónicos le hace entender súbitamente su problema:

Tan sencillo en el fondo: el hombre viejo y el hombre nuevo en este mismo hombre sentado estratégicamente para cerrar el triángulo de la estereofonía, la ruptura de una supuesta unidad que un músico alemán pone al desnudo en un departamento de París a media noche... lo mismo el hombre viejo sigue vivo y se acuerda, en lo más vertiginoso de las aventuras interiores hay el sillón de siempre y el trío del archiduque y de golpe es tan fácil comprender, el sonido del piano coagula esa pervivencia nunca superada... (LM pp. 25-26)

En Andrés, la lucha intelectual entre lo nuevo y lo viejo se expresa mediante una imagen musical: su deseo tiende hacia la música de vanguardia y a una quema mental del sillón y su herencia de tríos y música de cámara, que, sin embargo, perviven en los acordes de piano de la música de Stockhausen. Esta imagen de lo viejo en lo nuevo en la música de Stockhausen le aclara el problema al atormentado Andrés, quien, como Oliveira en *Rayuela*, vuelve a plantear el dilema de los puentes: cómo superarse como hombre y pasar de un estado de liberación mental a uno existencial sin llevar su piano a la música de vanguardia, sus vivencias, sus inercias, el pasado, en el plano político, donde lo social no entraba en sus preocupaciones:

Es natural que me pregunte una vez más cómo hay que tender los puentes, buscar los nuevos contactos, los legítimos, más allá del entendimiento amable de generaciones y cosmovisiones diferentes... porque no se trata de coexistencia, el hombre viejo no puede subsistir tal cual en el nuevo aunque el hombre siga siendo su propia espiral... (LM p. 27)

Y en esa necesidad de comunicación, Andrés plantea al músico —y a sí mismo— una posibilidad de solución, más una metáfora que una receta:

También vos tenés el problema del puente, tenés que encontrar la forma de decir inteligiblemente, cuando quizá tu técnica y tu más instalada realidad te están reclamando la quema del piano y su sustitución por algún otro filtro electrónico (hipótesis de trabajo porque no se trata de destruir por destruir...) Porque un puente, aunque se tenga el deseo de tenderlo y toda obra sea un puente hacia y desde algo, no es verdaderamente puente mientras los hombres no lo crucen. Un puente es un hombre cruzando un puente, che. ...Pero andá a decirle eso a tanto satisfecho ingeniero de puentes y caminos y planes quinquenales. (LM pp. 27-28)

El problema es de métodos y palabras, de palabras y acción, porque verbos como quemar tienen esa connotación de destrucción total que da el fuego, pero también de refundación a partir de una tabla rasa donde queda una esencia humana por regenerar. Es decir, la quema no es un “destruir por destruir” sino uno de los posibles puentes para dar el salto a otra realidad. El problema es con quiénes, con qué, cómo y dónde tender el puente y después hacia dónde lleve ese puente al hombre.

A fin de cuentas, se reconoce, se trata de hacer una revolución que posiblemente no será agradecida ni siquiera por sus supuestos beneficiarios, porque “... la idea del orden y la propiedad privada valen hasta para los que no tienen ni medio...” (LM p. 31)

Pero aun así, persiste el empeño revolucionario. Quizá porque en la concepción cortazariana lo revolucionario está ligado a la vida y a lo humano y como éstos tampoco es puro, racional y objetivo. Y entonces, aunque criticables, son justificables y necesarias actividades contestatarias

absurdas, como los *happenings* de La Joda —la metáfora de la revolución—, incluyendo sus juegos en autobuses, restaurantes, salas de cine y ópera, llevadas a veces hasta el exceso, como los gritos de Marcos en *Lohengrin* que hacen protestar a otro personaje:

—Justo en el momento en que sale el cisne, no sé si la viste —explicó Marcos—. Una de Wagner.

—No hay derecho —dijo Lonstein—. Torcerle el cuello al cisne cuando todavía tenemos Pato Donald para rato, ustedes se confunden de ave, che. (*LM* p. 65)

Ante los ataques de carácter surrealista de La Joda en todos los ámbitos, incluido y sobre todo en el cultural, Lonstein invoca ese espíritu de tolerancia desde su muy particular situación existencial. Pese a su extravagancia comprende, acepta o critica las acciones y objetivos políticos de sus compañeros, pero defiende también su individualidad, expresada con su particular lenguaje.

Mediante sus palabras el “rabinito” establece su línea y para cruzarla los demás personajes deben descifrar primero la realidad que enuncian:

... lo que tengo claro es que lo de las palabras *made in Lonstein* nunca fueron un juego aunque nadie hubiera podido saber a qué tendían, defensa o agresión, para mí contenían de alguna manera la verdad de Lonstein, de eso que era Lonstein, pequeño y bastante sucio y cordobés trashumante y autoconfesadamente un gran masturbador y amigo de experimentos paracientíficos, violentamente judío y criollo, fatalmente miope como si se pudiera ser como Lonstein sin ser miope y chiquito... (*LM* p. 33)

Pero Lonstein, a pesar de su “cripticismo”, sorprende a La Joda con sus “Fragmentos para una oda a los dioses del siglo”, deidades basadas en la acumulación de capital y tecnología, con sus letanías (slogans publicitarios), templos (donde se aceptan tarjetas de crédito) y sacerdotes (servidores de las máquinas), además de su vacía y anónima grey:

Tarjetas para alimentar una IBM...

PONGA UN TIGRE EN SU MOTOR

PONGA EL LINGAM DEL DIOS

Su templo huele a fuego

TOTAL AZUR BP SHELL MEX

Su templo huele a sangre...

EQUANIL

BELLERGAL

OPTALIDÓN

sus nombres ronroneantes

la paz la paz la paz la paz

de diez y media de la noche a seis de la mañana amen

Y LOS TEMIBLES

los heroicos

que se invocan al tiempo de las angustias

intercesores enigmáticos

ante las Madres escondidas, los de nombres oscuros

ANDROTARIL TESTOVIRÓN PROGESTEROL

ERGOTAMINA

y la de triple filos CORTISONA...

HELENA RUBINSTEIN

ruega por nosotros pecadores

JACQUES FATH

CARDIN CHANEL

DOROTHY GRAY

de nuestras pecas barros senos y caderas apiádate, señora...

(*LM* pp. 83-87)

Con acciones iconoclastas como este poema, el “rabinito” cree que debe contribuir, entre otras cosas, a la liquidación de los errores y horrores de La Joda —escudados en un “vocabulario marxista”—; él lo realiza mediante la enunciación de aquello que afrenta no sólo a las buenas conciencias burguesas, sino a las de izquierda, y que está en el ámbito más íntimo del ejercicio de la libertad:

... la Joda... se propone como una empresa de liquidación de fantasmas, de falsas barreras, con todo ese vocabulario marxista que a mí me falta... entiendo que debo aportar una contribución paralela, porque defender la legalidad del onanismo no solamente vale por eso, que no es gran cosa en sí, sino porque ayuda a las muchas otras fracturas que hay que practicar sensaltro en el esquema del ántropos... (LM p. 224)

Lonstein cría además un hongo que, como La Joda, brota en un París frío y conservador, de manera similar a lo narrado en *El examen*, cuando los hongos y las pelusas invaden el Buenos Aires pequeñoburgués y conformista de Andrés Fava, al mismo tiempo que los “cabecitas negras” irrumpían en la ciudad.<sup>18</sup>

Andrés proyecta una vez más las preocupaciones del autor en la novela; pero ahora inmerso en un dilema contrario al de 1950, no buscando la fuga del “orden cerrado”, sino su transformación, la aproximación a su país a través de la mediación latinoamericana, a través del tiempo y la comprensión de la ruptura generacional:

Al pobre Andrés le había tocado justo la generación anterior y no parecía entrar en el jerk y el twist de las cosas, por decirlo de alguna manera, el muchacho todavía estaba en el tango del mundo, el tango de la inmensa mayoría aunque paradójicamente fuera esa inmensa mayoría la que empezaba a decir basta y a echar a andar... [porque] para un Patricio o un Marcos hay toneladas como Andrés, anclados en el París o el Tango de su tiempo, en sus amores y sus estéticas y sus caquitas privadas, cultivando todavía una literatura llena de decoro y premios nacionales o municipales y becas Guggenheim, una música que respeta la definición de los instrumentos y los límites de su uso, sin hablar de las estructuras y los órdenes cerrados, ahí está, todo tiene que ser cerrado para ellos aunque después aplaudan mucho a Umberto Eco porque es lo que se usa... (LM p. 77)

Es el dilema de los puentes de un hombre casi decimonónico o de las vanguardias anquilosadas en el convulso y masificado escenario de

los años setenta; tenso entre el cambio acelerado y las inercias sociales y culturales. Ese conflicto se expresa en la disyuntiva que le plantea su propio placer estético y algunos compromisos asumidos con fastidio (escuchar *Prosezzion* o escribirle dos líneas a un poeta venezolano, autor de “mala poesía supuestamente revolucionaria”), encrucijada en la que entran en crisis también las relaciones de pareja: “... tanto lío con Francine y Ludmilla pero sobre todo la confusión por culpa de los puentes que viene a fastidiar a una altura de las cosas en que otros la mandarían al cuerno”. (*LM* p. 33)

En aquellos años, Cortázar venía de la ruptura de su matrimonio con Aurora Bernárdez y su enlace con Ugné Karvelis, lo cual sólo es un paralelismo más de los que ligan al autor con su obra. Sin embargo, el dilema central que marca esa etapa en el caso de la vida de Andrés tiene mucho que ver con el cuestionamiento a su egoísmo, y radica en conocer la autenticidad o no de su confrontación interna: “... pero todo estaría en saber si realmente busco, si salgo a buscar de veras o si no hago más que preferir mi herencia cultural, mi occidente burgués, mi pequeño individuo despreciable y maravilloso”. (*LM* p. 170)

Andrés se sabe reprobado por La Joda, anacrónico ante ese mundo que le toca vivir o ignorar, en el que sus conflictos personales le enredan y complican la vida todavía más, y lo conducen a dañar a quienes lo rodean: “Qué me quedaba por hacer aparte de la música y los libros, sino llevar las cosas a las amargas consecuencias finales más que previsibles; a menos que hubiera otra cosa, un atajo, una encrucijada en alguna parte, una última salida que me diera lo mío sin hacer pedazos lo de los demás...”. (*LM* p. 59)

Empero mantiene la esperanza de encontrar una salida a su egoísmo, de “asistir a la muerte de un pequeño burgués o a su confirmación, para saber si el descenso llevaba al otro lado de la mancha negra o la envolvía en complacencia y nostalgia”. (*LM* pp. 292-293)

Por su parte, Marcos, jefe *sui generis* de La Joda, trata de “enchufar” a Andrés y a su “polaquita” en un “curso acelerado de informática latinoamericana”, de alcanzarle a aquél un acceso a la salvación por medio de La Joda, de aproximarle al “umbral del satori”; aunque éste se muestra más bien indiferente a los “infantilismos” de La Joda, que considera de poca monta.

Organizador, especie de comandante de La Joda, Marcos es el arquetipo revolucionario de esta novela. Aplicando el “termómetro de vidas” de los cronopios, él es congénere de éstos mientras Andrés se queda entre los famas. Pero *el que te dije* considera a Marcos una incógnita, porque del dicho al hecho, de la idea a la práctica existe un abismo:

¿Qué haría Marcos si los azares de La Joda lo llevaran un día a ser eso que las tabletas asirias llamaban jefe de hombres? Su idioma corriente es como su vida, una alianza de iconoclastia y creación, reflejo de lo revolucionario entendido antes de todo sistema; pero ya Vladimir Illich, sin hablar de León Davidovich y más de este lado y este tiempo Fidel, vaya si vieron lo que va del dicho al hecho, de la calle al timón. Y sin embargo uno se pregunta el porqué de ese pasaje de un habla definida por la vida, como el habla de Marcos, a una vida definida por el habla, como los programas de gobierno y el innegable puritanismo que se guarece en las revoluciones. Preguntarle alguna vez a Marcos si va a olvidarse del carajo y de la concha de tu hermana en caso de que le llegue la hora de mandar; mera analogía desde luego, no se trata de palabrotas sino de lo que late detrás, el dios de los cuerpos, el gran río caliente del amor, la erótica de una revolución que alguna vez tendrá que optar (ya no éstas sino las próximas, las que faltan, que son casi todas) por otra definición del hombre, porque en lo que llevamos visto el hombre nuevo suele tener cara de viejo apenas ve una minifalda o una de Andy Warhol... (LM p. 88)

En Marcos se encarna la posibilidad de otro tipo de revolución: política, pero también liberadora en términos de lenguaje, erotismo y cultura; incluyente de “otra definición del hombre”; distinta y revolucionaria en relación con las ya instituidas. A los ojos de Ludmilla, a pesar de ser tan distintos, Marcos es sencillo y complicado como Lonstein, pero plantea el símil en un plano donde Cortázar ya había enlazado historia, literatura y revolución: “... vaya a saber si entre Lenin y Rimbaud había tanta diferencia. Cuestión de especialidades, de vocabularios sobre todo, y de finalidades, pero en el fondo, en el fondo... (LM p. 90)

Planteamiento que a un intelectual como Andrés le parecerá exagerado y risible, porque en su perspectiva egoísta para él es más problemática su relación con la paternidad, que se cuestiona sin que él tenga plena conciencia de su proximidad con el problema de la responsabilidad a partir de la fascinación que producen Manuel y La Joda a Ludmilla.

Andrés atribuye a su egoísmo y a su carencia de compromiso con la vida, en la que entra el mundo y lo político, haber evitado ser padre. Aunque intuye que un hijo se convierte en la encarnación de su deseo de vivir y de luchar, pese a saber que no sería “el padre ideal”. (LM p. 92)

Los protagonistas viven inmersos en un ambiente de equívocos y debates que hoy podrían sonar bizantinos y materia de discusiones involuntariamente cómicas, pero que eran problemas reales en la izquierda latinoamericana de aquellos años.

Por ejemplo, para Gómez, un elemento panameño de La Joda, el arte debe ser comprometido y el artista debe acercarse al pueblo para evitar las mediaciones de la cultura burguesa: “... las dificultades de la música que Andrés por ejemplo trata de hacerle escuchar le parecen una prueba de que el capitalismo *lato sensu* busca una vez más y buscará hasta el último coletazo la formación automática de élites en todos los planos, incluido el estético...” (LM p. 99)

A ese argumento *el que te dije* opone el caso de un “tal Terry Riley”, compositor minimalista, quien basado en una música de partitura simple, involucra a las masas en su ejecución y “democratiza” el arte, quizá empobreciéndolo; ante ese ejemplo extremo y absurdo de su posición, Gómez se enreda en su discurso dogmático.

El relato junta a personajes latinoamericanos y europeos que enfrentan la realidad, el absurdo encarnado en la metáfora de un muro de ladrillos. Ellos integran La Joda a pesar de sus diversas nacionalidades, personalidades y valores. Sin embargo, la voz narrativa (Andrés o *el que te dije*) defiende la libertad de sus protagonistas, reunidos “por razones diversas, puesto que se trata de individuos”:

Absurdo.

pero no para ellos porque ellos saben que es la prehistoria del hombre, están mirando la pared porque sospechan lo que puede haber del otro lado: los poetas como Lonstein hablarán del reino



milenario, Patricio se le reirá en la cara a Susana, Susana pensará vagamente en una felicidad que no haya que comprar con injusticia y lágrimas, Ludmilla recordará no sabe por qué un perrito blanco que le hubiera gustado tener a los diez años y que nunca le regalaron.

En cuanto a Marcos sacará un cigarrillo (está prohibido) y lo fumará despacio, y yo juntaré tanta cosa para imaginar una posible salida del hombre a través de los ladrillos... (LM pp. 17-18)

El carácter poco romántico y relativo del término izquierda se pone también de manifiesto en la pluralidad de sus significaciones; no será lo mismo para un argentino o un chileno:

—Vos comprendés que traducir gauchistas por izquierdistas no te daría la idea precisa, porque en tu país y el mío eso significa una cosa más bien distinta.

... Izquierdista o peronista o lo que venga no quiere decir nada muy claro desde hace unos años... (LM p. 19)

Y ante esa “satisfacción perruna” de la izquierda con sus conceptos, La Joda opone la burla y el absurdo, el desparpajo y la insolencia, la iconoclastia. Lonstein está convencido de que ese es el camino adecuado: “Lo exótico abre todas las puertas...” (LM p. 105) Aplaude así el plan “antartiastruto” de la inventada Sociedad de Zoofilia, para trasladar desde Argentina unos dólares falsos, que después resultarán verdaderos, en el forro de unos *contéiners* térmicos fabricados para unos peludos reales y un pingüino turquesa, el cual terminará vagando por las calles de París.

De esa manera se comprende que las acciones de La Joda no son simples banalidades, sino parte sustancial de su lucha, e incluyen las *contestaciones*, el pingüino, la luna llena, el hongo de Lonstein, los juegos y berridos de Manuel, entre otras cosas, cuyo fin es exorcizar un futuro rígido y deshumanizado:

—Cosas como la luna llena —explicó Lonstein—, mi hongo que crece y las menores que se evaden de un reformatorio, andá a explicarles a tipos como Gómez o Roland que también eso puede

ser La Joda, te escupen en la oreja; por eso tengo miedo del mañana, che, cuando ya no estemos nosotros, cuando se queden solos. Todavía hay contacto, se puede hablar con ellos, pero lo malo es que son los mismos que un día te sacarán carpiendo. El mismo Marcos, ya verás. En fin. (LM p. 106)

En esos argumentos de Lonstein hay un reproche a la rigidez, la torpeza e inmadurez con que los gobiernos revolucionarios encaran algunos conflictos culturales y paradójicamente limitan la libertad creadora, el ámbito de una libertad profunda, subversiva, que nadie tiene derecho a controlar. Y entonces, para evitar ese anquilosamiento, es necesario que el proyecto de una nueva sociedad incluya el humor, el juego, la libertad como espacio individual donde se dan o no los compromisos, en resumen, tratar de alcanzar una vida como la deseada para el futuro, mostrar que lo aparentemente insustancial muestra el mecanismo de algo más trascendente:

Cuánta cosa se hace por broma o por lo que uno cree broma, y lo otro empieza después y por debajo, hay como una subrepticia recurrencia de la broma o del juego de palabras o del acto gratuito que se encaraman sobre lo que no es broma, sobre el zócalo de la vida para desde ahí dictar solapadas ordenanzas, modificar movimientos, corroer costumbres... (LM p. 125)

De tal manera, es un contrasentido que un proyecto político fundado en la subversión, una vez institucionalizado, rechace y condene lo que no entra en sus cánones y que sacralice todas sus acciones restándole espacios a la creación y al humor, olvidando la importancia revolucionaria de estos factores.

Por lo anterior, en *Libro de Manuel*, Rimbaud y Lenin se unen para mostrar al pequeño-burgués la necesidad de su muerte y de su renacimiento como hombre. Si en *El examen*, la muerte de “one of us” le representa para Andrés su propia muerte en vida, en *Libro de Manuel* habrá un cadáver similar, pero éste será el de ese pequeño-burgués, que Lonstein lavará “hasta dejarlo blanco y puro, toda huella de historia ya borrada, toda mancha negruzca suprimida, toda baba enjugada”. (LM p.

386) También Armando Pereira, en *Deseo y escritura*, señala ese aspecto “histórico” —desprendido del sentido de “pista falsa”— en los personajes, como obsesión a borrar: “Si la historia es un texto, una escritura, el cuerpo será su continente”.<sup>19</sup>

Si la descripción de ese muerto recuerda al cadáver de la librería húmeda del Buenos Aires peronista de los años cuarenta, de manera curiosa, también tiene similitud con la foto del cuerpo inerte del Che Guevara en Bolivia y su descripción, por una de esas coincidencias del arte, con la paráfrasis pictórica, a partir de dicha fotografía, *La lección anual de anatomía*, de Arnold Belkin. Aunque esa escena en la novela se presta a múltiples interpretaciones, pues no se aclara quién ha muerto —Marcos o *el que te dije*—. Cortázar explicó a Evelyn Picon el origen de a esa imagen guevariana:

Yo escribí esa página a toda velocidad, tengo el instinto de saber cuando las cosas se terminan, hubo un punto y luego algunas horas después volví para releerlo. Y cuando releí la parte del muerto en la morgue hay dos referencias que me hicieron pensar en algo que no había pensado cuando la estaba escribiendo, que veo que tú tampoco has pensado. En la fotografía tan difundida por todo el mundo del *Che* Guevara muerto. La cabeza está ligeramente levantada y los ojos no están completamente cerrados y hay una pequeña luz que pasa. Lonstein le dice mírame todo lo que quieras, no me importa. Hay algo en la descripción de ese muerto que es también el *Che*... Pero no fue deliberado porque hubiera sido demasiado barato, “cheap”.<sup>20</sup>

Para Alazraki, *Libro de Manuel* “constituye un intento de demostrar que un escritor puede tratar los problemas sociales de su tiempo sin convertirse en un titiritero cuyo guión se adapta de antemano a los tópicos ideológicos y a los slogans políticos más en boga del momento”. Agrega además que si para Oliveira en *Rayuela*: “La falsa acción era casi siempre la más espectacular, la que desencadenaba el respeto, el prestigio y las hestatuas hequestres”, para Andrés “su búsqueda política se convierte en un acto de afirmación de su libertad y de su realización personal.”<sup>21</sup>

## LITERATURA EN LA REVOLUCIÓN

Como un eco del *boom*, apenas entre 1968 y 1969 Cortázar había participado en debates acerca del papel del escritor en los procesos revolucionarios. Uno de ellos en las páginas de *Marcha* de Montevideo, con Mario Vargas Llosa y Oscar Collazos, fue publicado como libro por Siglo XXI. Allí Collazos criticaba al escritor latinoamericano que afirma el ser de ésta región “en razón del dejar de ser de los otros”, es decir de las metrópolis culturales, políticas y económicas.<sup>22</sup>

Asimismo, Collazos rechazaba la autonomía, el olvido o desprecio literarios por la realidad, que a su parecer se agotó con Jorge Luis Borges, y, por lo contrario, postuló una “comuni6n íntima de la realidad con el producto literario”. Para este autor, siguiendo a Barthes, la escritura es un “acto de solidaridad histórica”; la lengua y el estilo son objetos, fuerzas ciegas que el escritor dirige conscientemente, impulsado por la realidad social: “Toda realidad genera su propio lenguaje, determina sus estructuras, aborta una sintaxis que le es propia.” (*L y R* p. 17)

En este sentido, un discurso de Fidel Castro era, para Collazos, “fuente de un tipo de literatura dentro de la revoluci6n”, lo que explicaba entonces el “... vuelco violento del intelectual hacia el único pa6s que ofrecía y ofrece una posibilidad real de afirmaci6n cultural...” (*L y R* p. 23) La realidad latinoamericana aparecía así como “un género de ficci6n en estado de pureza total”. (*L y R* p. 19)

Para el caso de “Reuni6n”, de Cortázar, se6al6 el carácter determinante de la revoluci6n cubana en esta ficci6n, no como un acto voluntario del autor, sino porque éste ha contraído compromisos ineludibles con sus lectores y con su entorno: “Y llego, justamente, a uno de mis prop6sitos: la deuda que el escritor contrae con su p6blico, el cuidado que debe a sus lectores, la justificaci6n de ciertos mecanismos receptivos inevitables.” (*L y R* p. 27)

Y concluía que el objetivo de los escritores latinoamericanos no debe ser llegar a las alturas de la literatura europea sino “hallarnos en nuestro propio pellejo”

Cortázar, por su parte, en su texto “Literatura en la revoluci6n y revoluci6n en la literatura”, que dio título al volumen, neg6, como afirmaba Collazos, la existencia de un complejo de inferioridad en la literatura del

*boom* y opuso la universalidad de las técnicas y mecanismos formales de la literatura a la acusación de inautenticidad.

Criticó la “confusión tácita” entre literatura y lucha política que hacía Collazos, sin embargo, exaltó las obras de Neruda, Vallejo y Lezama Lima, por sobre las de Saint-John Perse, Paul Eluard y Robert Musil, como actos de afirmación cultural similares a los de afirmación política: “Pocos dudarán de mi convicción de que Fidel Castro o *Che* Guevara han dado las pautas de nuestro auténtico destino latinoamericano; pero de ninguna manera estoy dispuesto a admitir que *Los poemas humanos* o *Cien años de soledad* sean respuestas inferiores, en el plano cultural, a esas respuestas políticas.” (*L y R* p. 44)

También cuestionó el énfasis en lo sociocultural y la exigencia al escritor de atender a la realidad “concreta” en detrimento de la “mítica”; es decir, rechazaba un programa literario de compromiso y defendía una realidad invisible e “irracional”, expresada de manera difícil en la escritura: “A Collazos le interesa una realidad que cabría llamar inmediata; tiene bien cuidado de no caer en el vocabulario que llevó a la noción y a las consecuencias del ‘realismo socialista...’” (*L y R* p. 50)

Cortázar consideró esa posición como uno de los principales obstáculos en la construcción del socialismo latinoamericano, sólo superable hasta alcanzar: “... una conciencia *mucho más revolucionaria de la que suelen tener los revolucionarios* del mecanismo intelectual y vivencial que desemboca en la creación literaria”. (*L y R* p. 52)

Desde su punto de vista, el problema no estaba en los contenidos de las obras sino en la “responsabilidad moral”, como deber individual, no obligatorio, sino incluso, evadible, del escritor. En ese sentido defendió su novela *62, Modelo para armar* y rechazó que fuera una obra escapista: “En definitiva, lo que cuenta es la responsabilidad personal del escritor, el que sea o no un escapista de su tiempo o de su circunstancia.” (*L y R* p. 57) En términos literarios, Cortázar explicó su opción por una obra de experimentación, al lado de una literatura más comprometida con lo inmediato:

.... mi búsqueda es otra, con todo lo que pueda comportar de errores y fracasos, y en un sentido menos inmediato y “masivo” no la creo menos revolucionaria que la de un Viñas, sólo que en mi caso ataco

otras sumisiones y enajenaciones del hombre-lector latino-americano, y apunto por fuerza mucho más a su futuro que a su presente, del que tan bien se encargan otros escritores. (*L y R* p. 71)

Esta línea fue considerada también revolucionaria, porque:

... la novela revolucionaria no es solamente la que tiene “contenido” revolucionario sino la que procura revolucionar la novela misma, la forma novela, y para ello utiliza todas las armas de la hipótesis de trabajo, la conjetura, la trama pluridimensional, la fractura del lenguaje; desde luego, los lectores no serán siempre los mismos, y de hecho tenderán a dividirse en dos campos hostiles... (*L y R* p. 73)

Y por último, cuestionó la escisión planteada por Collazos entre escritor “comprometido” e intelectual “seducido” por las teorías europeas que lo alejaban de su contexto, como referente imperativo de su obra: “Plantearse el hacer literario como una invariable dialéctica “contexto-lenguaje” es *a priori* falso, pues en muchos casos, como el mío propio, llegar a la realidad por la literatura sólo se llega después de muchas etapas en las que sólo la literatura era la realidad.” (*L y R* p. 75)

En tanto, Mario Vargas Llosa, en su artículo “Luzbel, Europa y otras conspiraciones”, coincidiendo con Cortázar, cuestionó a Collazos dos puntos: su visión de “fraile medieval cazador de brujas”, que le hacía ver una “conspiración política reaccionaria” en los propugnadores de la nueva narrativa latinoamericana; así como su exigencia de reciprocidad entre las obras y las conductas políticas revolucionarias de los creadores: “El problema es real, pero no latinoamericano, sino universal y viejo como la literatura, y puede formularse más sencillamente: ¿es posible y deseable que haya una identidad total entre la obra creadora de un escritor y su ideología y moral personales?” (*L y R* p. 81)

Vargas sostenía el carácter subversivo de la literatura no sólo en la sociedad capitalista sino también en la socialista. Por lo menos hasta un hipotético caso de extinción de la literatura, similar a aquella teoría leninista que postulaba la extinción del Estado, al momento de la desaparición de las contradicciones sociales y humanas en el socialismo:

Yo creo que ese momento está todavía lejos (para decir lo menos), y que las sociedades socialistas durante mucho tiempo serán la sede de contradicciones, amarguras y rebeliones individuales que se plasmarán en ficciones, que, a su vez, servirán a los demás hombres para tomar conciencia y formular racionalmente sus propias contradicciones, amarguras y rebeliones. (*L y R* p. 87)<sup>23</sup>

La única manera de impedir que la literatura funcionara así en esas sociedades era por medio del control policiaco de la cultura, lo que lógicamente sería más grave que el supuesto mal denunciado, pues favorecería el poder omnímodo de los dirigentes de una revolución: “A diferencia de Collazos, yo pienso que la función política [del escritor]... no consiste en complementar la misión de aquellos personajes, sino, más bien, en moderarla, y cuando es necesario, contrarrestarla.” (*L y R* p. 87)

El comentario respondía a la crítica que, desde La Habana, Collazos había hecho a Vargas, por su cuestionamiento, desde Washington, al apoyo de Fidel Castro a la invasión soviética de Checoslovaquia.

#### OTRAS POLÉMICAS: ARGUEDAS, PADILLA, VARGAS, PAZ...

También José María Arguedas, otro escritor peruano, desde su perspectiva indigenista, discrepó con la línea literaria de Cortázar, a pesar de coincidir con él en términos políticos y en el respaldo a la Revolución cubana. Arguedas pensaba en 1969 —ya próximo a suicidarse debido a la crisis de una enfermedad— que la diferencia radicaba en que él era como João Guimarães Rosa, quien había “‘descendido’ hasta el cuajo de su pueblo; pero él era más a mi modo de ver, porque había ‘descendido’ y no lo habían hecho ‘descender’”.<sup>24</sup>

En su obra póstuma, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Arguedas se refirió con amargura a “... este Cortázar que agujonea con su ‘genialidad’, con sus solemnes convicciones de que mejor se entiende la esencia de lo nacional desde las altas esferas de lo supranacional...”<sup>25</sup>

Martin Lienhard, en un estudio sobre esa obra de Arguedas —a la que juzga como el intento más audaz de subvertir el género predilecto de la cultura occidental dominante, la novela, por parte de la cultura “salvaje”

y dominada de los Andes—, consideró que en esta “polémica” se definían “dos tendencias en la narrativa latinoamericana”, una de predominio urbano y cosmopolita por sus referencias culturales occidentales, como la realizada, por quienes Arguedas llamaba los “cortázares”, y la otra de raíces magico-religiosas, expresada en una escritura mágico-poética, correspondiente a un sustrato popular y dominado, que en el caso de Perú se encarna en los mitos de la cultura oral quechua de la Sierra.<sup>26</sup>

Arguedas, a partir de un sustrato indígena, no podía entender el cosmopolitismo de escritores como “don Julio” Cortázar, el “artificio” de “ese Carlos Fuentes” o incluso la inteligencia fría de “don Alejo” Carpentier, por lo contrario, se sentía más próximo a narradores ligados a lo popular del tipo de Juan Rulfo o Guimâraes Rosa, con quienes se entendía de igual a igual, sin la mordacidad o la ironía que percibía en la inteligencia de otros escritores de cultura occidental:

ningún amigo ciudadano me ha tratado tan de igual a igual, tan íntimamente como en aquellos momentos este Guimâraes; me refiero a escritores y artistas... Algo... el Pepe Revueltas, aunque de otro modo. Guimâraes no parecía mordaz, no parecía haber aprendido eso. La mordacidad la he conocido en los escritores inteligentes y enfadados...<sup>27</sup>

Esa polémica se inició con la publicación anticipada del primer *Diario* de la novela de Arguedas en la revista *Amaru* de abril-junio de 1968, en un tono amistoso, según Lienhard, quien señaló que la fuerte respuesta de Cortázar, que fue todavía más dura por haber aparecido en la revista estadounidense *Life*, un año después, terminó con las posibilidades de un diálogo adecuado: “Prefiriendo visiblemente el resentimiento a la inteligencia, lo que siempre es deplorable en un cronopio, ni Arguedas ni nadie va a ir demasiado lejos con esos complejos regionales... Como siempre, el error está en llevar a lo general un problema cuyas soluciones son únicamente particulares...”<sup>28</sup>

Quizá como broma muy pesada, Cortázar le respondió en el mismo estilo de sus relatos, o como lo había hecho Arguedas para dirigirse a Rulfo en su *Diario*; es decir, de manera impersonal primero y después tomándolo como interlocutor, pero además, Cortázar atribuyó al resen-



timiento y a un complejo “regionalista” la opinión de Arguedas sobre su obra y la de otros autores residentes en Europa:

El prestigio súbito de estos escritores ha agudizado como era inevitable una especie de resentimiento conciente o inconciente de los sedentarios (*honi soit qui mal y pense!*) que se traduce en una casi siempre vana búsqueda de razones de esos exilios y una reafirmación enfática de permanencia *in situ* de los que hacen su obra sin apartarse, como dice el poeta, del rincón donde empezó su existencia...<sup>29</sup>

El autor argentino vinculó esta crítica con el constante cuestionamiento de los periodistas al porqué de su estancia en París, ante el cual Cortázar siempre tuvo ese tipo de respuestas. Las apreciaciones de Arguedas sobre su persona y su obra (“De Cortázar sólo he leído cuentos. Me asustaron las instrucciones que pone para leer *Rayuela*. Quedé, pues, mercedamente eliminado, por el momento, de entrar en ese palacio”) le parecieron injustamente irónicas; de tal manera, la respuesta de Cortázar fue mordaz y también expresó la incomprensión hacia la obra de Arguedas, a la que refutó equiparándola con la de otro peruano: “entiendo que su compatriota Vargas Llosa no ha mostrado una realidad inferior a la de usted cuando escribió sus dos novelas en Europa...”

Y, sin embargo, por paradojas de la vida, los dos escritores coincidían en su aprecio por Cuba y Lezama Lima, de quien Arguedas dijo: “Lo vi comer en La Habana como a un injerto de picaflor con hipopótamo. Abría la boca; se rociaba líquido antiasmático en la laringe y seguía comiendo. ¡Gordo fabuloso, Cuba que ha devorado y transfigurado la miel y la hiel de Europa!”<sup>30</sup>

Cortázar lo opuso como ejemplo de lo que proponía Arguedas como escritor:

A manera de consuelo usted agrega: “Todos somos provincianos, provincianos de las naciones y provincianos de lo supranacional”. De acuerdo; pero menuda diferencia entre ser un provinciano como Lezama Lima, que precisamente sabe más de *Ulises* que la misma Penélope, y los provincianos de obediencia folklórica para

quienes la música de este mundo empieza y termina en las cinco notas de una quena.<sup>31</sup>

Pero Arguedas se rebelaba contra la imagen “profesional” que se difundía del escritor latinoamericano residente en Europa, profesionalidad que atribuía a un afán mercantil del escritor; para él la escritura nacía “por amor, por goce y por necesidad, no por oficio”, aunque aceptaba que su actitud surgía de la irritación ante algo no bien definido:

Perdonen, amigos, Cortázar, Fuentes, tú mismo, Mario, que estás en Londres. Creo que estoy desvariando, pretendiendo lo mismo que ustedes, eso mismo contra lo que me siento irritado. Puede que ustedes no tengan mejor o más ni menos razón que yo. Hay escritores que empiezan a trabajar cuando la vida los apera, con apere no tan libremente elegido sino condicionado, y están ustedes, que son, podría decirse, más de oficio.<sup>32</sup>

Después de sus opiniones vertidas en *Life* y posiblemente por la muerte de Arguedas, Cortázar minimizó ese debate e incluso recordó que Neruda intervino en su favor con una misiva: “... en la que generosamente trataba de aplacar una falsa, absurda polémica entre José María Arguedas y yo a propósito de escritores ‘residentes’ y escritores ‘exiliados’”...<sup>33</sup>

Lienhard también considera que la polémica se desvió, pues planteaba esencialmente las contradicciones sociales y culturales de América Latina, producto a su vez de las circunstancias sociales y regionales heterogéneas, que en Perú Arguedas solucionaba literariamente en sus *zorros* con la andinización de la costa dominante. Así, para este crítico, Arguedas configuró dos campos literarios en *El zorro...*, uno “transculturizado”, constituido por esos escritores populares y radicados en sus países, en oposición al núcleo compuesto principalmente por los narradores del *boom*, cosmopolita o “aculturizado”, como lo llamó el peruano, quien a partir de los niveles más variados:

... la llamada técnica literaria, la vocación artística, el compromiso nacional, el comportamiento extraliterario de los escritores, la vivencia urbana y rural..., quizá voluntariamente, confunde y

mezcla todos estos niveles, con el resultado de que los “cortázares” (una clase, no un individuo) llegan a ser un grupo de escritores de técnica vanguardista, de preocupaciones comerciales excesivas, cosmopolitas (connotación de ‘superficialidad’), “enfadados” (arrogantes) y urbanos de origen y vivencias... Si quitamos de la cadena de equivalencias lo que parece debido a una irritación momentánea del narrador... llegamos a la equiparación técnica=ciudad=cosmopolitismo, no tan falaz como se podría pensar en un primer momento.<sup>34</sup>

Lienhard no acepta la superioridad artística que se atribuye generalmente a la ciudad sobre el campo, aunque acepta el mayor peso de la cultura de este ámbito gracias a los diferentes medios que posee, pero en Arguedas encuentra el caso inverso, el del escritor que partiendo de la cultura rural, realiza “el intento de renovación más profundo, aunque no el más espectacular” de la novela moderna —como “producto narrativo urbano”— en el Perú, por medio de un lenguaje mágico-poético, que es una evocación de los mitos de la cultura quechua oral. Su oposición a la novela de vanguardia se ubica en esa perspectiva, que reproduce al nivel cultural los conflictos de la sociedad; sin embargo, Lienhard concluye que es difícil establecer con precisión el carácter de esa polémica:

La dificultad de comprender en qué consiste realmente esa polémica reside precisamente en el hecho de que las dos maneras de hacer literatura, “a lo Arguedas” o “a lo Cortázar”, implican dos sistemas clasificatorios opuestos, entre los cuales la comparación es casi imposible e inútil. “Tal vez pretendamos lo mismo” [aceptó Arguedas]; tal vez sí [concede también Lienhard], pero a partir de dos universos hasta ahora en conflicto.<sup>35</sup>

Lo que podemos decir de esta discordia literaria, es que en esos universos en conflicto se da la misma rebelión, la búsqueda de un lenguaje de raíz mítica, mágico-poética como en el caso de Arguedas, o, como decía Cortázar a Collazos, la expresión literaria de una realidad “mítica”; en el caso del peruano, esa literatura tiene una base popular viva en la tradición oral quechua, de la que partía este escritor, y su evidente papel oprimido

en la sociedad peruana; mientras, en el caso del argentino, ese conflicto se desenvuelve en el ámbito de la cultura occidental, predominante en una Argentina orientada en todos los sentidos hacia Europa, por medio de la exploración de sus mitos y encarnada en la “nostalgia por el reino milenario”. En un caso es la rebelión a partir de la “cultura oprimida” y en el otro, dentro de la “cultura prepotente”.<sup>36</sup>

Otras discusiones de Cortázar ocurrieron en torno de su relación con la cultura y la Revolución cubanas —evidenciada en su correspondencia con el director de Casa de *las Américas*, Roberto Fernández Retamar—, con la que mantuvo una modesta colaboración. Envío sus escritos, recomendó materiales de otros autores para editar y estuvo al pendiente del desarrollo de los acontecimientos cubanos en esta esfera y en lo político. En ningún momento asumió la actitud de un mandarín cultural, aunque tampoco fue ajeno a la crítica de lo que no le pareció correcto. Nunca fue severo, pero tampoco asumió la actitud del avestruz ni la de las conveniencias para opinar.

El “caso Padilla” —que dividiría al *boom*—, mostró la complejidad de esa amistad. La polémica se originó por la publicación en Cuba del libro de poesía *Fuera de juego*, de Heberto Padilla, quien a partir de su defensa de Guillermo Cabrera Infante se había hecho antipático al núcleo oficial de la cultura cubana. Su libro obtuvo el Premio de Poesía Julián del Casal 1968, otorgado por la Unión de Escritores y Artistas Cubanos (UNEAC), organización que manifestó su desacuerdo con la decisión del jurado, integrado entre otros por José Lezama Lima. La UNEAC acordó editar *Fuera de juego* y la obra de teatro *Siete contra Tebas*, de Antón Arrufat, “expresando su desacuerdo con los mismos por entender que son ideológicamente contrarios a nuestra Revolución”.<sup>37</sup>

Para el jurado, en tanto, al sustentar su “voto razonado”, la obra de Padilla reunía calidad formal y una temática que la comprometía con los problemas del mundo y de la historia:

Padilla reconoce que, en el seno de los conflictos a que lo somete la época el hombre actual tiene que situarse, adoptar una actitud, contraer un compromiso ideológico y vital al mismo tiempo, y en *Fuera de juego* se sitúa del lado de la Revolución, se compromete con la Revolución, y adopta la actitud que es esencial al poeta y al

revolucionario: la del inconforme, la del que aspira a más porque su deseo lo lanza a más allá de la realidad vigente.<sup>38</sup>

Tres años después, en 1971, Heberto Padilla sufrió reclusión en represalia por la lectura de unos poemas de un volumen llamado *Provocaciones*. Al ser puesto en libertad realizó una “autocrítica” e involucró a Lezama Lima en una conjura contra el gobierno. Estos confusos hechos generaron un desprestigio internacional muy grande a la Revolución cubana.

Cinco años antes Lezama Lima había sufrido la censura a su obra. La publicación de su novela *Paradiso* en 1966 había provocado una reacción de intolerancia y dogmatismo que se creía superada a principios de los setenta.

Julio Cortázar, amigo de Lezama Lima desde 1957, describió ese episodio sin dejar de reconocer que las decisiones culturales se ejercían de manera piramidal:

Acusado de inmoralidad y pornografía, *Paradiso* entraba en una especie de clandestinidad de la que habría de salir más brillante y más revolucionario que nunca apenas los auténticos responsables de la cultura, Fidel Castro el primero, enderezaban el timón de esa barca que había estado a punto de perderse en la mediocridad y el conformismo.<sup>39</sup>

Para Cortázar, su defensa de *Paradiso* fue dictada por las mismas razones que 17 años antes lo hicieron elogiar *Adán Buenosayres*, de Marechal, es decir, por motivos estrictamente literarios; pero destacó también la diferencia de posiciones políticas desde las que asumió tales actitudes: en un caso desde la oposición al peronismo y en el segundo, desde su respaldo a la revolución cubana. Pero por este apoyo a Lezama, fue considerado un ingenuo político por algunos intelectuales cubanos. Asumiendo esa ingenuidad, consideró que sus juicios sobre la obra de Lezama ayudaron “a cerrarles el pico a los cuervos literarios y burocráticos que graznaban contra el libro”, y, ante estas críticas, prefirió parecer “un tonto de buena voluntad que un inteligente resentido”.<sup>40</sup>

Otros testimonios aseguran, sin embargo, que la desconfianza del régimen hacia Lezama no terminó con el respaldo de Cortázar e impidió

que se le autorizara viajar a Francia y otros lugares del mundo, de donde había recibido invitaciones a diversos encuentros literarios.

Armando Álvarez Bravo trata de mostrar, mediante una interpretación de la obra y correspondencia de Lezama, un malestar del escritor con el gobierno cubano a causa del acoso que padeció. Aunque no comprueba su hipótesis, sostiene Álvarez, la novela más triste de este autor fue la persecución de su obra y el aislamiento que sufrió en Cuba por parte del régimen de la Revolución.<sup>41</sup>

Cintio Vitier y Fina García Marruz respondieron a esta versión destacando los textos de apoyo de Lezama Lima a la Revolución, aunque aceptaron que después de 1972, el autor de *Paradiso* tuvo razones para quejarse del trato que recibió:

Esto no es negar que, efectivamente, Lezama tuvo problemas con la Revolución, pero ello fue consecuencia del “caso Padilla” (1971), quien lo acusó públicamente de actitudes contrarrevolucionarias, lo cual era falso, pero al cabo surtió efectos o fue aprovechado por gentes miopes, que nunca faltan... se cometieron errores y Lezama tuvo razón, a partir de junio o julio del 72, para quejarse de esos errores en la intimidad, aunque nunca confundió lo accidental con lo esencial, ni se prestó para que a costa suya se realizará ninguna campaña contra la revolución, ni dentro ni fuera de Cuba.<sup>42</sup>

La actitud acusatoria del gobierno ante el autor de *Fuera de juego*, crecería hasta dar lugar al llamado “caso Padilla”, que generó un saldo lamentable para Cuba: la condena de reconocidos intelectuales del mundo, muchos de los cuales habían respaldado a la Revolución hasta ese momento.

Antes de que estallara el escándalo, Cortázar percibió el ambiente propicio al linchamiento en los medios de prensa internacionales; para contrarrestarlo concedió una entrevista a la revista *Life* y escribió un artículo crítico y moderado respecto al libro de Padilla, señalando que con el escritor cubano los países europeos de Occidente pretendían “fabricar un nuevo Pasternak”, pero esta vez cubano.

En carta a Fernández Retamar explicó la intención de esa incursión en “territorio enemigo”, es decir, en la revista *Life*:

Sé de sobra que muchas de mis opiniones no estarán de acuerdo con las tuyas ni con las de otros compañeros de la Casa. Lo sé, pero también sé que eso no dará lugar a malentendidos; en cambio temo que en otros sectores intelectuales cubanos se interprete mi artículo como una defensa total y obstinada de *Fuera de juego*, y por consiguiente que me sitúen en la misma línea que fue situado Padilla cuando los momentos más apasionados de la polémica...<sup>43</sup>

Al ser apresado Padilla, Mario Vargas Llosa, amigo de algunos de los autores que después hicieron la “autocrítica” al lado de Padilla, promovió dos notas de protesta, en la primera de las cuales figuró la firma de Cortázar. La respuesta airada del gobierno cubano hizo inevitable la ruptura con el escritor peruano, que desencantado del socialismo latinoamericano, se convertiría paulatinamente, al lado de Octavio Paz, en uno de sus más constantes críticos.<sup>44</sup>

El escritor argentino trató de explicar el sentido de su posición ante el gobierno cubano: firmó la primera protesta ante el silencio de las autoridades y el incremento de los rumores sobre la suerte de Padilla; pero se negó a suscribir la segunda, redactada por Vargas Llosa en un tono mucho más fuerte, por considerarla insolente:

... en cuanto a la redacción de la primera carta, la que yo firmé, puedo decirte simplemente esto: el texto original que me sometió Goytisolo era muy parecido al texto de la segunda carta: es decir, paternalista, insolente, inaceptable desde todo punto de vista. Me negué a firmarlo y propuse un texto de reemplazo que se limitaba, respetuosamente, a un pedido de información sobre lo sucedido...<sup>45</sup>

A pesar de esta moderación, Haydée Santamaría lo cuestionó por no decidirse a “estar con dios o con el diablo”. Para Cortázar, elegir el camino de la independencia de criterio fue muy difícil, porque le llevó a herir susceptibilidades y a romper profundas amistades en ambos lados:

Ya ves que en cambio tomé el menos fácil, firmar esa primera carta a Fidel, que sigo creyendo legítima desde una perspectiva internacional, y desvincularme de la segunda carta con lo que im-

plicó para mí en muchos planos... verme una vez más borrado de un plumazo de tantos puentes de afecto y de cariño que me unen con todo lo cubano, escuchar las calumnias previsibles, entrar en una “muerte civil” de muchos meses. Pero todo esto es cosa mía y no seguiré...<sup>46</sup>

Sin embargo, eso no lo salvo de lo que llamó con grandes letras “el GRAN SILENCIO” cubano: “No me importa el silencio que parece haberse abierto entre los cubanos y yo (aunque no sea recíproco, como ves); a pesar de mi incurable ingenuidad política, hay cosas que cada vez comprendo más, y una de ellas es que lo personal cuenta muy poco cuando lo que está en juego es el destino de nuestros pueblos...<sup>47</sup>

Reprochó ese “silencio”, y manifestó: “... contra lo que sea y contra lo que venga estaré siempre con Cuba, a mi manera que por desgracia (¿por desgracia?) no es siempre la que se espera de mí...”<sup>48</sup>

Entre los motivos que contribuyeron a matizar sus críticas a la Revolución, estuvieron las acciones del gobierno estadounidense, cobijadas bajo el manto de la cultura, para desprestigiar al régimen cubano, como la versión de que la CIA financiaba la revista literaria *Mundo Nuevo*, dirigida desde París por Emir Rodríguez Monegal, a la que Cortázar había pensado entregar su ensayo dedicado a *Paradiso*:

... en París se habla en todas partes de las últimas revelaciones referentes a los fondos de la CIA, que sin duda conoces, y que no hacen más que confirmar lo que todos sabíamos ya básicamente en los días de nuestro encuentro. Tengo que ver a Monegal en estos días para dejar bien aclarado mi punto de vista sobre *Mundo Nuevo*, y me sospecho que después de esta nuevas revelaciones, Monegal no tendrá ya muchos argumentos qué oponer a lo que voy a decirle y que zanjará definitivamente una cuestión enojosa para todos.<sup>49</sup>

Sin embargo, por su respaldo al gobierno cubano, Cortázar fue catalogado como proautoritario por muchos de sus colegas e incluso minimizados sus productos literarios. En un libro de entrevistas con los disidentes políticos y literarios de Cuba —en el que Heberto Padilla no dice nada acerca de su “caso”—, Reinaldo Arenas afirmó:



No creo que Cortázar fuese una persona de una gran nobleza... Cortázar y García Márquez se situaron dentro de una posición que amparó una izquierda oportunista muy poderosa. Ten en cuenta que Cortázar fue decayendo literariamente en sus últimos años. Su obra fue muy floja pero estaba protegida por los medios editoriales de izquierda y con las relaciones de la izquierda tradicional...<sup>50</sup>

Años después, en 1978, Vargas Llosa también lo ubicó entre quienes poseían una doble moral ante el socialismo y el capitalismo:

¿No ha declarado otro gran escritor latinoamericano, Julio Cortázar, que había que distinguir entre dos injusticias, la que se comete en un país socialista, que es según él, un mero “accidente de ruta” —*incidente de parcours*— que no compromete la naturaleza básicamente positiva del sistema, y la de un país capitalista o imperialista, que ella sí, manifiesta una inhumanidad esencial?<sup>51</sup>

Y aunque se conocieron pocas discusiones públicas entre estos escritores, en diciembre de 1984, ya muerto Cortázar, Vargas llegó a afirmar que con Ernesto Sábato se podía discutir sobre socialismo y democracia pero que era inútil intentarlo siquiera con Cortázar.<sup>52</sup>

Sin embargo, las escasas discusiones entre ellos no tuvieron resonancia. Por ejemplo, en 1976, en la Feria Internacional del Libro en Frankfurt —según versión del nicaragüense Sergio Ramírez—, hubo un debate entre estos escritores que no llegó a conmocionar a los titulares de prensa: “De pronto parecería prosperar un contrapunto entre Cortázar y Vargas Llosa sobre la cuestión política referida al escritor, y otras voces en la mesa apoyan la posición de Cortázar, pero me queda la impresión de que todo no pasa de ser un *allegro* de allá arriba y no hay fluidez en el debate...<sup>53</sup>

Asimismo, poco antes del encarcelamiento de Padilla, el escritor argentino comunicó a Fernández Retamar sus esfuerzos para tratar de reconciliar a Vargas Llosa con la Revolución cubana:

Las circunstancias colaboraron para que yo pudiera llevar a la práctica casi inmediatamente la —digamos— misión amistosa

concerniente a Mario Vargas Llosa... Mario no solamente no tiene el menor problema para ir a la reunión del Comité [de Casa de las Américas], sino que está lleno de deseos de hacerlo para hablar largo contigo y otros compañeros. Desde luego, tanto a él como a mí nos parece elemental y muy positivo que, al margen de las recapitulaciones que puedan surgir en esas charlas, lo que cuente sea el trabajo presente y futuro; los roces, las nostalgias, las discrepancias ya claramente definidas, deben ceder paso a algo que cuenta mucho más: el acuerdo profundo y básico, y la labor que de ese acuerdo puede y debe surgir. Creo que en ese sentido... no habrá problema y que la visita de Mario no equivaldrá a un demasiado “barato” arreglo de cuentas.....<sup>54</sup>

Cortázar buscaba recuperar el acuerdo básico con Vargas respecto al socialismo, la libertad y la cultura, frente a las posiciones extremas: “Tuvimos unas agarradas y una fajadas considerables con cuanto muchacho intransigente se nos cruzó para explicarnos que la literatura ha muerto, que solamente valen las metralletas, que el librito rojo, que lo que quieras...”<sup>55</sup>

Pero el distanciamiento definitivo de los dos escritores vendría con el encarcelamiento de Padilla en 1971, y las dos cartas de los intelectuales a Fidel Castro. Cortázar acusó al imperialismo y a sus agencias noticiosas internacionales de tergiversar la realidad cubana para provocar esa escisión entre los artistas y la Revolución cubana. En su *Policrítica en la hora de los chacales* lamentó el éxito de esa campaña:

... y hay quien cree/ y al creer olvida el resto, tantos años de amor  
y de combate,/ porque así es, compadre, los chacales saben que  
la memoria es falible...

... Todo escritor, Narciso, se/ masturba/ defendiendo su nombre,  
el Occidente/ lo ha llenado de orgullo solitario. ¿quién soy yo/  
frente a pueblos que luchan por la sal y la vida,/ con qué derecho  
he de llenar más páginas con negaciones y/  
opiniones personales?

... y el vómito de las/ buenas conciencias,/ de los desencantados,  
de los que ven cambiar ese modelo/ que imaginaron por su cuenta

y en sus casas, para dormir/tranquilos/ sin hacer nada, sin mirar de cerca, luna de miel barata con su isla/ paraíso...

Tienes razón, Fidel, sólo en la brega hay derecho al/ descontento...

Y es así compañeros, si me oyen en La Habana, en cualquier/ parte,/ hay cosas que no trago,/ hay cosas que no puedo tragar en una marcha hacia la luz,/ nadie llega a la luz si saca a relucir los podridos fantasmas del pasado...

Nadie espere de mí el elogio fácil,/ pero hoy es más que nunca tiempo de decisión y aguas claras:/ diálogo pido, encuentro en las borrascas, policrítica diaria,/ no acepto la repetición de humillaciones torpes,/no acepto confesiones que llegan siempre demasiado tarde/ ... no acepto la intimidación ni la vergüenza...

Revolución hecha de hombres,/ llena estarás de errores y desvíos, llena estarás de lágrimas y/ ausencias,/ pero a mí, a los que en tantos horizontes somos pedazos de/ América,/ tú nos comprenderás al término del día, volveremos a vernos, a estar juntos, carajo...<sup>56</sup>

Así, sin dejar de ser crítico, el escritor argentino permaneció fiel a la Revolución cubana, a su idea de socialismo. En contraparte, su amigo Vargas Llosa se distanciaría de Cuba, aunque mantendría declaraciones socialistas hasta 1978.<sup>57</sup> En tanto, el autor de *Rayuela* trató de comprender las “equivocaciones” políticas y culturales de los líderes cubanos:

... pero las revoluciones son hechas por hombres, muchos de los cuales están equivocados cuando tienen que dirigir y mandar. Y además es una revolución en el Tercer Mundo, no hay que olvidarse. Es una revolución en un país como puede ser la Argentina o puede ser México o cualquier otro de Latinoamérica donde falta todavía una gran madurez en muchos planos, sobre todo en los planos culturales. El resultado es que cometen equivocaciones y se atenta a veces contra ciertas libertades individuales que yo respeto.<sup>58</sup>

Ante lo complejo de esos conflictos, Cortázar aceptó no ser versado en ciencia política e incluso la ingenuidad de sus posiciones políticas, dictadas más bien por la buena fe y una pulsión vital; pero ese partidismo aparentemente sencillo era también opuesto al purismo ideológico:

- ... tú tienes miedo de la ideología pura, o si no tú, tus personajes.  
—Un miedo horrible...  
—¿Tus personajes?  
—No, no, yo. Conozco a los ideólogos puros. Los he visto. Son terribles.<sup>59</sup>

Esa dimensión política gravitó en su relación con múltiples escritores latinoamericanos. En 1968, Cortázar dio noticia de la renuncia de Octavio Paz a la embajada de México en la India en protesta por la masacre de Tlatelolco: “Me manda un poema y una carta que explica y da su terrible y hermoso sentido al poema...”<sup>60</sup> Aunque días después de la muerte del autor argentino, Paz dijo de él: “Por esas fechas Julio abrazó causas políticas que no eran ni son las mías. Dejamos de vernos pero nunca dejamos de ser amigos. Siempre lo quise y lo admiré. Creo que él también me tenía afecto.”<sup>61</sup>

Según Paz, su amistad con Cortázar databa de 1949 —fecha en que el escritor argentino escribió su reseña sobre *Libertad bajo palabra* en la revista *Sur*<sup>62</sup>—, cuando “no existían ni Castro ni el *Che*”. A partir de entonces se inició una amistad, epistolar primero, que sería afectada por esas diferencias políticas en 1968:

Fue la época en que murió Guevara, y a Julio le dolió mucho esa muerte. Ahí en Nueva Delhi se iniciaron nuestras discusiones...

Creo que Julio descubrió la política tarde... Eso explica muchas de sus actitudes, ingenuas pero críticas. A mí la política me interesó desde la adolescencia; y a Julio, en la edad madura...<sup>63</sup>

Esas discusiones nunca fueron públicas, aunque Paz afirmó de Cortázar: “Alguna ocasión hizo críticas a la revista *Vuelta*, que yo contesté...” Pero el único texto crítico del argentino que figura en dicha publicación es una respuesta a la detracción de su libro *Alguien que anda por ahí* (1977), firmada por Danubio Torres Fierro, quien denunció la coexistencia de un “Cortázar narrador fantástico y un Cortázar narrador denunciatorio”, faceta última que atribuyó principalmente a la historia argentina de los años setenta, que influía negativamente en un escritor que en *Las armas secretas* (1958):

... se había centrado sobre todo en la peripecia humana, en una indagación metafísica del hombre... [y con *Alguien que anda por ahí*] opta entonces, y movido por la solidaridad, por la militancia política decidida que se traduce en un apostolado social intenso, se expresa la mayoría de las veces con acento de sermón, suele adoptar la postura maniquea, y aparece bañada de altar de luz importada de Cuba y aun de la Unión Soviética.<sup>64</sup>

El crítico no consideraba esa actitud de mala fe, pues se trataba de alguien “que practica un socialismo bondadoso, color de rosa”, aunque creyese ver —citando unas palabras de Cortázar—, una diferencia esencial entre “los errores e incluso los crímenes dentro de un concepto socialista y los errores y los crímenes equivalentes que se pueden producir dentro de un concepto capitalista o imperialista...”.

Para Torres, lo aberrante de esa posición se expresaba precisamente en el trabajo narrativo de Cortázar: *Libro de Manuel* y *Alguien que anda por ahí* eran sus resultados lamentables. Relatos como “Apocalipsis de Solentiname”, cuyo referente es la lucha sandinista, cortaban una línea literaria que “... resplandece y alcanza plenitud cuando habla de la vida, y en cambio falla cuando lo hace de la realidad. Vida y realidad, es hora de decirlo, no son la misma cosa...”

Aplicando un realismo socialista al revés, la falla de Cortázar había que buscarla no en su intento de mezclar lo político con lo literario, sino en sus “... ideas políticas ingenuas y chambonas que la realidad real hace insostenibles (o indefendibles)”.<sup>65</sup>

Cortázar respondió a esa crítica, no por lo que decía de su oficio literario, sino por lo “que verdaderamente motiva su artículo... también yo condeno las violaciones de los derechos humanos en la URSS, pero tengo buen cuidado de no ponerlas en un mismo plano con las violaciones que son esenciales para la supervivencia del sistema capitalista...”.<sup>66</sup>

Y respondió directamente a la línea editorial de *Vuelta*: “Estoy más que de vuelta de ese elitismo vergonzante que muestra su verdadera cara cuando, como ahora, rechaza la presencia de la realidad inmediata en la obra de creación...”<sup>67</sup>.

Además acusó a Danubio Torres de no haber querido entender que el relato “Segunda vez” —irreprochable en términos literarios— se refería

claramente a las desapariciones políticas en la Argentina: “La junta leyó ese cuento mucho mejor que usted, puesto que censuró el libro antes de su aparición, exigiendo que el autor retirara el cuento y también el que da título al libro (y que pasa en Cuba, claro, ese fantasma que recorre el mundo).”<sup>68</sup>

Al crítico de *Vuelta* también le pasó inadvertido el contenido de “La noche de Mantequilla”, donde, al “baño maniqueo de luz de altar cubana y soviética”, presenta una organización clandestina de izquierda que se ve obligado a sacrificar a uno de sus integrantes para preservar su seguridad.

Asimismo, el relato que da título al volumen presenta el episodio de un hombre de apariencia “extranjera” —posiblemente el mismo Cortázar—, cuya misión es eliminar a un contrarrevolucionario cubano. Desde luego, ese tipo de mensaje resultó intolerable para intelectuales ubicados en el otro lado del campo político.

Ese rechazo de múltiples escritores y críticos a sus ideas políticas, alcanzó a Cortázar en diferentes latitudes. El autor de *Rayuela* fue consciente de esa situación e incluso se permitió comentarla con humor, por ejemplo, cuando Jorge Luis Borges, en una conferencia sobre literatura latinoamericana, lo elogió, pero aclaró: “Desgraciadamente nunca podré tener una relación amistosa con él porque es comunista.”<sup>69</sup>

Además de ese costo en popularidad entre el gremio, Cortázar asumió otro en términos de tiempo —que quiso multiplicar para cumplir con sus “responsabilidades” literarias y políticas; al respecto, comentó a Mario Benedetti: “¿Viste? Nos llaman porque somos escritores, y luego nos dan tanto trabajo que no nos dejan seguir escribiendo...”<sup>70</sup>



## **Cortázar vs los vampiros multinacionales**

*... el camino de un verdadero revolucionario no pasa por la seguridad, la convicción, el esquema simplificante y maniqueo, sino que a él se llega y por él se transita a lo largo de una penosa maraña de vacilaciones, de dudas, de puntos muertos, de insomnios llenos de interrogación y de espera, para finalmente alcanzar ese punto sin retorno, esa maravillosa cresta de la colina desde donde se sigue viendo lo que quedó atrás mientras se abre a los ojos lavados y nuevos el panorama de una realidad otra...*

Cortázar siempre buscó potenciar el aspecto espiritual y poético del hombre en su literatura. En el caso de las luchas políticas de los pueblos no dejó de admirar ese aspecto, aunque el patetismo de las imágenes se prestaran tan poco a esa conjunción, como la que los pobres de Chile, por ejemplo, intentaran al bautizar Población Pablo Neruda una “villa miseria” que el escritor argentino visitó acompañado de Ugné Karvelis en 1970:

Más que a las recepciones, él quería ir a las poblaciones. Sobre todo a una, que tenía algo que ver con la poesía. La población Pablo Neruda. Los acompañé. Y vi su pasmo, su silenciosa estupefacción ante ese espectáculo imposible de presenciar en Europa: las bodas súbitas de la miseria colectiva con el poema explícito, declarado a toda letra. Los chilenos saben cómo nace una población, de las tomas a la mala. Esa acción temeraria inenarrable, en la cual participan millares de familias carentes de casa... En un palo plantado que simbolizaba una esquina de la población todavía teórica, un letrero con caracteres definidos en pintura negra decía: *Calle 20 Poemas de Amor*. Más allá, *Calle Crepusculario*, *Calle Canto General*, *Calle Navegaciones y Regresos*... Cortázar estaba emmudecido de sorpresa, con una mezcla de júbilo y pena...<sup>1</sup>



El autor argentino había viajado a ese país para asistir a la toma de posesión como presidente del socialista Salvador Allende, quien había ganado las elecciones ese año postulado por la Unidad Popular —una coalición de socialistas, comunistas y demócrata-cristianos de izquierda—, después de un difícil y complejo proceso que implicaba el inicio de una transición política de significación no sólo latinoamericana sino mundial.

El golpe de Estado en Chile de septiembre de 1973 significó una brutal afrenta para Cortázar. Borró la visión de la Población Neruda y la esperanza de un cambio político pacífico en Chile —la llamada “vía chilena al socialismo”— y América Latina.<sup>2</sup>

Volodia Teitelboim narra que, poco después, en una reunión en casa de Ugné Karvelis en París, se gestaron acciones de apoyo a la resistencia chilena. En dicha cita Gabriel García Márquez reiteró su incumplida —por imposible— promesa de no publicar sus obras hasta que cayera Pinochet y Cortázar enfatizó en la necesidad de hacer alguna cosa práctica, en ser un intelectual “socialmente útil”. De esa plática derivaría la organización del Tribunal Russell II (Comisión Internacional de Investigación de los crímenes de la Junta Militar de Chile, prolongación del foro creado por Bertrand Russell para juzgar los crímenes cometidos por el gobierno y los intereses de Estados Unidos en Vietnam), que sería constituido por intelectuales de todo el mundo y se reuniría para deliberar en dos ocasiones: Roma, abril de 1974, y Bruselas, enero de 1975.<sup>3</sup>

La intención de difundir las resoluciones del tribunal dio origen al folletín *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (México, 1975). Acerca del porqué de esta incursión en la historieta, Cortázar diría tiempo después:

Hace algunos años yo robé una tira cómica mexicana que me incluía con gran desenvoltura como uno de los personajes de las aventuras de Fantomas, una especie de supermán idolatrado por millares de lectores populares, y con ayuda de amigos publiqué un falso equivalente, cuyo verdadero fin era denunciar a las transnacionales y poner en descubierto las más sucias tareas de la CIA en América Latina. La edición se agotó enseguida gracias a Fantomas, por supuesto, que una vez más se metió por la ventana y no por la puerta de sus lectores, pero ahora

con una finalidad muy diferente de las que le habían dado tanta fama en México.<sup>4</sup>

Cortázar buscó así un medio más propicio para llevar su mensaje a las masas populares, generalmente desinformadas, de América Latina, y lo encontró en ese canal de la cultura popular, ante la impotencia de los tradicionales canales intelectuales.

En febrero de 1975, durante una reunión del Tribunal en el desaparecido —por los sismos de 1985— Hotel del Prado de la ciudad de México, el autor de *Rayuela* cuestionó el papel de la cultura en la política para enfrentar ese horror, pero señaló su importancia central, tras de su forma popular, en todo proceso de liberación:

Hablar de cultura en estos momentos, a pesar de que ella es el elemento natural de mi vida, me avergüenza y casi me humilla, y sin embargo esto no debe ser así, porque es necesario hablar de cultura... El fascismo —concluyó— tiene razón en odiar y temer la cultura popular; ella es la bala de plata que en las antiguas leyendas mata al vampiro, bebedor de sangre, y vuelve más hermosa la salida del sol.<sup>5</sup>

Porque la esencia de todo arte, de toda cultura, está en lo humano. En *Fantomas...*, un hipotético Octavio Paz conversa con Cortázar, y le argumenta sobre el papel del intelectual en América Latina: “Somos unos perfectos intelectuales, Julio. Verifica mi diálogo con Fantomas y verás que le pido que haga algo por el amor que profesa al arte. Si pudiera cambiar ese texto, donde dice arte yo hubiera debido decir hombre...”. (*FVM* p. 39)

Más que expresar la opinión del verdadero Paz, expresaba lo que él pensaba y hubiera deseado oír de parte de sus amigos intelectuales ante el facismo criollo de las sanguinarias dictaduras latinoamericanas. La motivación del narrador argentino para recurrir a ese *comic* era también una sensación de impotencia ante la pasividad de la comunidad internacional, a pesar de las resoluciones del Tribunal, debido a su limitada difusión: “Y aún así, que difícil escapar al calambre de la culpabilidad, de no hacer lo suficiente, ocho días de trabajo para qué, para una con-

dena sobre el papel que ninguna fuerza inmediata pondría en ejecución, el Tribunal Russell no tenía un brazo secular, ni siquiera un puñado de cascos azules para interponerse entre el balde de mierda y la cabeza del prisionero...” (*FVM* p. 21)

Una respuesta inmediata fue plantear la necesidad de aprovechar otros medios de difusión, no sólo los canales tradicionales de comunicación entre los intelectuales. En ese sentido una imaginaria Susan Sontag se lamenta: “Lástima que yo no sea una buena dibujante, porque me pondría enseguida a preparar la segunda parte de la historia, la verdadera. En palabras será menos interesante para los lectores.” (*FVM* p. 40)

Aunque su acción fue básicamente una tarea de intelectual y no de militante, denunciar los crímenes de la dictadura chilena no estuvo exenta de riesgos. Teitelboim afirma que a esa reunión:

... una pequeña banda de asesinos, encabezada por el agente de la DINA y de la CIA, el gánster norteamericano Michael Townley [involucrado posteriormente en el homicidio del ex canciller chileno Orlando Letelier] debía llegar a México en esos días para asesinarnos. Naturalmente no lo sabíamos pero ese adiós rápido de Cortázar era como una necesidad salvadora.<sup>6</sup>

En cuanto al argumento de *Fantomas...* —cuyos derechos Cortázar cedió al Tribunal<sup>7</sup>—, se trata de una especie de “divertimento” —por el estilo no por la intención— escrito a partir de un *comic* mexicano, en el que este personaje se enfrenta a una conspiración mundial de un grupo fascista contra la cultura, expresada en la quema y destrucción de libros, práctica puesta entonces en “boga” por las dictaduras militares de Chile, Argentina y Uruguay, con el fin de destruir las posibilidades liberadoras del conocimiento y al mismo tiempo evitar la comunión entre los escritores y sus sociedades:

Como es simple imaginar, esa búsqueda de contacto del lector con escritores de su continente multiplica la desconfianza y la cólera de las dictaduras hacia los unos y los otros; cuando la Junta de Pinochet quemó millares de libros en las calles de Santiago, estaba quemando mucho más que papel, mucho más que novelas

y poemas, a su siniestra manera quemaba a los lectores de esos libros y a quienes los habían escrito.<sup>8</sup>

Fantomas, héroe parisino enmascarado, mezcla de dandy y ladrón, con la asistencia de su harem zodiacal, solicita la ayuda de varios escritores, entre ellos Octavio Paz, Alberto Moravia, Susan Sontag y Julio Cortázar para descubrir y eliminar esa conspiración.

Después de una serie de acciones de Fantomas, que no modifican sustancialmente la realidad, se impone la conclusión de que la destrucción cultural en América del Sur por parte de las dictaduras militares es, en primer término, un atentado contra los pueblos y sus hombres, auspiciado constantemente por Estados Unidos y las empresas multinacionales, entre ellas, para el caso de Chile, la International Telegraph and Telephone (ITT, ahora ATT), y sus personeros: Richard Nixon, Gerald Ford y, “sobre todo Henry Kissinger o CIA o DIA... sobre todo Pinochet o Banzer o López Rega, sobre todo General, Coronel o Tecnócrata o Fleury o Stroessner...” (*FVM* pp. 40-41)

Como prueba de la injerencia de las multinacionales en el golpe de Estado en Chile, Cortázar reprodujo en su texto las copias de dos memorándums que apoyaban la conjura contra Allende, uno de la ITT, con sede en Estados Unidos, y otro de Química Hoescht, de origen alemán, ambos fechados el 17 de septiembre, pero de 1970 el primero y de 1973 el segundo.

#### LA PESADILLA ARGENTINA

Al horror chileno se sumó el promovido por la Junta Militar argentina entre 1974 y 1983. Como argentino y latinoamericano, Cortázar no pudo ser testigo indiferente de esa situación, lo que manifestó, además de en su obra, en la intensificación de su labor periodística de denuncia, y en la promoción de acciones de resistencia y condena a las dictaduras latinoamericanas y sus promotores estadounidenses.

Cortázar reunió gran cantidad de esos textos, publicados en diversos medios de prensa o dados a conocer en conferencias o encuentros del exilio latinoamericano, en *Argentina: Años de alambradas culturales*,

otro de sus libros póstumos. En la introducción al volumen manifestó su intención de testimoniar esa época aciaga de su país y de romper así el cerco informativo y los prejuicios que habían deformado la visión de sus compatriotas en los años de régimen militar:

... la primera serie toca esencialmente al exilio como eje y motor de una denuncia constante de los crímenes de la junta militar; la segunda —se trata muchas veces de informes leídos en congresos, colegios universitarios y tribunales internacionales— enfrenta más directamente las obligaciones de un intelectual en este momento de la historia latinoamericana, con el acento puesto en la Argentina pero buscando también una visión global, que tan cruelmente falta en nuestro país deformado por el colador del patriotismo, de la superioridad en cualquier terreno, y otras razones de nuestras múltiples derrotas en tantos campos.<sup>9</sup>

En su papel de escritor participó o envió ponencias a diferentes encuentros literarios y de solidaridad con Argentina y otros pueblos oprimidos por regímenes militares. Así, por ejemplo, en junio de 1978, mandó un escrito a la reunión del PEN Club en Estocolmo, mientras participaba en el Encuentro sobre Literatura Latinoamericana de Hoy, en el Centro Internacional de Cerisy-la-Salle. Un año más tarde, en mayo, intervino en la conformación del Tribunal de los Pueblos (reemplazo del Tribunal Russell II), en Bolonia, Italia; y, en octubre, en la Primera Conferencia Internacional sobre el Exilio y la Solidaridad Latinoamericana, en Caracas, Venezuela.

En el plano de la ficción, la percepción de la terrorífica situación argentina la recreó en diversos textos a los que ya se ha aludido, pero hay uno en particular que refleja la escisión vivida por su país en aquellos años, “Pesadillas” (incluido en *Deshoras*, al lado de “Satarsa” y “La escuela de noche”): Una muchacha en estado de coma, del que sólo da síntomas de vida cuando sufre unas convulsiones como las que puede tener cualquiera desde una pesadilla de la que no puede despertar, mantiene en angustia a sus padres, que ante su drama familiar, perciben con indiferencia la realidad social a la que se consideran inmunes. El “no te metás” típico de los argentinos ante el terror que asola a la nación se

manifiesta en la despreocupación de los padres por las actividades de su hijo, un militante clandestino, que será atrapado al final del relato coincidiendo con la recuperación de su hermana, quien durante su inconciencia quizá habrá soñado las torturas que le infligirán a su hermano, o en todo caso la continuidad de la pesadilla en la realidad:

La sirena crecía viniendo del lado de Gaona cuando Mecha abrió los párpados, los ojos velados por la tela que se había ido depositando durante semanas se fijaron en un punto del cielo raso... el cuerpo estremeciéndose en un espasmo porque acaso sus oídos escuchaban ahora la multiplicación de las sirenas, los golpes en la puerta que hacían temblar la casa, los gritos de mando y el crujido de la puerta astillándose después de la ráfaga de ametralladora, los alaridos de doña Luisa, el envión de los cuerpos entrando en montón, todo como a tiempo para que terminara la pesadilla y Mecha pudiera volver por fin a la realidad, a la hermosa vida.<sup>10</sup>

También su penúltimo volumen de relatos, *Queremos tanto a Glenda* (1980), está permeado por la violencia que se abatía sobre su país. Sobresalen “Recortes de prensa”, en el estilo de *Libro de Manuel*, y “Grafitti”, que a un ambiente pesadillesco similar al de 1984, opone una esperanza poética.

Además de este tipo de relatos, el autor de *Rayuela* dedicó bastantes líneas a la denuncia política directa de los crímenes de la dictadura militar. Destacó en ella la tolerancia mundial al horror argentino; pues a pesar de su signo ideológico fascistoide y a la justificación de sus crímenes en el combate a una supuesta conjura del “comunismo insternacional”, la Junta Militar mantuvo buenas relaciones comerciales y diplomáticas con la hoy extinta Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas y otras naciones que cerraron los ojos a las atrocidades de los militares argentinos:

Los quinientos mil exilados dispersos en todo el globo y los exilados internos privados a sabiendas o no de sus más elementales libertades personales y cívicas, se suman a los miles y miles de muertos como el precio monstruoso que está pagando la Argentina a cambio del espejismo de la potencia nuclear y energética, de las

plantas hidroeléctricas y de las incontables inversiones de todo tipo que le prodiga el gran capital (sin hablar del gran socialismo, porque esta vez el dinero no parece oler mal del lado del Río de la Plata)...<sup>11</sup>

Incluso, para dar mayor efectividad a sus denuncias de la realidad latinoamericana, realizó múltiples viajes a diferentes lugares, entre ellos Estados Unidos, país que por su política hostil hacia Cuba se había negado a visitar después de 1960.<sup>12</sup> Así, en noviembre de 1975 recibió un homenaje en la Universidad de Norman, Oklahoma, donde habló de la literatura fantástica en la región del Río de la Plata y de una tendencia argentina a volver la espalda a su realidad; aunque agregó también que veía una evolución positiva de su país en la búsqueda de su identidad:

... la historia argentina parecería haber consistido en numerosas décadas de orientar sus espejos hacia modelos europeos impracticables, de permitir ser invadida por intereses extranjeros que le chuparían la sangre como Drácula a sus víctimas, de ignorar el vigoroso y aún no domesticado cuerpo del país a fin de cultivar tan solo la hipertrofiada cabeza de su capital, Buenos Aires, ciega de orgullo, ópera y dinero. De esta forma, muchos argentinos aceptaron una existencia en la cual lo verdaderamente nuestro, desde el color de la piel hasta nuestro auténtico lenguaje, fue sistemáticamente rechazado por una educación europeizante que nos tornó inseguros y vulnerables...<sup>13</sup>

Su retorno espiritual a Latinoamérica se consolidaba con el reconocimiento e identificación con lo antes rechazado: el color de la piel y el auténtico lenguaje en el caso de su país, y el descubrimiento de sus similares latinoamericanos. En 1980, Cortázar regresó a Estados Unidos, donde explicó, en la Universidad de California Berkeley, la razón de sus posiciones ideológicas ante la literatura, la política y la realidad social latinoamericanas, que denominó su “responsabilidad” como escritor ante sus lectores y el presente y futuro de esta región:

Pero los que escribimos hoy con un sentimiento de participación activa en lo que nos rodea, eso que algunos llamarán compromiso

y otros ideología, y que yo prefiero llamar responsabilidad frente a nuestros pueblos, esos escritores no pueden ni quieren hablar solamente de libros sino de lo que está ocurriendo antes, durante y después de los libros en cualquiera de nuestros países. Si ningún hombre es una isla, para decirlo con las palabras de John Donne, los libros que cuentan en nuestro tiempo tampoco son islas...<sup>14</sup>

“Responsabilidad”, palabra que definía mejor la decisión personal y razonada del intelectual en defensa de su pueblo; expresión más correcta desde su punto de vista que ideología, por el sentido peyorativo de enaje-nación o “falsa conciencia” de que se le ha cargado, o que “compromiso”, por esa carga de obligatoriedad, medalla intelectual y “hestatuas hequestres”.

En las postrimerías de la dictadura argentina y ante la proclamada autoamnistía militar a sus crímenes de la llamada “guerra sucia”, acudiría de nuevo a Estados Unidos, en noviembre de 1983, para leer un texto en la Comisión Independiente Sobre Cuestiones Humanitarias Internacionales de la ONU, con sede en Nueva York, donde repitió parte de lo dicho en un congreso, realizado en París en febrero de 1981, sobre las “desapariciones políticas” practicadas por el gobierno militar argentino:

... porque un escritor responsable se dirige siempre a la conciencia y a la sensibilidad de sus lectores, lo que quiero decir aquí sobre el problema de las desapariciones forzadas en muchos de nuestros países no se refiere a los aspectos jurídicos o técnicos que tocan al derecho nacional e internacional, sino a esa realidad inmediata que concierne a las personas como tales...

Vuelvo a pensar en Dante, vuelvo a decirme que en su atroz infierno no hay ni un sólo niño, pero el de los militares argentinos responsables de las desapariciones está lleno de pequeñas sombras, de siluetas cada vez más semejantes al humo y a las lágrimas...

Pero, claro, frente a eso los culpables proclaman una autoamnistía, frente a eso que es como si no hubiese sucedido nada. Muchos de nosotros no lo aceptaremos jamás...<sup>15</sup>

También destacó el desprecio y el ataque a la cultura —sobre todo de aquella hecha por intelectuales de izquierda— por parte de las dictaduras



latinoamericanas. Un ejemplo de su punto de vista sobre el papel del intelectual se manifestó en su defensa de la cultura, no como la simple reivindicación de sus hombres más destacados sino principalmente de sus pueblos, que la hacen posible, pero los cuales al sufrir represión son ignorados por los medios de comunicación. Tal fue su sentir en 1974 por el encarcelamiento en Uruguay de directivos y escritores del semanario *Marcha*, entre ellos Juan Carlos Onetti, Mercedes Rein y Nelson Marra:

Me molesta tener que referirme aquí en particular a Juan Carlos Onetti, uno de los más grandes novelistas latinoamericanos de nuestro tiempo; me molesta por la misma razón que, al colaborar en un *dossier noir* sobre las atrocidades de la junta militar de Chile, me molestó citar nombres ilustres cuando todo un pueblo está sufriendo un destino parecido. Pero tal es la ley del juego, y si ignoramos los nombres de millares de obreros, de campesinos y pequeños empleados sometidos al terror de las dictaduras latino-americanas, por lo menos nos cabe nombrarlos simbólicamente al nombrar a aquellos que se han destacado en algún campo de la creación o del conocimiento.<sup>16</sup>

El pesimismo predominante en la región por el éxodo de creadores culturales, resultado de la política de las dictaduras latinoamericanas, le llevó a tratar de generar un nuevo discurso para la izquierda y el exilio, más imaginativo y optimista, menos derrotista y predecible. A esta tentativa la llamaría el “nuevo elogio de la locura”, opuesto al horror de la racionalidad occidental esgrimida por los militares de su país: “He hablado de demencia; también ella, como el humor, es una manera de romper los moldes y abrir un camino positivo que no encontraremos jamás si seguimos plegándonos a las frías y sensatas reglas del juego del enemigo.”<sup>17</sup>

Reiteró también su responsabilidad en la tarea de evitar que la visión pesimista de la historia se apoderara de los argentinos en el exilio:

Frente a esa doble afirmación de que nada de lo que hoy ocurre en la Argentina es nuevo con relación a la historia en su conjunto, y que en vista de ese “eterno retorno” la única actitud razonable

es la de esperar tiempos mejores, se alza la voluntad inflexible de aquellos argentinos del interior o del exilio que no reconocen ninguna ley del olvido, que no aceptan una visión pesimista de la historia universal y mucho menos de la nacional, y que por todos los medios a su alcance han luchado y seguirán luchando por mostrar que nuestro futuro debe nacer desde abajo, como el trigo o las flores, y no desde lo alto de la pirámide del despotismo...<sup>18</sup>

Acostumbrado a inventar, trató de imaginar una manera distinta de asumir los reveses del exilio y la promovió entre los latinoamericanos desterrados, sin dejar de estar consciente de esta difícil condición: “Quienes exilian a los intelectuales consideran que su acto es positivo, puesto que tiene por objeto eliminar al adversario. ¿Y si los exiliados optaran también por considerar como positivo ese exilio? No estoy haciendo una broma de mal gusto, porque sé que me muevo en un territorio de heridas abiertas y de irrestañables llantos.”<sup>19</sup>

Y aunque sabía que su situación era particular, se ubicó entre los exiliados a partir del golpe militar argentino y su escalada terrorista:

Al tocar el tema del escritor exiliado, me incluyo actualmente entre los innumerables protagonistas de la diáspora. La diferencia está en que mi exilio se ha vuelto forzoso en estos últimos años; cuando me fui de Argentina en 1951, lo hice por mi propia voluntad y sin razones políticas o ideológicas apremiantes. Por eso, durante más de veinte años pude viajar a mi país, y sólo a partir de 1974 me vi obligado a considerarme un exiliado. Pero hay más y peor: al exilio que podríamos llamar físico, habría de sumarse el año pasado un exilio cultural, infinitamente más penoso para un escritor que trabaja en íntima relación con un contexto nacional lingüístico...<sup>20</sup>

El autor argentino se unió por empatía a esa condición de exiliado, porque de esa manera compartía la pesadumbre por la situación de su país y el deseo de oponérsele mediante las acciones contra la dictadura. Esto no fue un obstáculo para que también tratara de obtener la nacionalidad francesa, con la que consideró no perdía su condición de argentino y latinoamericano, sino por lo contrario, podría apoyar mejor sus luchas.

Sin embargo, pese a su insistencia ante el gobierno francés, Cortázar no obtuvo la ciudadanía francesa hasta 1981, como una concesión del régimen socialista de François Mitterrand.

Asimismo, con cierto humor negro, expresó que el exilio, en vez de ser una derrota y servir para lamentarse y dejarse ganar por el pesimismo, podía considerarse una “beca de *full time*” para luchar contra las dictaduras:

Y si quienes me cerraron el acceso cultural a mi país piensan que han completado así mi exilio, se equivocan de medio a medio. En realidad me han dado una beca de *full time*, una beca para que me consagre más que nunca a mi trabajo, puesto que mi respuesta a ese fascismo cultural es y será multiplicar mi esfuerzo junto a todos los que luchan por la liberación de mi país. Desde luego no voy a dar las gracias por una beca de esa naturaleza...<sup>21</sup>

Tampoco se hizo ilusiones acerca de la eficacia de su labor denunciatoria, pues sabía que intereses más fuertes sostenían las estructuras de poder económico y militar en países como Argentina; pero consideró necesario una labor cultural que combatiera la visión fatalista de la historia y contribuyera al cambio de ese rumbo, al influir con sus opiniones y denuncias en sectores más amplios de América Latina y en los mismos centros de poder de los países imperialistas:

Ya lo sabemos: poco pueden los escritores contra la máquina del imperialismo y el terror fascista en nuestras tierras; pero es evidente que en el curso de los últimos años la denuncia por la vía literaria de esa máquina de terror ha logrado un impacto creciente en los lectores del extranjero, y por consiguiente una mayor ayuda moral y práctica a los movimientos de resistencia y de lucha... Si por un lado el periodismo honesto informa cada vez más al público en ese terreno... a los escritores latinoamericanos en el exilio les toca sensibilizar esa información, inyectarle esa insustituible corporeidad que nace de la ficción sintetizadora y simbólica de la novela, el poema o el cuento que encarnan lo que jamás encarnarán los despachos del telex o los análisis de los

especialistas. Por cosas así, claro está, las dictaduras de nuestros países temen y prohíben y queman los libros nacidos en el exilio de dentro y de fuera. Pero también eso, como el exilio en sí, debe ser valorizado por nosotros. Ese libro quemado no era del todo bueno; escribamos ahora otro mejor.<sup>22</sup>

Y Cortázar utilizó esa facultad para hacer frente a la crueldad y al terrorismo de los militares argentinos, quienes además de recurrir abiertamente a la tortura, el asesinato y el exilio, crearon una forma novedosa de terror en la condición de “desaparecido”, eufemismo con el que bautizaron a los secuestrados y/o asesinados de manera subrepticia por la dictadura, y de los que nunca se volvió a tener noticia.

Ese drama se le coló en el lenguaje, por lo cual debió aclarar términos de ese tipo, al referirse, por ejemplo, a la disminución de sus parientes que encontró durante su última visita a la Argentina en 1983: “Ver a mi familia, que era más numerosa en esa época [1954], han ido desapareciendo todos... Desapareciendo en el sentido de muerte natural, cosa que ahora hay que aclarar cuando se usa esa palabra”.<sup>23</sup>

Pero en su condena al terrorismo militar no había maniqueísmo; así, en “Recortes de prensa” escribió: “cómo entender que también yo, también yo aunque me creyera del buen lado también yo”. Cortázar señala que la posibilidad de la crueldad, del odio y el terror, existe en los mismos que la padecen y se horrorizan ante ella: “Cuando la desaparición y la tortura son manipuladas por quienes hablan como nosotros, tienen nuestros mismos nombres y nuestras mismas escuelas, comparten costumbres y gestos, provienen del mismo suelo y de la misma historia, el abismo que se abre en nuestra conciencia y en nuestro corazón es infinitamente más hondo que cualquier palabra que pretendiera describirlo”.<sup>24</sup>

Quizá por eso, para hacer menos terrible ese “abismo”, en esas tareas de solidaridad y denuncia, Cortázar concitó sus recursos literarios, principalmente el humor, e hizo participar a sus irónicos personajes de *62...*, Polanco y Calac, arquetipos de los compadres argentinos, quienes comentaron un libro auspiciado por la Junta Militar argentina: *Los estrategias del miedo*, de Pierre F. Villemarest —editado en Suiza, traducido a tres idiomas y publicitado en *Le Monde*—, que acusaba a los guerrilleros de haberse eliminado entre sí para achacarle su desaparición a la dictadura:

—Voy a tener que leer ese libro —dice quejoso Polanco—. Y pensar que los críticos literarios se quejan de falta imaginación creadora en estos tiempos.

—No es chiste —dice Calac ofendido.

—Ya lo sé —dice Polanco—. Por eso hago chistes, vos sabes bien que eso ayuda a no vomitar, a seguir adelante, a decirle a la gente algunas cosas que no siempre la alcanzan cuando se las envuelve en cifras y reflexiones ideológicas y vehementes llamadas a la justicia. A lo mejor es por eso que el tipo que vuelta a vuelta se sirve de nosotros, ya sabés de quién te hablo, prefiere decir esas cosas en forma de cuento, por ejemplo.<sup>25</sup>

Otro tópico atacado por Cortázar fue la manipulación del patriotismo realizada por la dictadura para justificar sus atrocidades y asegurar su permanencia en el poder, tal como lo hizo con la invasión a las Islas Malvinas en abril de 1982 y la guerra con Inglaterra, mediante la cual la Junta Militar trató de generarse un movimiento popular de apoyo:

... la situación catastrófica del país en todos los planos, desencadenó la operación militar de reconquista de Las Malvinas, [que] hunde hoy en el pasado lo que debería seguir siendo presente, nuestros treinta mil desaparecidos, nuestros incontables muertos, nuestros exilados. Y por si fuera poco, abre la posibilidad de que el enemigo máximo, los Estados Unidos de América, aprovechen su alianza con Gran Bretaña para instalarse en esas Malvinas que hoy cuestan la sangre de centenares de soldados argentinos.<sup>26</sup>

Consideró justa la reivindicación de Las Malvinas, manifestación de soberanía y anticolonialismo y antimperialismo, pero juzgó también que no correspondía a un régimen genocida hacer ese reclamo: "... si está bien liberar a las islas Malvinas de la dominación inglesa, mucho mejor sería liberar a toda la Argentina de su régimen de gobierno."<sup>27</sup>

Con estas contribuciones trató de reforzar el optimismo del exilio, de impulsarlo a realizar una denuncia más eficaz en términos de lenguaje y generar de este modo una actitud que desmoralizara a la dictadura:

“Mi intención no es una autopsia sino una biopsia; mi finalidad no es la deploración sino la respuesta más activa y eficaz posible al genocidio cultural que crece de día en día en tantos países latinoamericanos.”<sup>28</sup>

En su país, a pesar de la censura y la represión de aquella época, la posición intelectual y las acciones comprometidas de Cortázar fueron apreciadas, en particular por las generaciones más recientes y politizadas de escritores. Omar Prego mencionó cómo lo detenían algunas personas en las calles de Buenos Aires cuando visitó su país por última vez en las postrimerías de la dictadura militar, y Juan Gelman expresó esa sensación de la que participaron muchos jóvenes autores y militantes de izquierda argentinos, no obstante esa lejana residencia en París:

es curioso: el escritor julio cortázar se va de la patria hace treinta años, se instala en parís, escribe sin barullo, crea, crea, y nosotros, que vinimos después y no te conocimos antes, que tomamos las armas porque buscábamos la palabra justa, sabemos que nunca nos traicionaste esa palabra, ni el olor a aserrín de los cafés de buenos aires, ni el retenido viento de lo que por ahí se apalabra y palabrea.<sup>29</sup>

Para otros, como Mempo Giardinelli, por lo contrario, Cortázar estaba desfasado de la realidad argentina por sus años de residencia europea, aunque la compensara con “su creciente moral prorevolucionaria” y su amistad con “... escritores a los que se designaba con ese vocable hoy tan desteñido: ‘comprometidos’; como Francisco Urondo y Rodolfo Walsh, quienes luego cayeron en la lucha contra la siguiente dictadura, la de Videla”.<sup>30</sup>

De una u otra manera, Cortázar respondió en el terreno que le era propio, en el del escritor “responsable”: crítico de las acciones y del lenguaje de los opresores, aunque también atento a las prácticas y discursos de sus compañeros, los revolucionarios. En ese sentido, no eludió examinar los errores que consideró graves cometidos en un campo al que, sin considerar puro, le exigió una mayor consecuencia moral con sus fines.

## EL SALVADOR, DE LA UTOPIA A 1984

El asunto más grave que le llevó a juzgar de manera implacable al bando revolucionario latinoamericano se produjo en 1975, cuando, acusado de ser espía de la CIA, fue fusilado el poeta y guerrillero salvadoreño Roque Dalton por sus compañeros del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) —organización que seis años más tarde formaría parte del Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional—, comandado por Joaquín Villalobos, quien en febrero de 1992 reconocería esa ejecución como un “error” debido al militarismo de los primeros años de la guerrilla y a una “... inmadurez dentro de lo que fue la necesidad de alzarse y de adoptar determinadas formas de organización que requerían disciplina y que dentro de ella se tuvo actitudes dogmáticas equivocadas”.<sup>31</sup>

Cortázar, en texto de 1976, calificó el crimen de monstruoso. Para él fue particularmente doloroso, pues lo unían a Dalton una amistad, establecida en la Casa de las Américas en Cuba, y una admiración profunda, por su capacidad para fusionar su labor poética con su práctica política revolucionaria: “Hablar del poeta, sí, pero del poeta combatiente, del revolucionario que jamás dejó de ser poeta”.<sup>32</sup>

Desde una perspectiva estrictamente política, el hecho le pareció un crimen absurdo y una manifestación de suicidio político de una izquierda que, de esa manera, mostraba intolerancia y una inmadurez homicida, incluso ante sus propios compañeros de armas, inmerecedora por ese hecho de la solidaridad y sí de la condena internacional. En síntesis, ese crimen negaba la esencia de lo que Cortázar consideraba revolucionario:

... el camino de un verdadero revolucionario no pasa por la seguridad, la convicción, el esquema simplificante y maniqueo, sino que a él se llega y por él se transita a lo largo de una penosa maraña de vacilaciones, de dudas, de puntos muertos, de insomnios llenos de interrogación y de espera, para finalmente alcanzar ese punto sin retorno, esa maravillosa cresta de la colina desde donde se sigue viendo lo que quedó atrás mientras se abre a los ojos lavados y nuevos el panorama de una realidad otra...<sup>33</sup>

Reconoció, sin embargo, la perfidia de la CIA para provocar el asesinato, hecho que no atenuó su juicio sobre los dirigentes del ERP salvadoreño:

Declaraciones y contradecaraciones, mentiras y desmentidos se han sucedido con la velocidad necesaria para quienes de alguna manera necesitan lavarse las manos de una sangre que un día sabrán indeleble, imperdonable...

De la acusación, que parecería ridícula en el caso de Dalton si no fuera tan monstruosa por provenir de quienes se autotitulan revolucionarios, no he de decir nada. ¿Para qué, si el mismo Roque la había adelantado con una claridad que multiplica la culpa de sus asesinos?<sup>34</sup>

El tema fue retomado en 1982 por Gabriel Zaid, quien definió la guerra civil salvadoreña como un conflicto de élites violentas de izquierda y derecha, y a partir del caso Dalton —quien sería, desde esa perspectiva, el perdedor en una disputa por el poder en el interior de la izquierda armada— descalificó a los rebeldes, por la intolerancia y la justificación de la violencia y el asesinato, básicas, a su parecer, en la ideología de la guerrilla, al tiempo que minimizó la labor intervencionista de la CIA en El Salvador<sup>35</sup>

Para Cortázar, el crimen obligaba a una fuerte llamada de atención sobre los fines y medios de la izquierda revolucionaria de América Latina. Reconociendo las diferencias que mantuvo con Dalton en cuanto al papel del intelectual en los procesos políticos latinoamericanos, recordó ante todo el carácter respetuoso y fraterno de sus discusiones personales con el escritor salvadoreño: “Por encima de nuestras diferencias, él encontraba en mí la misma definición y la misma esperanza frente al socialismo que los monolitos de las revoluciones pretenden destruir en nombre de una aquiescencia dogmática.”<sup>36</sup>

Ese tipo de conflicto interpartidario en El Salvador se repitió en 1983 con el asesinato de la comandante Mérida Anaya Montes, *Ana María*, y el posterior suicidio del comandante *Marcial*, Salvador Cayetano Carpio, integrantes de las Fuerzas Populares de Liberación Farabundo Martí (FPL), otra de las cinco organizaciones militares que conformaron



el FMLN. Ese hecho significó un duro revés para la causa salvadoreña, reavivó la campaña de descrédito a la guerrilla y le restó importantes apoyos —entre ellos, el reconocimiento como fuerza beligerante de los gobiernos mexicano y francés— que las relaciones de varios intelectuales habían favorecido, lo cual disminuyó drásticamente sus posibilidades de victoria. En mayo de 1983, Cortázar manifestó en una carta la confusión y el desánimo que le ocasionaba esa crisis en la insurgencia salvadoreña: “... en esta hora todo parece más confuso en tantos planos...”<sup>37</sup>

Dos años antes, en septiembre, había dirigido un mensaje a un encuentro de intelectuales latinoamericanos signantes del Llamamiento por los Derechos Soberanos y Democráticos de los Pueblos de Nuestra América, realizado en la Casa de las Américas, en La Habana, donde expresó la urgencia de renovación del lenguaje revolucionario —renovación que implica, desde luego, a las prácticas—, cuya debilidad y dogmatismo eran aprovechadas por sus enemigos para atacar su causa:

En muchos de nuestros países oprimidos por regímenes implacables, una parte de esa opresión se basa en un deliberado confusionismo ideológico, en la explotación de los sentimientos nacionales y patrióticos a favor de las malas causas, y en la deformación de toda propuesta ideológica progresista que es inmediatamente presentada como un atentado a la soberanía y a la libertad. Frente a ese trabajo intelectual del enemigo externo e interno, realizado con una destreza que sería absurdo negar puesto que sus efectos saltan a la vista, ¿estamos seguros de oponerle en todos los casos un lenguaje político y ético capaz de transmitir ideas nuevas, de transportar una carga mental en la que la imaginación, el desafío, y yo diría incluso y necesariamente la poesía y la belleza, estén presentes como fuerzas positivas e iluminadoras, como detonadores del pensamiento, como puentes de la reflexión a la acción?<sup>38</sup>

Las ideas nuevas necesitan un discurso político y ético renovado, pleno de imaginación e, *incluso y necesariamente*, de belleza y poesía; he aquí una propuesta principal y urgente de Cortázar: una revolución del lenguaje de los revolucionarios.

De tal manera, para hacer coincidir los fines con los medios, criticó el discurso político latinoamericano de izquierda, por su falta de originalidad y eficacia para convencer y difundir sus fines: "... a cambio de algo que todavía sigue siendo una excepción, ¡cuánta retórica, cuánta repetición, cuánta monotonía, cuánto slogan gastado! ¡Qué poco revolucionario suele ser el lenguaje de los revolucionarios!..."<sup>39</sup>

Para Cortázar, esa tarea de renovación le correspondía principalmente a los escritores e intelectuales "responsables", comprometidos, como individuos no por obligación, con el socialismo y las revoluciones latinoamericanas:

A nosotros, los que hemos elegido hacer de la palabra un instrumento de combate, nos incumbe que esa palabra no se quede atrás frente al avance de la historia, porque sólo así daremos a nuestros pueblos las armas mentales, morales y estéticas sin las cuales ningún armamento físico conduce a una liberación definitiva...

Bueno es decirlo una vez más: las revoluciones hay que hacerlas en los individuos para que llegado el día las hagan los pueblos...<sup>40</sup>

Si Cortázar reconoció, además, no haber sido un político ni un teórico profundo del socialismo, aceptó, en cambio, la existencia de una dialéctica histórica y su concordancia con el postulado de Rimbaud: "cambiar la vida". Así, su visión de la historia coincidió con su ideal socialista y una actitud poética vital:

Como no tengo nada de político y [sí] mucho de poeta, veo el decurso de la historia como los calígrafos japoneses sus dibujos: hay una hoja de papel que es el espacio y también el tiempo, hay un pincel que una mano deja correr brevemente para trazar signos que se enlazan, juegan consigo mismos, buscan su propia armonía y se interrumpen en el punto exacto que ellos mismos determinan. Sé muy bien que hay una dialéctica de la historia (no sería socialista si no lo creyera), pero también sé que esa dialéctica de la historia no es un frío producto lógico como lo quisieran tantos teóricos de la historia y de la política.<sup>41</sup>

Rechazaba así la idea predominante en la izquierda latinoamericana de una lógica fría e inexorable de la historia, llena de muertes y guerras, hacia el socialismo; para el escritor, es el hombre quien como un poeta debe trazar su rumbo y humanizarlo.

Por esa razón, próximo al cabalístico 1984 orwelliano, imaginado como un año de absoluto dominio tecnológico y autoritario sobre una humanidad aterrorizada por una mezcla de fanatismo ideológico, represión y vigilancia televisiva, Cortázar publicó lo que él mismo definió como una dura crítica contra sus correligionarios de la izquierda revolucionaria; un texto que haría “crujir los dientes de mucha gente, incluso compañeros”<sup>42</sup>:

... el mundo orwelliano es el Mal que ya ha triunfado; el nuestro (ese en el que creemos y por el cual luchamos) contiene el Mal en el seno del Bien; y si ésta es también una figura, podemos ya pasar de nuestro lado y hablar de reacción dentro de la revolución; terreno crítico si lo hay, y precisamente por eso terreno de la máxima responsabilidad del escritor comprometido con la lucha de los pueblos...<sup>43</sup>

Pero su crítica a esa “reacción revolucionaria” era amable, desde la posición del amigo y no de enemigo irreductible de las revoluciones latinoamericanas, adoptada por muchos intelectuales de esta región comandados por el grupo de la revista *Vuelta*:

Me muevo en el contexto de los procesos liberadores de Cuba y Nicaragua, que conozco de cerca; si critico, lo hago *por* esos procesos, y no contra ellos; aquí se instala la diferencia con la crítica que los rechaza desde su base, aunque no siempre lo reconozca explícitamente... esa crítica intelectual supone un elitismo *espiritual* que se alía automática y necesariamente al económico. Pero eso, claro, no se dice nunca. El *miedo* signa esa crítica. El miedo a perder un *status* milenario.<sup>44</sup>

Sin embargo, pese a la apología del mercado de varios de estos autores, reconoció la lucidez de muchas de esas impugnaciones, que

ponían énfasis en los defectos más reprochables de los movimientos revolucionarios, y consideró necesario poner atención a esos cuestionamientos con el fin de superar los errores y los horrores que señalaban: “... ¿cómo echar en saco roto las críticas de un Octavio Paz, de un Mario Vargas Llosa? Personalmente comparto muchos de sus reparos, con la diferencia de que en mi caso lo hago para defender una idea del futuro que ellos sólo parecen imaginar como un presente mejorado, sin aceptar que hay que cambiarlo de raíz...”<sup>45</sup>

Si postulaba una actitud revolucionaria a partir de las pulsaciones vitales, de la coincidencia en ella de vida y poesía, demandaba a los revolucionarios asumir la complejidad humana y la consigna poética “cambiar la vida...” en sus postulados y en su acción, pues de otra manera se cometerían siempre los mismos errores, que condenarían a un fracaso perpetuo el proyecto deseado de cambio social por uno falso e idealizado en nombre de una pureza dogmática y doctrinaria:

Como bien lo supieron en Cuba, esta idealización entraña la negación de todas las ambivalencias libidinales, de las pulsaciones irracionales; en última instancia, se traduce en cosas tales como la condena del temperamento homosexual, del individualismo intelectual cuando se expresa en actitudes o en actividades aparentemente desvinculadas del esfuerzo revolucionario, y puede abarcar en su repulsa al sentimiento religioso considerado como un resabio reaccionario.<sup>46</sup>

Por lo anterior, consideró que buena parte de la responsabilidad por el éxito de la crítica antisocialista y anticubana era de los gobernantes cubanos, al menospreciarla y haber sido incapaces de contrarrestarla con tolerancia y una política informativa clara. Cortázar concluyó llamando a evitar que la profecía orwelliana se cumpliera en el proyecto socialista latinoamericano: “El horror de 1984 sólo podrá evitarse si, paradójicamente, se combate contra sus gérmenes y sus latencias dentro del campo mismo de Ormuz, dentro de un proceso socialista que es el polo opuesto del mundo imaginado por George Orwell.”<sup>47</sup>

En su opinión, la propaganda de los medios masivos de comunicación occidentales —con una desinformación propia de empresas colo-

nizadoras cuyo objetivo principal es la reproducción del consumismo y de esquemas ideológicos afines— hacía imperativa esa renovación del lenguaje, de los principios y de la práctica democrática y justiciera del socialismo, con el fin de que mostrara la superioridad de sus conceptos de hombre e historia, no sólo discursivamente sino en la vida cotidiana. Como en la literatura, detrás de los discursos, para que no fueran huecos y falsos, debía estar el hombre:

Detrás de cada palabra está presente el hombre como historia y como conciencia, y es en la naturaleza del hombre donde se hace necesario ahondar a la hora de asumir, de exponer y de defender nuestra concepción de la democracia y de la justicia social. Ese hombre que pronuncia tales palabras, ¿está bien seguro de que cuando habla de democracia abarca el conjunto de sus semejantes sin la menor restricción de tipo étnico, religioso o idiomático? Ese hombre que habla de libertad, ¿está bien seguro de que en su vida privada, en el terreno del matrimonio, de la sexualidad, de la paternidad o la maternidad, está dispuesto a vivir sin privilegios atávicos, sin autoridad despótica, sin machismo y sin feminismo entendidos como recíproca sumisión de sexos? Ese hombre que habla de derechos humanos, ¿está seguro de que sus derechos no se benefician cómodamente de una cierta situación social o económica frente a otros hombres que carecen de los medios o la educación necesarios para tener conciencia de ellos y hacerlos valer?

Es tiempo de decirlo: las hermosas palabras de nuestra lucha ideológica y política no se enferman y se fatigan por sí mismas, sino por el mal uso que les dan nuestros enemigos y el que en muchas circunstancias les damos nosotros. Una crítica profunda de nuestra naturaleza, de nuestra manera de pensar, de sentir y de vivir, es la única posibilidad que tenemos de devolverle al habla su sentido más alto, limpiar esas palabras que tanto usamos sin acaso vivirlas desde adentro, sin practicarlas auténticamente desde adentro, sin ser responsables de cada una de ellas desde lo más hondo de nuestro ser...<sup>48</sup>

## NINGÚN HOMBRE ES UNA ISLA

Publicada en ese fatídico 1984, *Adiós Robinson*, una de las últimas obras de Cortázar, quien la ideó como un radioteatro, plantea el fenómeno del “salvaje aculturizado”, que, con la ironía de esa misma cultura, se independiza de su “civilizador”. Retomando los personajes de Daniel Defoe, el autor argentino continuaba la búsqueda de la esencia de la identidad latinoamericana, iniciada alegóricamente por José Enrique Rodó con su *Ariel*, y revisada, bajo el influjo de la Revolución cubana, por Fernández Retamar en *Calibán*.

*Adiós Robinson*, como lo indica el título, es una despedida al espíritu civilizador y/o colonizador de Occidente, que en la novela de Daniel Defoe plantea su superioridad y triunfo, aun en las condiciones de aislamiento más extremas, sobre la cultura “salvaje”, con la que es incapaz de comunicarse de igual a igual. Cortázar retoma los personajes de Defoe, arquetipos de la civilización y la barbarie, del mismo modo que anteriormente lo hicieran con los personajes Ariel y Calibán de *La tempestad* de Shakespeare, a principios de siglo, José Enrique Rodó y, en los sesenta, Roberto Fernández Retamar; en el primer caso para postular una ética desinteresada y creadora, como esencia del espíritu latinoamericano, representada por Ariel, en oposición al utilitarismo positivista materializado en Calibán; en el segundo, para invertir los símbolos y plantear la misión descolonizadora del ser latinoamericano encarnado en la rebeldía de Calibán, esclavizado por el mago Próspero con la ayuda de Ariel.<sup>49</sup>

En cuanto al radioteatro, siglos después, vía aérea, Robinson vuelve a “su isla” con Viernes; la ínsula es habitada en ese momento por dos millones y medio de descendientes de sus dueños originarios, entre ellos la tribu a la que pertenecía Viernes. Ese retorno inicia una crisis en los valores y en la relación amo-esclavo de los personajes, manifiesta en una sonrisita irónica —un “tic nervioso”— de Viernes al decir amo a Robinson, quien le reclama: “Dime un poco, ¿por qué cada vez que te diriges a mí te ríes? Antes no lo hacías, sin contar que yo no te lo hubiera permitido, pero de un tiempo a esta parte... ¿Se puede saber qué tiene de gracioso que yo sea tu amo, el hombre que te salvo de un destino horroroso y te enseñó a vivir como un ser civilizado?” (*AR* p. 52)

Ese “tic nervioso” se transformará en un cuestionamiento directo a Robinson en la Isla Juan Fernández o John Smith o Jean Dupont o Hans Schmidt —como dice Viernes—, cuyo nombre no es “producto de un mero azar de la navegación... Y por eso no suena como un nombre de individuo sino de multitud, un nombre de pueblo, el nombre del *uomo cualenque*, del *jedermann...*” (AR p. 65) Con ese hombre se identifica Viernes y con él inicia su proceso de autoafirmación. Ese cambio se inicia con el tic nervioso al llegar a la isla y culmina con el tuteo y la conmiseración hacia la actitud anacrónica del Robinson civilizador:

Viernes —Es cierto, Robinson. Muchas cosas cambiaron en ese momento. Y no es nada al lado de lo que todavía va a cambiar..

Robinson —¿Quién te ha autorizado para que me llames por mi nombre de pila? ¿Y qué es eso del cambio? (...)

Viernes —... pobre Robinson Crusoe. Tenías que volver aquí conmigo para descubrir que entre millones de hombres y mujeres estabas tan solo como cuando naufragaste en la Isla... (AR p. 65)

El radioteatro esboza también la convivencia “vicaria” de estos espíritus en el ser latinoamericano: Robinson y Viernes; el primero encarna la soledad, la frialdad civilizada carente de erotismo; el segundo, en contraste, simboliza una idealizada confraternidad y fiesta de los cuerpos. Esta situación muestra a un personaje escindido, porque Robinson no puede vivir sin Viernes y éste ya no puede recuperar su identidad, que, como su nombre y lengua original, ha sido parcialmente olvidada, al igual que su primigenia esencia “salvaje”, a cambio de una irregular occidentalización.

Cortázar planteó en *Adiós...* una dualidad, no lo dice explícitamente, que él parecía encarnar, por su propia situación europea y latinoamericana, en ambos personajes; es a la vez Robinson y Viernes, Ariel y Calibán, y su proceso de reconocimiento espiritual, su toma de conciencia de la identidad de América Latina.

En el radioteatro se realiza esta toma de conciencia desde una doble perspectiva: En Robinson, al comprender el fracaso de su acción civilizadora, evidenciada en la unión de la soledad de la civilización fundadora con la soledad moderna y deshumanizada: “¿Por qué volví? ¿Por qué tenía que volver a mi isla donde conocí una soledad tan diferente, volver

para encontrarme todavía más solo y oírme decir por mi propio criado, que toda la culpa era mía?” (AR p. 66)

En Viernes, al darse cuenta de su servidumbre y sentir una nostalgia por su salvajismo perdido, entendiendo por salvajismo un estado de libertad idílico, sin olvidar también “que nos comíamos entre nosotros”; pero a la vez descubriendo en esa memoria parte de su identidad y de su ser: “Mi nombre verdadero no es Viernes, aunque nunca te preocupaste por saberlo. Prefiero yo también llamarme Juan Fernández, junto con millones y millones de Juan Fernández que se reconocen como nos reconocimos Plátano y yo, y que empiezan a marchar juntos por la vida.” (AR p. 66)

Robinson finalmente acepta hablar de igual a igual con Viernes, reconoce la “visión equivocada” sobre su mundo e incluso acepta el fracaso de su utopía civilizadora, que buscaba implantar su modelo en territorios salvajes ante el fracaso en su propio territorio, en su propia isla existencial inglesa: “... fue como si pensara en tal como eras el día que te salvé la vida, desnudo e ignorante y canibal, pero al mismo tiempo tan joven, tan nuevo, sin las manchas de la historia, más cerca, tanto más cerca que yo del aire y los astros y los otros hombres...”. (AR p. 66)

Las “manchas de la historia” —las mismas que Lonstein lavaba en el cuerpo de un guerrillero latinoamericano en *Libro de Manuel*— en la tierra “salvaje”, desde donde Viernes, con optimismo, vislumbra un cambio sin lugar para civilizadores o conquistadores: “En Juan Fernández no hay lugar para ti y los tuyos, pobre Robinson Crusoe, pobre Alejandro Serlick, pobre Daniel Defoe, no hay sitios para los naufragos de la historia, para los amos del polvo y el humo, para los herederos de la nada.” (AR p. 66)

Ese optimismo y ese epitafio para el colonialismo tenían base en el entonces reciente triunfo de la Revolución sandinista en Nicaragua, a la que Cortázar, el hombre que tanto refutara a John Donne, dedicaría múltiples energías en su defensa.

## NICARAGUA, ¿EL COMPROMISO FINAL?

En el volumen *Nicaragua tan violentamente dulce*, editado en Managua en 1983, se reunieron los textos de Cortázar referidos a esta nación cen-



troamericana. Entre ellos figura su relato “Apocalipsis de Solentiname”, anterior al triunfo de la Revolución sandinista (19 de julio de 1979), y diversos artículos periodísticos escritos para apoyar al gobierno revolucionario y condenar la agresión estadounidense.

El triunfo revolucionario en ese país y la intensificación de procesos similares en el resto de la región, alimentaron un nuevo optimismo en Cortázar, quien creyó vislumbrar en Nicaragua el arquetipo de esa revolución que él deseaba y por la cual escribía. En un texto no incluido en el volumen citado, expresó su visión del proceso nicaragüense; manifestando su acuerdo con un análisis de Sol Arguedas, defendió al régimen sandinista, al cual percibió como una variante de lo que en Europa se llamaba en esa época “eurocomunismo” —para diferenciarlo del llamado “socialismo real” de tipo soviético u ortodoxo—, caracterizado por el pluralismo político y una organización mixta de la economía, pero “bajo la hegemonía de las fuerzas del trabajo y la cultura, y no de la envejecida ‘dictadura del proletariado’”.<sup>50</sup>

Asimismo, justificó que el Estado sandinista fuese producto de un proceso violento, porque suponía que intentar una transición pacífica, reformista, en América Latina después de Chile, era prácticamente imposible. Aunque hacia los años ochenta su opinión era similar, en declaraciones de 1973 expresó claramente esa idea:

Yo por lo demás no creo en los reformismos. Yo no creo que los países puedan pasar gradualmente, no lo creo, me gustaría poder creerlo.

No, yo creo que sólo el camino de la revolución es el que puede cambiar una situación. Me parece que las tentativas reformistas sólo funcionan en países de una gran cultura, de una gran preparación del ciudadano, como es el caso de los países nórdicos de Europa. Pero no puede funcionar en Bolivia, en la Argentina, y no podía funcionar en Cuba. Yo pongo siempre mi pensamiento en Latinoamérica porque en materia de política es lo que me interesa por la evolución social.<sup>51</sup>

Como en el caso de Cuba, su solidaridad con Nicaragua tampoco dio lugar a una relación paternalista o de mandarín cultural ni de condescen-

dencia crítica, aunque a diferencia de lo ocurrido en Cuba, la ortodoxia cultural fuese prácticamente inexistente y no le planteara dilemas de ese tipo, a grado tal que ni siquiera *Vuelta* encontró un “Pasternak nicaragüense” de quien echar mano para su campaña antisandinista. Porque en el gobierno revolucionario participaron importantes intelectuales nicaragüenses como el citado Ramírez y los hermanos Fernando y Ernesto Cardenal, y contó además con el respaldo de otros como Pedro Coronel Urtecho, aunque en contraparte hubo lo que *Vuelta* llamó tendenciosamente “El exilio interno de Pablo Antonio Cuadra”, entonces director del diario *La Prensa* de Managua.<sup>52</sup>

Asimismo, al igual que en el inicio del proceso cubano, Nicaragua contó con un importante apoyo internacional de intelectuales. Cortázar uno de los más importantes, quien además fue claro que ante la situación desesperada del gobierno sandinista en los primeros años de revolución —debido al acoso del gobierno estadounidense de Ronald Reagan—, la cultura era una de las armas más importantes en la defensa de ese proyecto.

Esa solidaridad cultural, además de generar respeto internacional para la revolución, se manifestó en la creación del primer museo nicaragüense de arte contemporáneo de América Latina —y seguramente el más importante de Centroamérica—, llamado Arte de las Américas/Solidaridad con Nicaragua, del que Cortázar dejó testimonio en un artículo periodístico.<sup>53</sup>

En esas tareas de apoyo a Nicaragua, Cortázar aprovechó su recién obtenida condición de ciudadano francés —le servía sólo para viajar sin tanto trámite, decía— y también se empeñó en concitar la solidaridad de intelectuales de Estados Unidos, con el fin de crear una conciencia de condena moral al propio gobierno estadounidense entre sus conciudadanos. Con ese sentido participó en el Diálogo de las Américas, realizado en la ciudad de México alrededor de septiembre de 1982, cuyo objetivo era establecer los puntos de convergencia en materia cultural y política entre los pueblos de América Latina y de la potencia del Norte, representados por algunos creadores opuestos a las estructuras de poder de ambas regiones. Cortázar participaba consciente de la ventaja latinoamericana en cuanto a conocimiento recíproco, pero en cambio señalaba la ventaja estadounidense por su

influencia en materia cultural, opacada por la nefasta presencia del imperialismo:

En primer lugar, un preimperialismo tendió tempranamente sus redes desde el norte hacia el sur: el del idioma...

Semejante estado de cosas puede dificultar nuestro diálogo en la medida en que a lo largo de la segunda mitad del siglo la literatura se ha ido identificando cada vez más con la realidad histórica y política de nuestros pueblos, especialmente en América Latina...<sup>54</sup>

Sergio Ramírez, ex sandinista<sup>55</sup>, vicepresidente de Nicaragua de 1984 a 1990, y uno de los artífices de la coalición que derrocó al dictador Anastasio Somoza, trazó la trayectoria nicaragüense de Cortázar, desde sus primeros contactos con el FSLN, en 1976, hasta su último viaje a Managua en julio de 1983, siete meses antes de su muerte: Previo al triunfo de la revolución, un viaje clandestino a la comunidad de Solentiname en abril de 1976, vía San José de Costa Rica, donde convive con Ernesto Cardenal, y que inspiraría el relato “Apocalipsis de Solentiname”. Con posterioridad al triunfo de la Revolución cinco viajes: septiembre-noviembre de 1979, marzo y julio-agosto de 1982, enero y julio de 1983; estos últimos, realizados en condiciones de salud muy difíciles para el autor de *Rayuela* y su compañera Carol Dunlop, mostraron el grado de compromiso y angustia de Cortázar con y por el futuro de Nicaragua.<sup>56</sup>

Antes de ingresar por primera vez a Nicaragua en 1976, Cortázar participó en una serie de conferencias en el Teatro Nacional de Costa Rica, en las que la tónica del público y periodistas fue el prejuicio ideológico y subdesarrollado ante el autor: “... por qué escribe usted, por gusto o por compromiso, y qué opina de la represión a los escritores en la Unión Soviética, el gulag y los horrores del estalinismo cultural y usted es comunista o lo niega”.<sup>57</sup>

Cortázar evocó ese viaje clandestino en “Apocalipsis de Solentiname”, en el que, durante la proyección de unas diapositivas de los cuadros costumbristas de la comunidad de Solentiname, se suceden inexplicablemente imágenes de violencia en América Latina; secuestros y torturas en Centroamérica y Argentina; el fusilamiento de Roque Dalton, etcétera, en una secuencia que recuerda el estilo de “Las babas del diablo”. Cortázar

plantea así la escisión entre el turismo revolucionario y la compenetración con la lucha de los pueblos latinoamericanos.

Esa actitud influyó en amplios sectores políticos e intelectuales de América Latina. Ramírez recordó, por ejemplo, los días de sus primeras lecturas de *Rayuela* y su primera impresión de que Cortázar “se quedaba de aquel lado, gracias a ciertos temibles antecedentes”. Con esa desconfianza lo buscó infructuosamente en *Ostberlin*, el verano de 1974, con sus libros bajo el brazo y la esperanza de “a lo mejor después un prólogo”. Esa idea se modificó cuando lo conoció durante su viaje clandestino a Solentiname, y tras del cual, al volver a San José, Cortázar le dejó una declaración de solidaridad con el Frente Sandinista de Liberación Nacional.<sup>58</sup>

Tal impresión del Cortázar solidario se reafirmaría en los días de la pesadilla reaganiana sobre Nicaragua, sobre todo al comparar Ramírez esa actitud con la de los integrantes de la revista *Vuelta* de México:

Por muy buen poeta que alguien haya aprendido a ser, es una tragedia acabar tocando con Reagan el piano a cuatro manos y jurando que en Nicaragua la marea roja del comunismo internacional está ahogando bajo el más abyecto totalitarismo bolchevique al ser latinoamericano, al individuo. Cuando a semejante pobreza de esquema se le presta la firma y el prestigio, *sólo para quedar en paz* con el diablo y su sueño americano, ya no queda más que aceptar que a los niños en Nicaragua los freímos en aceite.<sup>59</sup>

No obstante, el escritor argentino también sufrió reclamos en Nicaragua por la manera de encarar su solidaridad. En marzo de 1982, Cortázar participó en la Primera Reunión del Comité Permanente de Intelectuales por la Soberanía de los Pueblos de Nuestra América —del que fue fundador—, cuyo fin era condenar la agresión estadounidense contra Nicaragua y brindarle la solidaridad de múltiples creadores del mundo —latinoamericanos, principalmente.

Durante una lectura pública de su obra en Managua —parte de las actividades del Comité—, varios jóvenes sandinistas, que cuestionaban el compromiso de los intelectuales, le exigieron que se dedicara de tiempo completo al movimiento revolucionario latinoamericano, a lo cual, con

humor, les respondió: “—A los que me piden que deje de escribir —se pone de pie el gran Cortázar altísimo que nunca dejó de crecer— quiero responderles con una consigna sandinista: ¡No pasarán!”<sup>60</sup>

El autor de *Rayuela* reafirmó así su compromiso con y desde la literatura, sorprendido de que le siguieran haciendo “gárgaras con tanta vehemente invocación a la entrega del intelectual a la causa política”; para él ese compromiso existía y era doble, “en la literatura llevada a sus máximas posibilidades, y en la crítica cada día más necesaria frente a la fosilización lingüística que con frecuencia mediatiza y hasta anula el mensaje revolucionario”.<sup>61</sup>

Por esa confraternidad con la revolución, en febrero de 1983, Sergio Ramírez lo condecoró en nombre del gobierno nicaragüense, con la Orden de la Independencia Cultural Rubén Darío, “que representa el espíritu de nuestra nacionalidad cultural, nicaragüense y latinoamericana... por su antimperialismo, por su solidaridad, por su sandinismo...”

En dicho acto, Ramírez estableció el paralelismo entre Cortázar y Darío al hacer una reivindicación del poeta y patriota nicaragüense, que escribió en su momento en contra de la amenaza del imperialismo estadounidense a “un pequeño estado que no pide más que desarrollar, en la paz y en el orden, su industria y su comercio; que no quiere más que conservar su modesto lugar al sol...”.<sup>62</sup>

Tomás Borge, fundador del sandinismo —mucho antes de su conversión al salinismo, es decir, de expresar su admiración por el ex presidente mexicano Carlos Salinas—, también señaló la influencia del escritor argentino en los nicaragüenses, aunque para él primaba la revolución sobre la ficción —decía—, recuerda que leyó durante su última prisión somocista, entre 1976 y 1978, 78, *Rayuela* y *Libro de Manuel*, y del último afirmó: “... constituyó un estímulo político y literario... un llamado a la imaginación; pero nunca, en ningún caso fue para mí fuga, evasión de mi deber y mi conciencia. Nada más excitante para la imaginación que un próximo proyecto revolucionario. La imaginación, la ficción, apenas vislumbran, apenas esbozan la realidad que concreta una revolución”.<sup>63</sup>

No era esa la concepción cortazariana; ubicado entre la indiferencia y justificación de algunos de sus colegas al reino del terror de las dictaduras militares latinoamericanas, o la subordinación de toda actividad social o cultural a los imperativos de la revolución, rechazó tanto lo uno como

lo otro; en su lugar postuló la unión de lo literario y lo político mediante la “invención de puentes”: puentes entre todos los hombres; puentes de libertad e imaginación; de poesía y humor; de alegría y amor; puentes entre los intelectuales y los pueblos; puentes entre los diferentes pueblos; puentes entre la creación y la revolución.

En la época difícil y contradictoria que vivió, esa fue su propuesta última, tomarle la palabra a la revolución —ya se dijo qué revolución: política y espiritual; libertaria, socialista y democrática; plural y popular—; con el fin de que, parafraseándolo, diera lo suyo a cada uno sin hacer pedazos a nadie. Por tal razón postuló un proyecto de esperanza fundado en una palabra libre de prejuicios y tabúes, que correspondiese a un hombre liberado por esa misma palabra emancipada.

Hasta el 12 de febrero de 1984, esa fue una de sus últimas batallas con la literatura y con la historia. Quizá en ese momento atisbó “el otro cielo”, “el reino milenario”, o al fin pudo reunirse con Marx y Holderlin, Lenin y Rimbaud, o simplemente, si le dio la gana, caminó tras de su sombra sobre ese puente latinoamericano alzado entre París y Buenos Aires.



## **Conclusiones**

*En realidad no hay por qué andar exagerando las cosas. A lo mejor el cambio de vida y el destierro... le vienen del hígado o de alguna mujer. Y después que no es justo seguir hablando mal de la banda... (“La banda”)*

Todo lo antes dicho podría ser, sobre todo en estos tiempos, una exageración, pero si no es así, digamos a modo de conclusiones que el presente lector creyó advertir en la obra del cronopio las siguientes ideas:

La certeza del autor, desde una época temprana, de que la civilización —entendida ésta por un tipo de sociedad que se sustenta en los valores occidentales o judeo-cristianos— es una estructura que constriñe al hombre como individuo y como género.<sup>1</sup>

Esa desnaturalización de la humanidad ocurre por medio de la cultura y principalmente mediante el lenguaje, que debe ser liberado de los lastres de la tradición para operar en los hombres una “revolución del espíritu”.

Ese problema, planteado inicialmente en términos literarios y existenciales, se transformó en político cuando a esa convicción se agregó su adhesión al socialismo —en su variante cubana—. Estimó necesaria, por tanto, una liberación del hombre en términos materiales como espirituales, y buscó la conciliación y formulación de estas libertades en el plano del lenguaje y de la literatura. Es decir, no traicionó su primera opinión acerca del mundo.

En esa postura, hay en Cortázar una coincidencia con la visión rousseauiana del paraíso perdido del hombre, del “reino milenario” suplantado por una civilización corruptora de una vida natural, sencilla y primitiva —Rousseau llegó “casi a asegurar que el estado de reflexión es un estado contra natura y que el hombre que medita es un ser depravado”. Esto coincide en cierto modo con la idea lacaniana de que el “lenguaje es una superestructura” —aunque en realidad se refiere al su uso del lenguaje—, cuyos significados expresan también los valores y/o prejuicios de una determinada sociedad.<sup>2</sup>



Asimismo, la crítica literaria cortazariana a la civilización tuvo puntos de contacto con la noción postulada por Marcuse, en torno a la contraposición del instinto erótico del hombre con la civilización tecnológica, que lo ha convertido en un robot y ha desnaturalizado su búsqueda instintiva del placer.<sup>3</sup>

La vía de acceso a esas nociones en Cortázar fue dada por su crítica y práctica literarias. Así, en su literatura se reprodujo lo que Mijail Bajtin llama el “hipérbaton histórico”, que consiste en la nostalgia en la literatura de ese “reino milenarista”, que en opinión del teórico ruso está en el futuro y no en el pasado de la humanidad.<sup>4</sup>

El milenarismo de Cortázar, su añoranza del “reino milenarista”, rescata literariamente los conceptos de libertad y creación existentes en un pasado idílico para el discurso revolucionario: es la estrella de la imaginación que viene de Paracelso en *Libro de Manuel*; o la fusión de poesía y socialismo que ensaya en *Prosa del observatorio*, donde Cortázar busca conciliar a Lenin con Rimbaud, a Marx con Holderlin. Es un rescate anticipado del concepto “milenarismo”, tan en boga hoy para desacreditar a las revoluciones, concebidas éstas como resultado del “voluntarismo milenarista” y no de complejos procesos históricos.<sup>5</sup>

En relación con la transformación política de Cortázar, ese camino tuvo varias etapas en su obra: Sus primeros cuentos, los de *Bestiario*, evidencian la escisión con la comunidad originaria; la necesidad de “distancia y fuga” —resultado de su confrontación personal con el fenómeno peronista—. Una vez alcanzada esta ruptura —mediante la emigración a Francia—, surgirá en él una nueva necesidad, la de la reconciliación con su país, que se realizará en el intento de reunión de la angustia existencial con la nostalgia del “reino milenarista”; esto será patente en sus obras sobre todo después de *Los Premios*.

Posteriormente, bajo el influjo de la Revolución cubana, se da un retorno en Cortázar a la raíz latinoamericana, la reunión del milenarismo poético con el compromiso político-social en la literatura, que se expresará también en un activismo intelectual.

En las novelas, este movimiento se observa de la siguiente manera: en *El examen*, crítica del lenguaje y búsqueda de una libertad individual; en *Los premios* y *Rayuela*, subversión del lenguaje y búsqueda existencial que intentan su conciliación con lo humano y lo nacional, porque no le

sirven en el vacío individual; en *Libro de Manuel*, intento de conciliar todas las vertientes anteriores, basadas en el individualismo, con la pista de la historia, mediante la revolución; este fin es más un programa a cumplir, que una realización plena.

Las dos últimas etapas se caracterizan por la búsqueda, en su primer momento, de una utopía existencial, cuyo clímax es *Rayuela*; en un segundo tiempo, por la persecución de la utopía social, cuyo intento máximo se da en *Libro de Manuel* —aunque tiene su mejor expresión en *Prosa del observatorio*—, donde el optimismo y la vitalidad son “las armas secretas” de la lucha revolucionaria..

Sin embargo, al final de su vida, la realidad latinoamericana y argentina —a causa de las dictaduras militares— casi no dejarán espacio sino a la pesadilla; a pesar de lo cual, la línea dominante en su obra será la persistencia en la búsqueda utópica.

Es decir, su obra pasa del escepticismo de los años cincuenta al optimismo en los sesenta, a una difícil etapa en los setenta, en la cual la única esperanza es la resistencia y la invención. Estas fases tienen que ver con su percepción de la historia latinoamericana: escepticismo ante movimientos difusos como el peronismo; optimismo ante el triunfo de la Revolución cubana y la expectativa de procesos similares en el resto de América Latina; pesimismo ante el triunfo y consolidación de las dictaduras militares, que sólo la esperanza de nuevos triunfos populares como el sandinismo logra revertir, aunque no totalmente.

El autor argentino, al asumir su convicción socialista, ubicó su literatura en dirección al futuro, utilizando la nostalgia por el “reino milenar” como un elemento para sembrar y hacer crecer la duda ante la realidad presente: la idea de que la humanidad, en un momento no precisado, torció su camino, y es su tarea actual “hallar el buen camino”.

El método que acepta Cortázar para encontrarlo es la revolución. Pero esa revolución debía hacer una crítica del hombre como historia y conciencia, ahondar en la crítica de su naturaleza. Si la literatura, en parte, hacía esa crítica profunda a la naturaleza humana, correspondía a la revolución, a su vez, hacer la suya propia: Aceptar que la revolución es hecha por hombres con pulsiones y deseos y no por robots; la obli-gación de la revolución era operar una liberación del espíritu, que no se lograría reciclando la mojigatería del pasado, manteniendo e incluso

incrementando las cadenas sobre el espíritu y el cuerpo de los hombres y de los pueblos.

El problema práctico de Cortázar era cómo contribuir con ese proyecto. Asumía su papel de intelectual y escritor, tenía conciencia del valor social de sus opiniones y se sabía incapaz de empuñar otro tipo de armas, por lo que consideró su deber defender con su pluma la lucha de los pueblos, pero también dar la lucha en el interior del movimiento revolucionario por una revolución profunda de la conciencia del hombre, labor que consideró aun más importante para toda revolución triunfante.

Sus armas de crítica fueron las del lenguaje literario, que transportó hacia el discurso revolucionario, tratando de que los mismos elementos que utilizó en su renovación: el absurdo, el juego, el erotismo, el optimismo, la libertad creadora, fuesen componentes sustanciales del proyecto revolucionario latinoamericano. Si esas potencialidades humanas son reprimidas por la civilización judeo-cristiana occidental, una revolución verdadera y profunda debía considerar también su liberación.

En su contexto, al aceptar la vía revolucionaria, violenta, para el cambio social en América Latina, Cortázar también incluyó en ella a los valores democráticos y libertarios existentes en los países capitalistas europeos más desarrollados; valores que consideró creadores y revolucionarios por naturaleza, incluso más allá del capitalismo. Consciente de las circunstancias de esos países avanzados —muchos de ellos imperialistas—, consideró que una verdadera revolución debía hacer de esos valores su base política.

Ese “liberalismo pequeñoburgués” fue criticado por sus compañeros revolucionarios, pues se vivía en una época en la cual las convicciones políticas se regían por las ortodoxias del capitalismo y el socialismo real. De una parte la lucha contra la “amenaza comunista” y de la otra, contra “las desviaciones pequeño-burguesas”. En el caso de América Latina, esto fue exacerbado por la extensión de la “Guerra Fría” expresada en el intervencionismo estadounidense en los procesos políticos de los países de esta región y en el “bloqueo” económico y político a Cuba.

Empero, Cortázar se regía por principios y no por dogmas; de tal manera persistió en sus convicciones, señalando los valores que compartía con los procesos revolucionarios latinoamericanos, pero también deplorando la ortodoxia y las aberraciones que llevaban al militarismo, la

intolerancia e incluso al crimen dentro y fuera de las filas populares, y, por ese camino, al aislamiento y al fracaso o derrota de dichos movimientos.

Cortázar no era gramsciano, ni eurocomunista o socialdemócrata; creía en la lucha armada, por lo menos para el caso de América Latina, dadas la pervivencia de oligarquías y la intromisión de los intereses de Estados Unidos, pero consideraba que el Estado latinoamericano que surgiría de esos movimientos revolucionarios sería democrático y plural, respetuoso de las libertades individuales, de economía mixta, alejado de los totalitarismos dogmáticos del socialismo real. En Nicaragua, después de julio de 1979, creyó encontrar el modelo de ese Estado democrático y socialista.

Por tal razón, al final de su vida, parte importante de su crítica estuvo enfocada hacia los aspectos negativos de la práctica revolucionaria, evidenciada principalmente en el plano cultural, pero también en un discurso anquilosado. Aunque en su caso, Cortázar sólo polemizó con escritores, sin enfrentarse o criticar nunca abiertamente a ninguna figura de renombre en el campo de los “compañeros”, entre quienes frecuentemente se sintió incomprendido, pese a su amistad con muchos de ellos.

Destruir la “figura” trágica de la historia latinoamericana era, para Cortázar, el principal objetivo de la revolución. Pero no para construir una figura monolítica, sino una que incluyera las diversas voces acalladas de su historia; perseguía una polifonía de los discursos políticos dentro del socialismo latinoamericano, en el que se incluyeran todas las pulsaciones humanas. Los puentes para alcanzarlo radicaban en la renovación del lenguaje y las actitudes, como anuncio de esa realidad deseada.

La enfermedad de las palabras y el discurso, al igual que en la literatura, solo producirían un cómodo reciclaje de los viejos hábitos, de la “Gran Costumbre”, de la “Gran Burrada” y no contribuirían a la liberación de la historia en la sociedad y el cuerpo humano.

A través del extenso laberinto recorrido en diferentes momentos, Cortázar tuvo la certeza de que se había acercado a un hombre nuevo, reconciliado consigo y con sus prójimos; con identidad cultural y política; libre para ser y crear en todos los planos: en el juego, el amor y el erotismo; libre en lo político; libre para obtener lo suyo “sin hacer pedazos lo de los demás”; para construir y compartir los puentes hacia la libertad.

Los resultados de esa intención fueron calificados como fallidos por varios de sus críticos, quienes lo atribuyeron a una “desfasada” imagen literaria y política de Argentina en Cortázar, cuando no a su ingenuidad política.

Si en lo literario se le reprochaba utilizar un lenguaje y una imagen del argentino, correspondientes a los años cuarenta o cincuenta, superados desde hacía años —decían— gracias al peronismo, entre otros factores; en lo político, las críticas a la “equivocación ideológica” de Cortázar, se enfocaron hacia su respaldo a los proyectos cubano y nicaraguense, sin considerar lo que había sido Cortázar políticamente antes de esa filiación política, las circunstancias de los países que motivaban sus adhesiones, su relación crítica con esos movimientos e, incluso, negándole su derecho a equivocarse.

Si, desde el otro extremo, como decía Tomás Borge, no es lo mismo escribir que hacer la revolución, creemos que tampoco debe exagerarse “la ingenuidad” (como decían algunos críticos por no decir imbecilidad) del escritor argentino al optar por una opción política de izquierda revolucionaria. Quizá la diferencia con parte de sus impugnadores radicó en que éstos se ubicaron en el campo vencedor, con todos los privilegios que esto implica, sin considerar las dificultades de un compromiso honesto con un movimiento que a veces también lo consideró enemigo o ambiguo en sus definiciones políticas.

Si aceptamos, hipotéticamente, que su visión equivocada en torno a Argentina produjo una obra importante en términos literarios, en lo político algo similar parecería ocurrir, al enriquecer con su visión humana y literaria un proyecto que con frecuencia el análisis “objetivo y desapasionado” descalifica *a priori*. Pero si la opción de Cortázar no era errónea, su propuesta es aun de mayor valor para desarrollar una nueva visión latinoamericana de la política y del cambio social.

El problema de la vía, violenta o no, para alcanzar ese fin, no entra en los objetivos a esclarecer por este trabajo, pero los valores defendidos por Cortázar para realizar esa “revolución espiritual” del hombre y de los pueblos nos parecen de gran vigencia.<sup>6</sup>

Porque a fin de cuentas, para Cortázar, el hombre que está detrás de la literatura es el mismo detrás de la historia. En América Latina, es el mismo ser al que le niegan el alimento del cuerpo y del espíritu; el

mismo que lucha por su presente y su futuro. Cortázar busca alentarlo a descubrir sus capacidades vitales y espirituales, una nueva armonía; a utilizar como armas libertad e imaginación, mediante la fusión de literatura —poesía— e historia —la búsqueda del “reino milenarío”—, aspectos humanos artificiosamente escindidos en nuestra realidad:

alguna vez Thomas Mann dijo que las cosas andarían mejor si Marx hubiera leído a Holderlin; pero vea usted, señora, yo creo con Lukács que también hubiera sido necesario que Holderlin leyera a Marx... Salga a la calle, respire aire de hombres que viven y no el de la teoría de los hombres en una sociedad mejor, dígame que en la felicidad hay tanto más que en una cuota de proteínas, de tiempo libre o de soberanía (pero Holderlin debe leer a Marx, en ningún momento ha de olvidar a Marx, las proteínas son una de tantas facetas de la imagen, vaya si lo son, señora Bauchot, pero entonces la imagen toda, el hombre en el jardín de veras, no en un esquema del hombre salvado de la desnutrición y la injusticia).

... Habría que seguir luchando por lo inmediato compañero, porque Holderlin ha leído a Marx y no lo olvida; pero lo abierto sigue ahí, pulso de astros y de anguilas, anillo de Moebius de una figura del mundo donde la conciliación es posible, donde anverso y reverso dejarán de desgarrarse, donde el hombre podrá ocupar su puesto en esa jubilosa danza que alguna vez llamaremos realidad.<sup>7</sup> (*Prosa del observatorio*, pp. 71 y 78)



## **Notas**

### **ARGENTINA: OPTIMISMO E ILUSIONES PERDIDAS**

<sup>1</sup> Luis Harrs. “Julio Cortázar o la cachetada metafísica”, en *Los nuestros*, Sudamericana, Buenos Aires, 1966. pp. 252-300, p. 255.

<sup>2</sup> Abelardo Villegas. *Reformismo y revolución en el pensamiento latinoamericano*, Siglo XXI, México, 1972. p. 183.

<sup>3</sup> Con respecto al crecimiento poblacional, sobre un territorio continental de 2,791,810 km<sup>2</sup>, tenemos los siguientes datos:

Año	Habitantes	Año	Habitantes
1797	310,628	1914	7,885,237
1809	406,000	1947	15,893,827
1819	523,000	1960	20,008,945
1837	675,000	1970	23,364,431
1860	1,737,076	1980	27,947,446
1869	1,210,000	1985 (estimación)	30,564,000
1895	3,945,911		

Fuente: Mariano Zamorano Diez. *Argentina I*, el medio y la historia, REI, Col. Biblioteca Iberoamericana, México, 1989. pp. 74 y 110.

Carlos A. Floria y César García Belsunce. *Historia política de la Argentina contemporánea*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.

<sup>4</sup> Marcos Kaplan. “50 años de historia argentina (1925-1975): El laberinto de la frustración”, en *América Latina: Historia de medio siglo*, Siglo XXI, México, 1977. pp. 1-73, p. 3.

<sup>5</sup> Tulio Halperin Donghi. *Historia contemporánea de América Latina*, Alianza Editorial, Madrid, 1969. p. 280.

<sup>6</sup> Agustín Cueva. *El desarrollo del capitalismo en América Latina*, Siglo XXI, México, 1977. Ver en especial “El proceso de acumulación originaria” y “El desarrollo oligárquico del capitalismo”, pp. 65-100.



<sup>7</sup> David Viñas. *De Sarmiento a Cortázar. Literatura argentina y realidad política*, Ediciones Siglo Veinte, 2a. ed., Buenos Aires, 1974. p. 26.

<sup>8</sup> Rodolfo Puiggrós. “La Argentina en la década de los treinta”, en *América Latina en los años treinta*, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, México, 1977. pp. 305-325.

<sup>9</sup> Villegas. *Op. cit.*, pp. 184-185.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>11</sup> El reformismo consiste “sustancialmente en reforzar uno de los términos de la contradicción dominante, en insistir en uno de ellos, para eliminar al otro”. *Ibid.* p. 193.

<sup>12</sup> Isidoro Cheresky. “Sindicato y fuerzas políticas en la Argentina preperonista (1930-1943)”, en *Historia del movimiento obrero en América Latina*, IIS, UNAM, México, 1984. pp. 147-199.

<sup>13</sup> Villegas. *Op. cit.*, p. 200.

<sup>14</sup> Floria. *Op. cit.*, p. 118.

<sup>15</sup> Puiggrós. *Op. cit.*, pp. 315-322.

<sup>16</sup> Kaplan. *Op. cit.*, p. 3.

## ARGENTINA: CUESTA ABAJO

<sup>1</sup> Cheresky. *Op. cit.*, p. 150.

<sup>2</sup> Kaplan. *Op. cit.*, p. 16.

<sup>3</sup> Villegas. *Op. cit.*, p. 207.

<sup>4</sup> Citado en *Ibid.*, p. 208.

<sup>5</sup> Kaplan. *Op. cit.*, p. 20.

<sup>6</sup> Villegas. *Op. cit.*, p. 211.

<sup>7</sup> Citado en *Ibid.*, p. 213.

<sup>8</sup> Floria. *Op. cit.*, pp. 131-132.

<sup>9</sup> Villegas. *Op. cit.*, p. 220 (cursivas del autor).

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 180-232.

## LAS DÉCADAS INFAMES DE CORTÁZAR

<sup>1</sup> Harrs. *Op. cit.*, p. 263.

<sup>2</sup> José Blanco Amor. “Julio Cortázar”, en *Homenaje a Julio Cortázar*, Giacoman Helmy, Coord., Las Américas, Nueva York-Barcelona, 1972. pp. 235-260, p. 241.

<sup>3</sup> Omar Prego. *La fascinación de las palabras (Conversaciones con Cortázar)*, Muchnik editores, Barcelona, 1985. pp. 25-27.

<sup>4</sup> Julio Cortázar. “De una infancia medrosa”, en *Proceso*, 349, México, 11/VII/1983.

<sup>5</sup> Julio Cortázar. “Nicaragua la nueva”, en *Nicaragua tan violentamente dulce*, Ediciones Nueva Nicaragua-Monimbó, Managua, 1983. pp. 22-33. p.23.

<sup>6</sup> Harrs. *Op. cit.*, p. 261.

<sup>7</sup> Blanco Amor. *Op. cit.*, p. 241.

<sup>8</sup> Prego. *Op. cit.*, pp. 30-31.

<sup>9</sup> Julio Cortázar. “La escuela de noche”, en *Deshoras*, Nueva Imagen, México, 1983. pp. 73-97.

<sup>10</sup> Harrs. *Op. cit.*, p. 257.

<sup>11</sup> Prego. *Op. cit.*, p. 32.

<sup>12</sup> Gabriel García Márquez. “El argentino que se hizo querer de todos”, en *Para, de, con Julio Cortázar*, Casa de las Américas, La Habana, 1984. pp. 22-23.

<sup>13</sup> Harrs. *Op. cit.*, p. 257.

<sup>14</sup> Citado en Graciela de Sola *Julio Cortázar y el hombre nuevo*, Sudamericana, Buenos Aires, 1969. p. 18.

## INSTRUCCIONES PARA ODIAR A LA PATRIA

<sup>1</sup> Julio Cortázar. *La vuelta al día en 80 mundos*, (13a. edición de bolsillo, 1984), Siglo XXI, México, 1967. p. 15, t. II.

<sup>2</sup> Evelyn Picon Garfield. *Cortázar por Cortázar*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1979. p. 51.

<sup>3</sup> Blanco Amor. *Op. cit.*, p. 243.

<sup>4</sup> Harrs. *Op. cit.*, pp. 261-262. Amícola, José. *Sobre Cortázar*, Escuela, Buenos Aires, 1969. p. 142.

<sup>5</sup> Prego. *Op. cit.*, p. 39. Cortázar: “Diario para un cuento”, en *Deshoras*, *Op. cit.* pp. 136-168.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Harrs. *Op. cit.*, p. 283.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 256-257.

<sup>9</sup> Joaquín Roy. *Julio Cortázar ante su sociedad*, Ediciones Península, Barcelona, 1974.

<sup>10</sup> Andrés Grimblat. “La dialéctica del juego en Los reyes”, en *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Coloquio Internacional, Fundamentos, vol. I, Madrid, pp. 85-88.

<sup>11</sup> Julio Cortázar. *Obra crítica/2*, Edición de Jaime Alazraki, Alfaguara, Madrid, 1994. pp. 9-14.

<sup>12</sup> Noé Jitrik. “Nota sobre la ‘Zona Sagrada’ y el mundo de los otros en Bestiario de Julio Cortázar”, en *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*, Carlos Pérez Editor, Buenos Aires, 1969. p. 13.

<sup>13</sup> Ernesto González Bermejo. *Conversaciones con Cortázar*, Hermes, México, 1978. p. 32.

<sup>14</sup> De Sola. *Op. cit.*, p. 45.

<sup>15</sup> Sin embargo, Aurora Bernárdez considera producto de la “fantasía” esta apreciación y niega que hayan sido razones políticas las que provocaron su publicación tardía, e, incluso —afirma—, en un momento determinado, ante Paco Porrúa, editor de Sudamericana, el autor optó por la impresión de *Los premios...* (“Los inéditos de Cortázar”, *Vuelta*, 226, México, septiembre de 1995).

Julio Cortázar. *El examen*, Alfaguara, Madrid, 1987. p. 291 p.13.

(Las citas siguientes y otras obras del autor argentino serán señaladas con las iniciales del título en cursivas, en este caso una E, y el número de página entre paréntesis).

<sup>16</sup> Julio Cortázar. *Libro de Manuel*, Sudamericana, Buenos Aires, 1973. p. 330.

<sup>17</sup> En un artículo, “Noticias de los Funes”, Cortázar había comentado la repetición del nombre de un protagonista, Luis Funes, vivo en “Bestiario” y suicida en “Sobremesa” (*Ultimo Round*, tomo I, pp. 120-122). Asimismo, ya en plena revisión final de este trabajo, Alfaguara anunció la publicación del *Diario de Andrés Fava*, fechado el mismo año de producción de *El examen*. Lo anterior corroboraría nuestro parecer sobre la importancia de este personaje.

<sup>18</sup> Picon Garfield. *Op. cit.*, p. 44. También Mijail Bajtin ha dicho: “La

lucha de un artista por una imagen definida y estable de su personaje es, mucho, una lucha consigo mismo”. Cfr. “Autor y personaje en la actividad estética”, en *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México, 1992. p. 13.

<sup>19</sup> De Sola. *Op. cit.*, p.69.

<sup>20</sup> Picon Garfield. *Op. cit.*, p. 52.

<sup>21</sup> Julio Cortázar. *Divertimento*, Alfaguara, México, 1992. p. 104.

<sup>22</sup> Prego. *Op. cit.*, pp. 50 y 79.

<sup>23</sup> Picon Garfield. *Op. cit.*, p. 12.

<sup>24</sup> Arlt, Roberto. *Obra completa* (prefacio de Julio Cortázar), Ediciones Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1981. pp. III-XI.

<sup>25</sup> Prego. *Op. cit.*, pp. 49-51.

<sup>26</sup> Citado por José Amicola. *Op. cit.*, p.13. Incluido en Julio Cortázar *Textos críticos/2* (Edición de Jaime Alazraki), Alfaguara, Madrid, 1994. pp. 167-176.

<sup>27</sup> Picon Garfield. *Op. cit.*, p. 16.

<sup>28</sup> Harrs. “Prólogo arbitrario”, en *Op. cit.*, p. 29.

<sup>29</sup> Picon Garfield. *Op. cit.*, p. 89.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>32</sup> González Bermejo. *Op. cit.*, p. 119.

<sup>33</sup> De Sola. *Op. cit.*, p. 10.

<sup>34</sup> Floria. *Op. cit.*, p. 111.

## ARGENTINA: LA OBSESIÓN PERONISTA

<sup>1</sup> Floria. *Op. cit.*, p. 159.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>7</sup> David Rock. *Argentina 1516-1987. Desde la colonización española hasta Raúl Alfonsín*, Alianza Editorial-Quinto Centenario, Madrid. pp. 429-433.

Juan Carlos Casas. “Argentina”, en *Nuevos políticos y nuevas políticas en América Latina*, Atlántida, Buenos Aires, 1991. pp. 56-76.

<sup>8</sup> Floria, *Op. cit.* p. 197.

Carlos Vilar Araujo. *Argentina: de Perón al golpe militar*, Ediciones Felmar, Madrid, 1976. Esta obra contiene una cronología del *Cordobazo*, en donde no se menciona participación alguna de la guerrilla, pero sí dice que una consecuencia de dicha insurrección popular —que considera una respuesta a la violencia del régimen dictatorial— fue la creación de las guerrillas de izquierda. pp. 135-138.8.

<sup>9</sup> Rock. *Op. cit.*, p. 433.

<sup>10</sup> Floria. *Op. cit.*, p. 200.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 209-212.

<sup>16</sup> Una crónica de la matanza, que espantó incluso a connotados partidarios del peronismo conservador como el cantante Leonardo Favio, se puede leer en *La represión en Argentina. 1973-1974* (FCPS/UNAM, México, 1978), donde unos anónimos y temerosos analistas argentinos señalaron que la gran diferencia entre la represión promovida por el Estado argentino y la ejercida por el régimen chileno, es que en el primer caso se trataba de un gobierno electo.

<sup>17</sup> Liliana de Riz. *Retorno y derrumbe: el último gobierno peronista*, Folio Ediciones, México, 1981. p. 52.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>19</sup> Floria. *Op. cit.*, p. 222.

<sup>20</sup> Vilar. *Op. cit.*, pp. 69-70.

## EL PUENTE PARISINO

<sup>1</sup> Julio Cortázar. *Salvo el crepúsculo*, Nueva Imagen, México, 1984. p. 313.

<sup>2</sup> Saúl Yurkievich. “Julio Cortázar al calor de su sombra”, en *Lo lúdico...* *Op. cit.*, v. I, p. 15.

<sup>3</sup> Roy. *Op. cit.*, pp. 99-101.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>5</sup> Blanco Amor. *Op. cit.*, pp. 239-240.

<sup>6</sup> De Sola. *Op. cit.* M pp. 40-41 (el poema no fue incluido en la antología *Salvo el crepúsculo*, que incluye algunos textos de *Razones de la cólera*).

<sup>7</sup> Roy. *Op. cit.*, pp. 11-61. Roberto Escamilla Molina. *Julio Cortázar: visión de conjunto*, Editorial Novaro, México, 1979.

<sup>8</sup> Julio Cortázar. *Rayuela*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1985, p. 320.

<sup>9</sup> Amícola. *Op. cit.*, p. 143.

<sup>10</sup> Alfred Jarry. *Hechos y dichos del Dr. Faustroll, patafísico*, Mandrágora, Barcelona, 1975.

<sup>11</sup> Julio Cortázar. *Historias de cronopios y de famas*, Alfaguara, México, 1990. p. 117.

<sup>12</sup> Amícola. *Op. cit.*, pp. 124-125.

<sup>13</sup> Cortázar. *La Vuelta*, *Op. cit.*, t. I, pp. 16, 26 y 35.

<sup>14</sup> Miguel Bonasso. “Las vidas de Cortázar”, en *Proceso*, 433, México (18/II/85).

<sup>15</sup> Mario Vargas Llosa. “La trompeta de Deyá”, en *Vuelta*, 195, México, febrero de 1993.

<sup>16</sup> “Vargas Llosa describe a su generación: Cortázar, Fuentes y García Márquez”, entrevista con Armando Ponce, *Proceso*, 862, México (10/V/93).

<sup>17</sup> Cortázar. *Historia de...*, *Op. cit.*, y carta a Roberto Fernández Retamar (24/XII/1965), en *Para, de, con Julio Cortázar*, *Op. cit.*, p. 25 (todas las referencias a la correspondencia con el escritor cubano corresponden a este volumen).

<sup>18</sup> Nicolás Bratosevich. *Julio Cortázar (Antología)*, Librería del Colegio, Buenos Aires, 1975. pp. 16-17.

<sup>19</sup> Carta de Cortázar a Nestor García Canclini (2/X/1967), en Nestor García Canclini. *Cortázar: una antropología poética*, Buenos Aires, Nova, 1968. p. 9. Subrayo *el destino del hombre*, con el que Cortázar tituló uno de sus artículos políticos más críticos inspirado en *1984* de George Orwell.

<sup>20</sup> Julio Cortázar. *Final de Juego*, Los presentes, México, 1956. (Citado FJ).

\_\_\_\_\_ *Las armas secretas*, Sudamericana, Buenos Aires, 1959.

(Citado AS).

<sup>21</sup> Prego. *Op. cit.*, p. 78.

<sup>22</sup> Julio Cortázar. *Prosa del observatorio*, Lumen, Barcelona, 1972-1974. p. 58.

<sup>23</sup> Picón Garfield. *Op. cit.*, pp. 83-84.

<sup>24</sup> Marta Morello-Fronchs. “El discurso de armas y letras en las narraciones de Julio Cortázar”, en *Lo lúdico...* *Op. cit.*, v. I, p. 153.

<sup>25</sup> Margarita García Flores. “Siete respuesta de Julio Cortázar”, en Julio Cortázar, *Rayuela*, (edición crítica de Julio Ortega), Colección Archivos, v. 16, CNCA, México, 1992. pp. 706-7.

<sup>26</sup> Harrs. *Op. cit.*, p. 258.

<sup>27</sup> García Canclini. *Op. cit.*, pp. 19 y 27.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>33</sup> Jaime Alazraki. “Imaginación e historia en Julio Cortázar”, en *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*, EDI-6, SA, Fernando Burgos Editor, Madrid, 1987. p. 14.

<sup>34</sup> Julio Cortázar. *Los premios*, Sudamericana, Buenos Aires, 1977; p. 427.

<sup>35</sup> Osvaldo López Chuhurra. “Sobre Julio Cortázar”, en *Homenaje...*, *Op. cit.*, pp. 207-234.

<sup>36</sup> Picon Garfield. *Op. cit.*, p. 113.

<sup>37</sup> Harrs. *Op. cit.*, p. 267.

<sup>38</sup> Cortázar. *Historias de...* *Op. cit.*, p. 13.

<sup>39</sup> Alazraki. “Imaginación...”, en *Los ochenta ...*, *Op. cit.*, p. 4.

<sup>40</sup> *Ibid.*, pp. 9-11.

<sup>41</sup> Alfred Mac Adam. “Los premios, una tentativa de clasificación formal”, en *Homenaje...*, *Op. cit.*, pp. 289-296.

<sup>42</sup> Picon Garfield. *Op. cit.* p. 113.

<sup>43</sup> Blanco Amor. *Homenaje...*, *Op. cit.*, p. 248.

<sup>44</sup> Alazraki. “Imaginación...”, en *Los ochenta ...*, *Op. cit.*, p. 11.

## EL BOOM

<sup>1</sup> Julio Cortázar. *Obra crítica/I (Teoría del túnel)*, Edición de Saúl Yurkievich, Alfaguara, Madrid, 1994. p. 24.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 73-74.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>5</sup> Carlos Fuentes. *La nueva novela hispanoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 1969. pp. 45-46.

<sup>6</sup> Viñas. *De Sarmiento... Op. cit.*, p. 13.

<sup>7</sup> Fuentes. *La nueva... Op. cit.*, p. 70.

<sup>8</sup> David Viñas. “Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana”, en *Más allá del boom (literatura y mercado)*, Marcha, México, 1981. pp. 13-50 (43-44).

<sup>9</sup> José Donoso. *Historia personal del “boom”*, Anagrama, Barcelona, 1972.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> Angel Rama. “El ‘boom’ en perspectiva”, en *Ibid.*, pp. 51-110 (59).

<sup>12</sup> Viñas. “Pareceres...”, pp. 13-16.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 17-18.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 24-25.

<sup>16</sup> Rama. “El ‘boom’...”, pp. 52-53 y 61.

(El término “globalización” es utilizado aquí muchos años antes y con un sentido de identificación cultural —en el caso de América Latina— de un conjunto social diverso, muy distinto al uso vulgar actual que encubre la presente internacionalización capitalista).

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 62-63.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 68-70.

## EL SALTO A LA RAYUELA

<sup>1</sup> Prego. *Op. cit.*, p. 102.

<sup>2</sup> Angel Rama. “Julio Cortázar, constructor del futuro”, en *Texto crítico*,



Universidad Veracruzana, Veracruz, 1981 . p. 14.

<sup>3</sup> Julio Cortázar. *Buenos Aires, Buenos Aires* (Fotografías de Sara de Facio y Alicia D'Amico), Sudamericana, Buenos Aires, 1968. p. 23.

<sup>4</sup> José Emilio Pacheco. "Inventario", en *Proceso*, 381, México (20/II/1984).

<sup>5</sup> Entre otros trabajos, pueden consultarse: Ignacio Díaz Ruiz, *Tres reflexiones en torno a Rayuela*, tesis, FyL/UNAM, México, 1970; Evelyn Picon Garfield, *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, Gredos, Madrid, 1979; Lida Aronne Amestoy, Cortázar, *La novela mandala*, Fernando García Cambeiro, Buenos Aires; Davi Arrigui Jr., *Escorpião encaladro. A poética da destruição em Julio Cortázar*, Perspectiva, Sao Paulo; etcétera.

<sup>6</sup> Fernando Alegría. "Rayuela: o el orden del caos", en *Literatura y revolución*, FCE, México, 1976. pp. 122-141 (125-126).

<sup>7</sup> Carta a Fernández Retamar (10/V/1967), p. 62.

<sup>8</sup> Prego. *Op. cit.*, pp. 113-114.

<sup>9</sup> Fuentes. *Op. cit.*, p. 73.

<sup>10</sup> Blanco Amor. *Op. cit.*, p. 254.

<sup>11</sup> García Flores. *Op. cit.*, pp. 708-709.

<sup>12</sup> Prego. *Op. cit.*, pp. 114.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>14</sup> Cortázar. *La Vuelta...*, *Op. cit.*, t.I, p. 42.

<sup>15</sup> Alazraki. "Imaginación...", en *Los ochenta ...*, *Op. cit.*, p. 3.

<sup>16</sup> Leopoldo Zea. "¿Tercer Mundo?", en *Latinoamérica: emancipación y neocolonialismo*, Editorial Tiempo Nuevo, Caracas, 1971. pp. 186-190.

\_\_\_\_\_. *Dialéctica de la conciencia americana*, Alianza Editorial Mexicana, México, 1976.

Demetrio Boerner. *Relaciones internacionales de América Latina*, Nueva Imagen, México, 1982.

<sup>17</sup> Picon Garfield. *Cortázar*, *Op. cit.*, p. 22.

<sup>18</sup> Alazraki. *Op. cit.*, p. 4.

<sup>19</sup> Yurkievich. "Julio Cortázar...", *Op. cit.*, p. 10.

<sup>20</sup> Fuentes. *Op. cit.*, p. 69.

<sup>21</sup> Mencionó esos años en diferentes entrevistas. *Cfr.*: Harrs, Prego y González Bermejo.

<sup>22</sup> Picon Garfield. *Cortázar...*, *Op. cit.*, pp. 50-51.

<sup>23</sup> Cortázar. *Teoría del túnel*, *Op. cit.*, p. 128.

<sup>24</sup> Julio Cortázar. *Todos los fuegos el fuego*, Col. Cara o cruz, Editorial Norma, Bogotá, 1991. pp. 1-159. En el mismo volumen, pero invertido, Policarpo Varón, *et. al.*, *Julio Cortázar y su obra*, pp. 1-60.

<sup>25</sup> Como un poema de Pedro Salinas: “El cielo se marchó/ gozoso a grandes saltos/ —azules, grises, rosas—/ a alguna misteriosa/ cita con otro cielo...”, el cual figura en la antología del poeta publicada por Alianza Editorial y prologada por Cortázar.

<sup>26</sup> Julio Cortázar. *Cuaderno de bitácora* (transcripción de Gladis Anchie-ri), en *Rayuela*, Edición Crítica, *Op. cit.* pp., 469-513. p. 496.

<sup>27</sup> Alejandra Pizarnik. “Nota sobre un cuento de Julio Cortázar. El otro cielo”, en *La Vuelta a Cortázar...*, *Op. cit.*, pp. 55-62. Ver también de Emir Rodríguez Monegal. “Le ‘fantôme’ de Lautréamont”, en *Julio Cortázar*, Edición de Pedro Lastra, Taurus, Madrid, 1981. pp. 136-149.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>29</sup> Manuel Durand. “Julio Cortázar y su pequeño mundo de cronopios y famas”, en *Ibid.* . pp. 31-49.

<sup>30</sup> Carta a Fernández Retamar (3/VII/1965), p. 21.

<sup>31</sup> Aníbal González no encontró paralelismos “entre los movimientos del cuarteto y secciones específicas del cuento”. “Revolución y alegoría en ‘Reunión’, de Julio Cortázar”, en *Los ochenta...*, *Op. cit.*, p. 98.

<sup>32</sup> Villegas. “La Revolución cubana” y “Alternativas a la Revolución cubana”, en *Op. cit.*, pp. 284-285.

<sup>33</sup> Cortázar. *Teoría del túnel*, *Op. cit.*, p. 80.

<sup>34</sup> González. “Revolución y alegoría...”, *Op. cit.*, p. 93-109.

<sup>35</sup> Michel Foucault. *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, 1981. p. 47.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p.18.

<sup>37</sup> Roland Barthes. *Crítica y verdad*, Siglo XXI, México, 1980; pp. 52-51.

<sup>38</sup> Margarita Fazzorali. “Una muñeca rota con una sorpresa adentro”, en *Lo lúdico...*, *Op. cit.* pp., 195-202. También Angela Dellepiane, “62. Modelo para armar: ¿Agresión, regresión o progresión?”, en *Homenaje...*, *Op. cit.*, pp. 151-180 y Martha Paley de Francescato, “Julio Cortázar y un modelo para armar ya armado”, en *Ibid.*, pp. 365-373.

<sup>39</sup> Carta a Fernández Retamar (29/VIII/67), p. 77.

<sup>40</sup> En *Ibid.*, pp. 76-77.

<sup>41</sup> Blanco Amor. *Op. cit.*, pp. 243-245.

<sup>42</sup> Carta a Fernández Retamar (10/V/1967), pp. 63-65.

## ARGENTINA: POSPERONISMO, GUERRILLA Y DICTADURA

<sup>1</sup> De Riz. *Op. cit.*, y Vilar. *Op. cit.*, pp. 53 y ss.

<sup>2</sup> De Riz. *Op. cit.*, p. 32.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>4</sup> Amaya Serrano, Mariano. *Ensayo de Análisis Coyuntural. República Argentina hoy*, Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro, 1976. p. 16. (El texto fue firmado bajo seudónimo por los autores ante el temor a represalias).

<sup>5</sup> De Riz. *Op. cit.*, p. 73.

<sup>6</sup> Floria. *Op. cit.*, pp. 214-217.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 226-229.

<sup>8</sup> Castañeda, Jorge G. *La utopía desarmada*, México: Joaquín Mortiz-Planeta, 1993. pp. 15-20.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 22-23.

## UN (GUERRILLERO) LATINOAMERICANO EN PARÍS

<sup>1</sup> Cortázar. *Ultimo...*, *Op. cit.*, t. II, contratapa.

<sup>2</sup> Guevara, Ernesto. “Mensaje a la Tricontinental” (mayo de 1967), en *Obra revolucionaria*, México: ERA, 1967. pp. 640-650 (p. 646).

\_\_\_\_\_ . “La guerra de guerrillas” (1960), en *Ibid.*, pp. 23-109,

\_\_\_\_\_ . *El Diario del Che en Bolivia*, México, Siglo XXI, 1968.

Cfr. también Villegas, *Reformismo y revolución...* *Op. cit.*

<sup>3</sup> Galeano, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*, México, Siglo XXI, 1980.

Suárez, Luis. *Entre el fusil y la palabra*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980. Boerner, *Op. cit.*

<sup>4</sup> Picon. *Cortázar... Op. cit.*, p. 55.

<sup>5</sup> Giardinelli, Mempo. “El encuentro”, en *Los ochenta...*, *Op. cit.*, p. 140.

<sup>6</sup> Prego. *Op. cit.*, p. 138.

<sup>7</sup> Giardinelli. *Op. cit.*, p. 141.

<sup>8</sup> Rodolfo Palma Rojo establece una semejanza entre el nombre del Vip y el de las siglas de la Fuerza Interamericana de Paz en *Retazos para el libro de Cortázar*, tesina, FFyL/UNAM, 1980; asimismo, Galeano, Vilar y Suárez, en *Ops. cits.*, mencionan el papel de la CIA y de sus agentes en América del Sur.

<sup>9</sup> Picon. *Cortázar... Op. cit.*, p. 27.

<sup>10</sup> Rama, Angel. “El libro de las divergencias”, en *Plural*, 22, México, julio de 1973, pp. 36-37.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Cortázar. “La literatura latinoamericana de nuestro tiempo”, en *Argentina: Años de alambradas culturales*, Barcelona: Muchnik Editores, edición a cargo de Saúl Yurkievich, 1984, p. 111, pp. 108-120.

<sup>14</sup> Picon. *Cortázar... Op. cit.*, p. 26. Es también la anécdota central de su relato “Alguien que anda por ahí”, *Alguien que anda por ahí*, Madrid, Alfaguara, 1977.

<sup>15</sup> Cortázar. *Ultimo...*, *Op. cit.*, t.II, tapa.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>18</sup> En “Vida de Edgar Allan Poe” (1956), Cortázar citaba una opinión, aplicable a su obra, acerca del autor estadounidense, en el sentido de que “La caída de Usher es una imagen misma del alma de Poe...”; así, la invasión a la casa Buenos Aires, es la imagen del alma de Cortázar (*Obra crítica/2*, *Op. cit.*, pp. 287-364.)

<sup>19</sup> Pereira Llanos, Armando. *Deseo y escritura (La narrativa de Julio Cortázar)*, México: tesis, FFyL/UNAM, 1983, p. 70.

<sup>20</sup> Picon. *Cortázar...*, *Op. cit.*, p. 30.

<sup>21</sup> Alazraki. “Introducción: hacia la última casilla de la rayuela”, en *Julio Cortázar: La isla final*, Madrid: Ultramar. Edición de J. Alazraki, Ivar Ivask y Joaquín Marco, 1983. pp. 43-44.

<sup>22</sup> Collazos, Oscar. “La encrucijada del lenguaje”, en *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, México: Siglo XXI, 1970. pp.

7-37, p. 8. (Citado como *L y R*).

<sup>23</sup> Esta opinión traduce la idea de Lenin acerca de la extinción del Estado: “La base económica de la extinción completa del Estado significa un desarrollo tan elevado del comunismo que en él desaparece la oposición entre el trabajo intelectual y el manual. En consecuencia, deja de existir una de las fuentes más importantes de la desigualdad social contemporánea, una fuente que en modo alguno puede ser suprimida de golpe por el solo hecho de que los medios de producción pasen a ser propiedad social, por la sola expropiación de los capitalistas”: *El Estado y la revolución*, Moscú: Progreso, 1979, p. 102.

<sup>24</sup> Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Buenos Aires: Losada, 1969; *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, edición crítica, España: CSIC, 1990. p. 15.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 13-14.

<sup>26</sup> Lienhard, Martin. *Cultura popular andina y forma novelesca, zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, Lima, Latinoamericana Editores, 1981. Ver también del mismo autor “La ‘andinización’ del vanguardismo urbano”, en Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, edición crítica, España: CSIC, 1990. pp. 321-332.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>28</sup> Cortázar. “Los hombres valen para mí más que los sistemas”, *Life* en español, México, (7/IV/1969), pp. 43-55.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> Arguedas. *Ibid.*, p. 12.

<sup>31</sup> Cortázar. *Ibid.*

<sup>32</sup> Arguedas. *Ibid.*, p. 19.

<sup>33</sup> Cortázar. “Neruda entre nosotros”, en *Obra crítica/3, Op. cit.*, p. 72.

<sup>34</sup> Lienhard. *Op. cit.*, p. 57,

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>36</sup> Sobre estos conceptos, véase León-Portilla, Miguel. *Culturas en peligro*, México: Alianza Editorial Mexicana, 1976.

<sup>37</sup> Padilla, Heberto. *Fuera del juego*, Lima: Ecoma, s/f, pp. 5-14. (La edición reproduce la realizada en Cuba por la UNEAC).

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 19-20.

<sup>39</sup> Cortázar. “Encuentros con Lezama Lima”, en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Centre de Recherches Latino-Ame-

ricains, Université de Poitiers, Madrid, Editorial Fundamentos, 1984. v. I: poesía. pp. 11-18 (15).

<sup>40</sup> *Ibid.*, pp. 15-16.

<sup>41</sup> Alvarez Bravo, Armando. “La novela de Lezama Lima”, en *Ibid.*, pp. 87-97.

<sup>42</sup> Vitier, Cintio. “Respuesta a Alvarez Bravo”, en *Ibid.*, pp. 99-102.

<sup>43</sup> Carta a Fernández Retamar (15/IV/69), p. 94.

<sup>44</sup> Vargas Llosa, Mario. *Contra viento y marea* (1962-1982), México, Seix Barral/Planeta, 1985. pp. 160-212.

Paz, Octavio; Krauze, Enrique; *et al.* *América Latina: desventuras de la democracia*, México: Joaquín Mortiz/Planeta, 1984.

<sup>45</sup> Carta a Haydée Santamaría (4/II/72), en *Para...*, *Op. cit.*, p. 146.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 149

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 140

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>49</sup> Cortázar, carta a Fernández Retamar (17/02/67), p. 44. Una nota menciona las revelaciones del *New York Times*, acerca del papel de fachada de la CIA del Congreso por la Libertad Cultural, para financiar proyectos intelectuales como el de la revista mencionada. Ver también carta del 21/VII/66 (p. 40).

<sup>50</sup> Anhalt, Nedda G. *Rojo y naranja sobre rojo*, México, Vuelta, 1992. p. 142.

<sup>51</sup> Vargas Llosa. *Contra...*, *Op. cit.*, p. 311.

<sup>52</sup> *Excélsior*, México (17/XII/1984), entrevista con Raymundo Rivalpalacio.

<sup>53</sup> Ramírez, Sergio. *Estás en Nicaragua*, Managua, Nueva Nicaragua (Col. Letras de Nicaragua), 1986, p. 57.

<sup>54</sup> Carta a Fernández Retamar (16/VIII/70), p. 108.

<sup>55</sup> *Ibid.*, (4/V/70), p.103.

<sup>56</sup> Cortázar. “Policrítica”, en *Para...*, *Op. cit.*, pp. 126-132.

<sup>57</sup> Vargas Llosa. *Contra...*, *Op. cit.*, p. 212.

<sup>58</sup> Picon. *Cortázar...*, *Op. cit.*, p. 49.

<sup>59</sup> *Ibid.*, pp. 26-27.

<sup>60</sup> Carta a Fernández Retamar (20/12/68), p. 84.

<sup>61</sup> *Proceso* (20/II/1984).

<sup>62</sup> Cortázar, “Libertad bajo palabra”, en *Obra crítica/2*, *Op. cit.*,

pp. 203-207.

<sup>63</sup> *La Jornada*, entrevista con Braulio Peralta, (20/II/1994).

<sup>64</sup> Torres Fierro, Danubio. “Alguien que anda por ahí de Julio Cortázar”, *Vuelta*, 11, México, octubre de 1977. pp. 36-38.

<sup>65</sup> *Ibid.*

<sup>66</sup> Cortázar. “Para Solentiname”, en *Vuelta*, 12, México, noviembre de 1977. pp. 48-50. Ese tema difícil en su época, se ha solucionado parcialmente con la extinción de la URSS y el bloque socialista europeo, pero no de la violación de los derechos humanos en el mundo.

<sup>67</sup> *Ibid.*, subrayado nuestro.

<sup>68</sup> *Ibid.* Cortázar se extendió sobre dicho episodio en “El lector y el escritor bajo las dictaduras militares”, en *Argentina: Años de...*, *Op. cit.*, pp. 82-91.

<sup>69</sup> Carta a Fernández Retamar (20/10/68), p. 84.

<sup>70</sup> Benedetti, Mario. “Julio Cortázar, ese ser entrañable”, en *Para...*, *Op. cit.*, p. 29.

## CORTÁZAR VS LOS VAMPIROS MULTINACIONALES

<sup>1</sup> Volodia Teitelboim. “Julio Cortázar”, en *Para...*, *Op. cit.* pp., 47-58.

<sup>2</sup> Sobre el proceso chileno, consúltese Liliana de Riz. *Sociedad y política en Chile: de Portales a Pinochet*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1979. También Villegas, *Op. cit.*

<sup>3</sup> Julio Cortázar. *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, *Excelsior*, México, junio de 1975. p. 71 (citado VM).

<sup>4</sup> Cortázar. “El escritor y su quehacer en América Latina”, en *Argentina: Años de...*, *Op. cit.*, pp. 95-107, p. 104.

<sup>5</sup> Citado por Teitelboim, *Op. cit.*, p. 52.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 52. Como en el caso del *Libro de Manuel*, la cesión de derechos es una acción simbólica, cuya importancia radica en la solidaridad que convoca. Porque el tiraje y la distribución de estos trabajos es por lo general reducida. *Vampiros...*, por ejemplo, tuvo una edición de 20 mil ejemplares, que Cortázar asegura se agotó de inmediato, sin embargo, alrededor de 1986, en la hoy desaparecida Librería Hamburgo de Insurgentes Sur, en la Ciudad de México, se encontró una pila de por lo

menos 500 ejemplares.

<sup>8</sup> Cortázar. “El lector...”, en *Argentina: Años de...*, *Op. cit.*, pp. 87-88.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>10</sup> Cortázar. “Pesadillas”, en *Deshoras*, *Op. cit.*, pp. 119-133.

<sup>11</sup> Cortázar. “Absoluciones y condenas”, en *Argentina: Años de...*, *Op. cit.*, p. 150. pp. 51-54, pp. 52-53.

<sup>12</sup> Picon. *Cortázar... Op. cit.*, p. 10.

<sup>13</sup> Cortázar. “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica”, en *La isla final*, *Op. cit.*, pp. 59-82, p. 81.

<sup>14</sup> Cortázar. “La literatura latinoamericana de nuestro tiempo”, en *Argentina: Años...*, *Op. cit.*, pp. 109-110. (pp. 108-120); también incluido en el volumen *La isla final*, *Op. cit.*

<sup>15</sup> Cortázar. “Una maquinación diabólica: las desapariciones forzadas”, en *Ibid.*, pp. 138, 140-141 (pp. 137-146).

<sup>16</sup> Cortázar. “Un pueblo llamado Onetti”, en *Ibid.*, pp. 34-36. p. 36.

<sup>17</sup> Cortázar. “América Latina: exilio y literatura”, en *Ibid.*, pp. 16-25. p. 22.

<sup>18</sup> Cortázar. “El trigo-pueblo y la pirámide del despotismo”, en Juan Gelman. *et al. Argentina, cómo matar la cultura*, Madrid: Editorial Revolución, 1981 (pp. 269-271); traducción de *Argentine, une culture interdit*, París: Maspero, 1981. Figura con el título “Conclusión para un informe” en *Argentina: Años de ...* (pp. 26-28).

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 24-25.

<sup>23</sup> Prego. *Op. cit.*, p. 77. En 1984, George Orwell, llama “vaporizados” o “nopersona” a los “desaparecidos”, aunque el sistema de terror responde en esa ficción a un signo ideológico en apariencia contrario. Ver Ediciones Destino, México, 1987, p. 26.

<sup>24</sup> Cortázar. “Negación del olvido”, en *Argentina: Años de...*, *Op. cit.*, pp. 29-33, p. 32.

<sup>25</sup> Cortázar. “Los estrategas del miedo”, en *Ibid.*, pp. 47-50, p. 49.

<sup>26</sup> Cortázar. “Mensaje para “Horizonte 82””, en *Ibid.*, pp. 37-38.

<sup>27</sup> Cortázar. “Lo bueno y lo mejor”, en *Ibid.*, pp. 59-60, p. 60.

<sup>28</sup> Cortázar. “América Latina: exilio y literatura”, en *Ibid.*, p. 18.



- <sup>29</sup> Juan Gelman. “Carta”, en *Para...*, *Op. cit.*, p. 43.
- <sup>30</sup> Mempo Giardinelli. “El encuentro”, *Op. cit.*, p. 140.
- <sup>31</sup> *Unomásuno*, México, 6/II/1992. Manlio Tirado. *La crisis política en El Salvador*, Quinto Sol, México, 1980.
- <sup>32</sup> Cortázar. “Una muerte monstruosa”, en *Roque Dalton*, Casa de las Américas (Serie valoración múltiple), La Habana, 1986. (pp. 551-561) p. 554.
- <sup>33</sup> *Ibid.*, p. 558.
- <sup>34</sup> *Ibid.*, p. 552.
- <sup>35</sup> Gabriel Zaid. “Colegas enemigos, una lectura de la tragedia salvadoreña”, en *América Latina: desventuras...*, *Op. cit.*, pp. 141-191.
- <sup>36</sup> Cortázar. “Una muerte...”, *Op. cit.*, p. 558.
- <sup>37</sup> Cortázar. Carta a Adolfo Gilly, incluida en Gilly, “El suicidio de Marcial”, *Nexos*, 76, México, abril de 1984, pp. 29-43.
- <sup>38</sup> Cortázar. “¡Qué poco revolucionario suele ser el lenguaje de los revolucionarios!” en *Argentina: Años de...*, *Op. cit.*, pp. 78-81. pp. 80-81.
- <sup>39</sup> *Ibid.*, p. 81.
- <sup>40</sup> *Ibid.*, p. 81.
- <sup>41</sup> Cortázar. “Nuevo elogio de la locura”, en *Ibid.*, pp. 13-15, pp. 13-14.
- <sup>42</sup> Prego, *Op. cit.*, p. 134.
- <sup>43</sup> Cortázar. “El destino del hombre era... ‘1984’”, en *Sábado*, *Unomásuno*, México, 5/XI/1983.
- <sup>44</sup> *Ibid.*
- <sup>45</sup> *Ibid.*
- <sup>46</sup> *Ibid.*
- <sup>47</sup> *Ibid.*
- <sup>48</sup> Cortázar. “Las palabras violadas”, en *Argentina: Años de...*, *Op. cit.*, pp. 63-70, pp. 69-70.
- <sup>49</sup> Cortázar. “Adiós Robinson”, en *Nada a Pehuajó y Adiós Robinson*, Katún, México, 1984. pp. 51-67. Véase también el volumen que reúne *Ariel y Calibán*, de José Enrique Rodó y Roberto Fernández Retamar, con prólogo de Abelardo Villegas, SEP/UNAM, México, 1982.
- <sup>50</sup> Cortázar. “De diferentes maneras de matar”, *Proceso*, 16/I/1984. Opinión similar es vertida por Jaime Wheelock, a la sazón comandante del gobierno sandinista, en *El gran desafío*, Editorial Nueva Nicaragua, Managua, 1983.

<sup>51</sup> Picon. *Cortázar...*, *Op. cit.*, p. 65.

<sup>52</sup> Carlos Drummond de Andrade. “El exilio interno de Pablo Antonio Cuadra”, *Vuelta*, 92, México, julio de 1984.

<sup>53</sup> Cortázar. “Un sueño realizado: el arte de las Américas llega a Nicaragua”, *Proceso*, México, 14/XI/1983.

<sup>54</sup> Cortázar. “Para empezar a dialogar”, en *Argentina: Años de...*, *Op. cit.*, pp. 125-126.

<sup>55</sup> *La Jornada*, 11/I/1995.

<sup>56</sup> Sergio Ramírez. *Estás...*, *Op. cit.*, pp. 77-78. Acerca de tales circunstancias personales, ver Carol Dunlop y Julio Cortázar. *Los autonautas de la cosmopista*, Alfaguara, México, 1994. Por su parte, el autor argentino calculó en ocho el número de sus visitas a Nicaragua: “Diálogos de Managua”, *Proceso*, 12/IX/1983.

<sup>57</sup> Ramírez, *Ibid.*, p. 44.

<sup>58</sup> *Ibid.*, pp. 36 y 47.

<sup>59</sup> *Ibid.*, pp. 86 y 100 (subrayado mío).

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>61</sup> Cortázar. “Diálogos de...”, *Op. cit.*

<sup>62</sup> Ramírez. “Darío y Cortázar”, en *Para...*, *Op. cit.*, pp. 96-101.

<sup>63</sup> Tomás Borge. “Julio Cortázar, compañero de prisión y libertad”, en *Ibid.*, pp. 12-16. Sobre el salinismo, véase *Salinas, los dilemas de la modernidad*, Siglo XXI, México, 1993.

## CONCLUSIONES

<sup>1</sup> Un análisis psicoanalítico y del lenguaje, basado en Lacan, de esta opresión se puede ver en Schatzman, Morton. *El asesinato del alma. La persecución del niño en la familia autoritaria*, México, Siglo XXI, 1990. 195 p.

<sup>2</sup> Jean Jacques Rousseau. *Discurso sobre el origen de la desigualdad*, México, Porrúa, 1982. pp. 97-173 (p. 114).

\_\_\_\_\_. *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, México: FCE, 1984. 84 p.

<sup>3</sup> Jacques Lacan. “La instancia de la letra en el inconsciente”, en *Escritos I*, México, Siglo XXI, 1991, pp. 473-589.

José Stalin. “Acerca del marxismo y la lingüística”, en *Freire y los marxistas*, México, Editorial Hombre Nuevo, 1974. pp. 29-61.

Herbert Marcuse. *Eros y civilización*, Buenos Aires, Joaquín Mortiz, 1965.

<sup>4</sup> Mijail Bajtin. *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus. Se puede consultar en especial los capítulos: “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria” y “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”; sobre el “hipérbaton histórico”, pp. 298-303.

<sup>5</sup> Una crítica a este “milenarismo” se encuentra en Aníbal González. “Revolución y alegoría en ‘Reunión’, de Julio Cortázar”. *Los ochenta mundos...*, *Op. cit.*

<sup>6</sup> Un alegato en favor de un modelo político ideal para nuestros países se encuentra en *Arar en el mar: la democracia en América Latina*, de Abelardo Villegas.

## **Bibliografía**

### DE JULIO CORTÁZAR (EN ORDEN CRONOLÓGICO)

———. *Los reyes*, Sudamericana, Buenos Aires, 1980 (primera edición de 1949).

———. *Bestiario*, Sudamericana, Buenos Aires, 1951.

———. *Final de juego*, Los presentes, México, 1956.

———. *Las armas secretas*, Sudamericana, Buenos Aires, 1959.

———. *Los premios*, Sudamericana, Buenos Aires, 1960.

———. *Historias de cronopios y de famas*, Minotauro, Buenos Aires, 1962.

———. *Rayuela*, Sudamericana, Buenos Aires, 1963. (Edición crítica de Julio Ortega) CNCA, México, 1992.

———. *Todos los fuegos, el fuego*, Sudamericana, Buenos Aires, 1966.

———. *La vuelta al día en ochenta mundos*, Siglo XXI, México, 1967. 2 tomos.

———. *Buenos Aires*, Buenos Aires (Fotografías de Sara de Facio y Alicia D'Amico), Sudamericana, Buenos Aires, 1968.

———. *62. Modelo para armar*, Sudamericana, Buenos Aires, 1968.

———. *Último round*, Siglo XXI, México, 1969. 2 tomos.

———. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura* (polémica con Oscar Collazos y Mario Vargas Llosa), Siglo XXI, México, 1971.

- . *Prosa del observatorio*, Lumen, Barcelona, 1972-1974.
- . *Libro de Manuel*, Sudamericana, Buenos Aires, 1973.
- . *La casilla de los Morelli*, Tutsquets, Barcelona, 1973.
- . *Octaedro*, Sudamericana, Buenos Aires, 1974.
- . *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, Excélsior, México, 1975.
- . *Alguien que anda por ahí*, Alfaguara, Madrid, 1977.
- . *Territorios*, Siglo XXI, México, 1978.
- . *Un tal Lucas*, Alfaguara, Madrid, 1979.
- . *París, ritmos de una ciudad* (fotografías de Alesio Andrade), Edhasa, Barcelona, 1981.
- . *Queremos tanto a Glenda*, Nueva Imagen, México, 1980.
- . *Deshoras*, Nueva Imagen, México, 1983.
- y Carol Dunlop. *Los autonautas de la cosmopista*. Un viaje atemporal París-Marsella, Muchnik, Barcelona, 1983.
- . *Nicaragua, tan violentamente dulce*, Nueva Nicaragua-Monimbó, Managua, 1983. 108 p. (Katún, México, 1984.)
- . *Alto el Perú* (fotografías de Manja Offerhaus), Nueva Imagen, México, 1984.
- . *Salvo el crepúsculo*, Nueva Imagen, México, 1984.

*Julio Cortázar, Literatura y revolución*

———. *Argentina, años de alambradas culturales*, Muchnik, Barcelona, 1984.

———. *Nada a Pehuajó y Adiós Robinson*, Katún, México, 1984.

———. *Textos políticos*, Plaza & Janés, Barcelona, 1984.

———. *El examen*, Alfaguara, Madrid, 1987.

———. *Divertimento*, Alfaguara, México, 1992.

———. *Obra crítica/1* (Teoría del túnel), Edición de Saúl Yurkievich, Alfaguara, Madrid, 1994.

———. *Obra crítica/2*, Edición de Jaime Alazraki, Alfaguara, Madrid, 1994.

———. *Obra crítica/2*, Edición de Saúl Sosnowsky, Alfaguara, Madrid, 1994. 361 p.

———. *Diario de Andrés Fava*, Alfaguara, México, 1995. 126 p.

ARTÍCULOS DE CORTÁZAR (EN ORDEN CRONOLÓGICO)

———. “Para Solentiname”, en *Vuelta*, 12, México, noviembre de 1977, pp. 48-50.

———. “Arreola es ante todo poeta”, en *Proceso*, 25/II/1980.

———. “De otra tumba sin sosiego”, en *Proceso*, 3/XI/1980.

———. “Carta a una escritora argentina”, en *Proceso*, 22/XII/1980.

———. “Prefacio”, en *Roberto Arlt. Obra completa*, Ediciones Carlos Lohl, Buenos Aires, 1981. pp. III-XI.

———. “Realidad y literatura”, en *Texto crítico*, Universidad Veracruzana, Centro de Investigaciones Lingüístico-literarias, v.17, n.20, Xalapa: 1981. pp. 5-13.

———. “Ayudar a tender puentes”, en *Proceso*, 20/VII/1981.

———. “Llamamiento a los intelectuales de Latinoamérica”, en *Sábado, unomásuno*, 3/X/1981.

———. “Deformación informativa, aun en los países que proclaman libertad de información”, en *Proceso*, 25/I/1982.

———. “Un requiem para Antar”, en *Proceso*, 22/III/1982.

———. “Maneras de entender”, en *Proceso*, 26/IV/1982.

———. “Lucas, sus huracanes”, en *Proceso*, 14/VI/1982.

———. “Lucas, sus hipnofobias”, en *Proceso*, 19/VII/1982.

———. “Nicaragua desde adentro”, en *Proceso*, 6 y 13/IX/1982.

———. “En defensa de Angel Rama”, en *Proceso*, 8/XI/1982.

———. “Una miliciana herida surge como símbolo sandinista”, en *Proceso*, 22/XI/1982.

———. “Managua, la dignidad y la belleza”, en *Proceso*, 28/II/1983.

———. “De una infancia medrosa”, en *Proceso*, 11/VII/1983.

———. “El otro Narciso”, en *Proceso*, 29/VIII/1983.

———. “Diálogos de Managua”, en *Proceso*, 12/IX/1983.

———. “Minidiario”, en *Proceso*, 17/X/1983.

*Julio Cortázar, Literatura y revolución*

———. “Un sueño realizado: el arte de las Américas llega a Managua”, en *Proceso*, 14/XI/1983.

———. “El destino del hombre era... 1984”, en *Sábado, unomásuno*, 5/XI/1983.

———. “Encuentros con Lezama Lima”, en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Centre de Recherches Latino-Américains, Université de Poitiers, Editorial Fundamentos, Madrid, 1984, v. I: poesía.

———. “De diferentes maneras de matar”, en *Proceso*, 16/I/1984.

———. “En la ONU, Cortázar”, en *Proceso*, 6/II/1984.

———. “Fonocarta inédita”, en *La Jornada Semanal*, n. 44, 15/IV/1990.

———. “Option de l’écrivain latinoamericaine d’aujourd’hui”, en *Fiction et réalité à la littérature latino-américaine*, Université Libre de Bruxelles, Bruselas, s.d., pp. 17-26.

#### ENTREVISTAS A CORTÁZAR

González Bermejo, Ernesto. *Cosas de escritores*, Biblioteca de Marcha, Montevideo, 1971.

———. *Conversaciones con Cortázar*, Hermes, México, 1978.

Guibert, Rita. “Los hombres valen para mí más que los sistemas”, en *Life en español* (7/IV/1969), pp. 43-55.

Harris, Luis. *Los nuestros*, Sudamericana, Buenos Aires, 1966.

Mil, Mercedes. “Cortázar y Cardenal hablan de la Revolución Sandinista”, en *Sábado, unomásuno*, 18/II/1984.

Lartigue, Pierre. “Contar y cantar”, entrevista a Julio Cortázar y Saúl Yurkievich, en *Vuelta*, abril de 1978.



Picon Garfield, Evelyn. *Cortázar por Cortázar*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1981.

Prego, Omar. *La fascinación de las palabras* (conversaciones con Julio Cortázar), Muchnik, Barcelona, 1985.

#### BIBLIOGRAFÍA SOBRE CORTÁZAR

Alazraki, Jaime. *Julio Cortázar: La isla final*, Ultramar, Edición de J. Alazraki, Ivar Ivask y Joaquín Marco, Madrid, 1983.

————— *et al. Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*, EDI-6, SA, Fernando Burgos Editor, Madrid, 1987.

Alegría, Fernando. *Literatura y revolución*, FCE, México, 1976.

Amestoy, Lida Aronne. *Cortázar; la novela mandala*, Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, (c. 1972).

Amícola, José. *Sobre Cortázar*, Escuela, Buenos Aires, (c. 1969).

Anderson, Blanca. *Julio Cortázar: la imposibilidad de narrar*, Pliegos, Madrid, 1990.

Arrigui Jr., Daví. *Escorpiao encaçado. A poética da destruição em Julio Cortázar*, Editora Perspectiva, Sao Paulo, 1973.

Autores varios. *Para, de, con Julio Cortázar. Julio Cortázar; compañero de prisión y libertad*, en Casa de las Américas, v. 24, n. 143, La Habana, 1984.

Autores varios. *Queremos tanto a Julio*, Nueva Nicaragua, Managua, 1984.

Botton Burlá, Flora. *Los juegos fantásticos: estudio de los elementos fantásticos en tres narradores hispanoamericanos*, UNAM/FFyL, México, 1983.

Bratosevich, Nicolás. *Julio Cortázar (Antología)*, Librería del Colegio, Buenos Aires, 1975.

Escamilla Molina, Roberto. *Julio Cortázar; visión de conjunto*, Novaro, México (c. 1970).

García Canclini, Nestor. *Cortázar; una antropología poética*, Editorial Nova, Buenos Aires, 1968.

Giacoman, Helmy (coordinador). *Homenaje a Julio Cortázar: variaciones interpretativas en torno a su obra*, Nueva York, 1972, Las Américas,

Barcelona, 1972.

Goloboff, Mario. *Julio Cortázar. La biografía*. Seix Barral, México, 1998.

Grimblat, Andrés, et al. *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar. Coloquio Internacional*, Fundamentos, col. Espiral Hispano-Americana (Centre de Recherches Latino-américains, Universidad de Poitiers). 2 v., Madrid.

Jitrik, Noé et al. *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*, Carlos Pérez Editor, Buenos Aires, 1969.

Lastra, Pedro. *Julio Cortázar*, Taurus, Madrid, 1986. 359 p.

Ontañón de Lope, Paciencia. *En torno a Julio Cortázar*, UNAM, México, 1995.

Osses, José Emilio. *Algunos aspectos en la narrativa contemporánea*, Andrés Bello, Santiago de Chile (c. 1971).

Palma Rojo, Rodolfo. *Retazos para el libro de Cortázar*, tesina, FFyL/UNAM, México, 1980.

Paredes, Alberto. *Abismos de papel. Los cuentos de Julio Cortázar*, UNAM, Coordinación de Humanidades, México, 1988.

Pereira Llanos, Armando. *Deseo y escritura. La narrativa de Julio Cortázar*, tesis, FFyL/UNAM, México, 1983.

Picon Garfield, Evelyn. *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, Gredos, Madrid, 1979.

Ramírez, Sergio. *Estás en Nicaragua*, Nueva Nicaragua (Col. Letras de Nicaragua), Managua, 1986.

Rein, Mercedes. *Cortázar y Carpentier*, Ediciones de crisis, Buenos Aires, 1974.

Roy, Joaquín. *Julio Cortázar ante su sociedad*, Ediciones Península, Barcelona, 1974.

Sola, Graciela. *Julio Cortázar y el hombre nuevo*, Sudamericana, Buenos Aires, (c. 1968).

Scholz, Lazlo. *El arte poético de Julio Cortázar*, Castañeda, Buenos Aires, 1977.

Viñas, David. *De Sarmiento a Cortázar*. Literatura argentina y realidad política, Ediciones Siglo Veinte, 2a. ed., Buenos Aires, 1974.

#### ARTÍCULOS SOBRE CORTÁZAR

Alazraki, Jaime. "Tres formas del ensayo contemporáneo: Borges, Paz,

- Cortázar”, en *Revista de la Universidad de México*, v.38, n.12, 1982, pp. 4-8.
- Bellinghausen, Herman. “Julio Cortázar prosista para armar”, en *Economía informa*, n.115, 1984, pp. 3-4.
- Bernárdez, Aurora. “Los inéditos de Cortázar”, en *Vuelta*, 226, septiembre de 1995.
- Bonasso, Miguel. “Las vidas de Cortázar”, en *Proceso*, 18/II/1985.
- Campra, Rosalba. “La poesía de Cortázar o la armonía del desorden”, en *Casa de las Américas*, v.28, n.164, 1987. pp. 17-24.
- Cervantes, F. “Julio Cortázar”, en *Los Universitarios*, v.II, n.12, 1984. p. 4.
- Coll, Edna. “Aspectos cervantinos en Julio Cortázar”, en *Hispanic institute*, New York: Columbia University, 1968. pp. 596-604.
- Contreras Castro, F. “Qvaerendo invenietis (De Johan Sebastian Bach a Julio Cortázar)”, en *Kanina*, v.12, n.1, 1988. pp. 65-69.
- Corbatta, Jorgelina. “El tema del viaje en tres textos de Julio Cortázar: ‘Los premios’, ‘La autopista del sur’ y Los ‘autonautas de la cosmopista’”, en *Lingüística y Literatura*, v.7, n.9, 1986. pp. 15-29.
- Coulson, G. “Orfeo y el orfismo en la obra de Cortázar”, en *Revista Chilena de Literatura*, n.25, 1985. pp. 101-103.
- Derbez, Alain. “Lo que se desprende de mirar un libro”, en *La Jornada Semanal*, n.44, 15/IV/1990.
- Donoso Pareja, Miguel. “Cortázar. Literatura y política”, en *Texto crítico: Op. cit.*, pp. 8-43.
- Fell, C. “Los ensayos de Julio Cortázar. Adiós a un gran escritor”, en *Cuadernos de Marcha*, v.5, n.26, 1984, pp. 50-54.
- Figuerosa Sánchez, Cristo, Valderrama, Carmen. “Rayuela o el ser en la novela”, en *Universitas Humanística*, v.13, n.22, Bogotá, 1984. pp. 23-48.
- García Méndez, Javier. “El diálogo como invención”, en *Casa de las Américas*, v. 28, n.163, 1987, pp. 128-129.
- Gilly, Adolfo. “El suicidio de Marcial”, en *Nexos*, 76, abril de 1984
- Lastra, Pedro. “Dos cartas de Julio Cortázar a Graciela Coulson”, en *Revista Chilena de Literatura*, n.29, 1987. pp. 179-181.
- Monteiro, Angelo. “O duplo e a sua repercussao numa antropologia poética”, 149, 1988. pp. 79-81
- Muñoz, M. “Realidad e intimidad en Bestiario”, en *Texto crítico, Op. Cit.*, pp. 31-37.

Nino, H. "Queremos tanto a Julio. 20 autores para Cortázar", en *Boletín de Cultura y Bibliografía*, v.20, n.1, 1983.

Ortega, José. "La dinámica de lo fantástico en 4 cuentos de Julio Cortázar", en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, v. 11, n.23, 1986. pp. 127-134.

Ostria González, M. "La figura de la búsqueda. (En torno a la escritura de Julio Cortázar.)", en *Atenea*, Universidad de Concepción, Chile, n. 445, 1984, pp.15-31.

Pacheco, José Emilio. "Inventario", en *Proceso* (27/II/1984).

Papastamatío, B. "Cortázar, Julio. Deshoras", en *Casa de las Américas*, v.24, n.140, 1983, pp. 133-135.

Paz, Octavio. "Entrevista con Braulio Peralta", en *La Jornada*, (20/II/1994).

Pineda Oropeza, R. "Sobre Un tal Lucas", en *Texto crítico: Op. cit.*, pp- 24-30.

Planells, A. "Complicidad antropomórfica en 'No se culpe a nadie', de Julio Cortázar", en *Cuadernos Americanos*, v. 262, n.5, 1985. pp. 216-222.

Prego, Omar. "Dunlop, Carol, Cortázar, Julio. Los aeronautas", en *Cuadernos de Marcha, Op. cit.*, pp. 55-58.

Rama, Angel. "Cortázar: el libro de las divergencias", en *Plural*, n.22, julio de 1973. pp. 36-37.

———. "Julio Cortázar, constructor del futuro", en *Texto crítico: Op. cit.*, pp. 14-23.

Reedy, Daniel R. "Mito y arquetipo en tres cuentos de Cortázar", en *El Guacamayo y la Serpiente*, n.24, Ecuador, 1984. pp.3-19.

Reis, R. "O espaço da latino-americanidade", en *Revista de crítica latinoamericana*, v.14, n.27, 1988. pp. 25-31.

Rufinelli, Jorge. "El erotismo busca su lenguaje", en *Texto crítico: Op. cit.*, pp. 44-52.

———. "Julio Cortázar. Adiós a un gran escritor", en *Cuadernos de Marcha, Op. cit.*, pp. 45-49.

———. "La explosión del realismo", en *Revista de Bellas Artes*, INBA-SEP, México, 1982, n.7. pp. 14-21.

Sanhueza, G. "Adiós a Cortázar", en *Mensaje*, Santiago de Chile, v.33, n.328, 1984, pp- 197-198.

Torres Fierro, Danubio. "Alguien que anda por ahí de Julio Cortázar",

en *Vuelta*, octubre de 1977.

Vargas Llosa, Mario. “La trompeta de Deyá”, en *Vuelta*, 195, febrero de 1993.

Waisman T., Paredes, A. “Cortázar, Julio. Deshoras”, en *Revista de la Universidad de México*, v.39, n.31, 1983. pp. 41-42.

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Amaya Serrano, Mariano. *Ensayo de análisis coyuntural. República Argentina hoy*, Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro, 1976. 75 p.

Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Buenos Aires, Losada, 1969. 283 p; Edición Crítica a cargo de Eve-Marie Fell, España: CSIC, 1990. 462 p.

Rodó, José Enrique y Fernández Retamar, Roberto. *Ariel y Calibán*, prólogo de Abelardo Villegas, México, SEP/UNAM, 1982.

Asociación Internacional para la Defensa de los Artistas víctimas de la represión en el mundo (AIDA). *Argentina: cómo matar la cultura*, Madrid, Editorial Revolución, 1981. 280 p.

Autores varios. *Roque Dalton*, La Habana, Casa de las Américas, 1986. 467 p.

Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1981.

Barthes, Roland. *Crítica y verdad*, Siglo XXI, México, 1971. 82 p.

Benedetti, Mario. *El escritor latinoamericano y la revolución posible*, México, Nueva Imagen, 1980. 181 p.

Boerner, Demetrio. *Relaciones internacionales de América Latina*, México, Nueva Imagen, 1982. 378 p.

Borge, Tomás. *Salinas, los dilemas de la modernidad*, Siglo XXI, México, 1993. 230 p.

Casas, Juan Carlos. “Argentina”, en *Nuevos políticos y nuevas políticas en América Latina*, Buenos Aires, Atlántida, 1991. pp. 56-76.

Castañeda, Jorge G. *La utopía desarmada*, México, Joaquín Mortiz-Planeta, 1993. 566 p.

Cueva, Agustín. *El desarrollo del capitalismo en América Latina*, Siglo XXI, México, 1977. 123 p.

De Anhalt, Nedda. *Rojo y naranja sobre rojo*, México, *Vuelta*, 1992.

p. 142.

De Riz, Liliana. *Sociedad y política en Chile: de Portales a Pinochet*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979. 219 p.

———. *Retorno y derrumbe: el último gobierno peronista*, México, Folio Ediciones, 1981. 151 p.

Durán y Martínez, Francisco. *El doble en la literatura latinoamericana*, Austin, tesis Universidad de Texas, 1975. 46 p.

FCPyS. *La represión en Argentina. 1973-1974* (México, FCPyS/UNAM, 1978). 227 p.

Fernández Moreno, César. *América Latina en su literatura*, Siglo XXI, México, 1986. 494 p.

Floria, Carlos A. y García Belsunce, César. *Historia política de la Argentina contemporánea*, Madrid, Alianza Editorial, 1988. 275 p.

Foucault, Michael. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las cosas humanas*, Siglo XXI, México, 1968. 375 p.

Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969. 94 p.

———. *Valiente mundo nuevo*, México, FCE, 1991. 303 p.

Galeano, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*, Siglo XXI, México, 1993. 486 p.

Goldman, Lucien. *Sociología de la creación literaria*, Buenos Aires, Nueva Visión (Trad.de Hugo Acevedo), 1971. 197 p.

Guevara, Ernesto. *El Diario del Che en Bolivia*, Siglo XXI, México, 1968. 288 p.

———. *El socialismo y el hombre nuevo*, Siglo XXI, México, 1979. 429 p.

———. *Che habla a la juventud*, La Habana: ECS, 1977.

———. *Obra revolucionaria*, México, ERA, 1967. p. 661.

Halperin Donghi, Tulio. *Historia contemporánea de América Latina*, Madrid, Alianza Editorial, 1969. p. 280.

Kaplan, Marcos. “50 años de historia argentina (1925-1975): El laberinto de la frustración”, en *América Latina: Historia de medio siglo*, Siglo XXI, México, 1977, v.I, pp. 1-73.

Lacan, Jacques. “La instancia de la letra en el inconsciente”, en *Escritos I*, Siglo XXI, México, 1991. pp. 473-509.

Lenin, Vladimir. *El Estado y la revolución*, Moscú, Progreso, 1979. 155 p.

- León-Portilla, Miguel. *Culturas en peligro*, México, Alianza Editorial Mexicana, 1976. 227 p.
- Lienhard, Martin. *Cultura popular andina y forma novelesca, zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, Lima: Latinoamericana Editores, 1981. 213 p.
- . “La ‘andinización’ del vanguardismo urbano”, en Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, edición crítica, España: CSIC, 1990. pp. 321-332.
- Lukács, Gyorgy. *Sociología de la literatura* (traducido por Michael Faber-Kaiser), Madrid, Península, 1966. 505 p.
- Marcuse, Herbert. *Eros y civilización*, México, Joaquín Mortiz, 1965. 285 p.
- Morales y Marín, José Luis. *Diccionario de iconología y simbología*, Madrid, Taurus, 1986. 378 p.
- Orwell, George. *1984*, Ediciones Destino, México, 1987. 312 p.
- Padilla, Heberto. *Fuera del juego*, Lima: Ecoma, s/f. 110 p.
- Paz, Octavio et al. *América Latina: desventuras de la democracia*, México, Joaquín Mortiz/Planeta, 1984. 348 p.
- . *Las peras del olmo*, México, Seix Barral, 1974. 235 p.
- Perus, Françoise. *Literatura y sociedad en América Latina: el Modernismo*, La Habana, Casa de las Américas, 1976. 149 p.
- Rama, Angel et al. *Más allá del boom* (literatura y mercado), México, Marcha, 1981. 326 p.
- Rock, David. *Argentina 1516-1987. Desde la colonización española hasta Raúl Alfonsín*, Madrid, Alianza Editorial Quinto Centenario, 1988. 530 p.
- Rousseau, Jean Jacques. *Discurso sobre el origen de la desigualdad*, México, Porrúa, 1982. pp. 97-173; Ensayo sobre el origen de las lenguas, México, FCE, 1984. 84 p.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Textos de estética y teoría del arte* (antología), México, UNAM, Lecturas Universitarias 14, 1978. 492 p.
- Stalin, José. “Acercas del marxismo y la lingüística”, en *Freire y los marxistas*, México, Editorial Hombre Nuevo, 1974. pp. 29-61.
- Suárez, Luis. *Entre el fusil y la palabra*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980. 307 p.
- Tirado, Manlio. *La crisis política en El Salvador*, México, Quinto Sol,

*Julio Cortázar, Literatura y revolución*

1980. 107 p.

Vargas Llosa, Mario. *Contra viento y marea* (1962-1982), México, Seix Barral/Planeta, 1985. 462 p.

Varón, Policarpo *et. al.* *Julio Cortázar y su obra*, Bogotá, Editorial Norma, 1991. Col. Cara o cruz. pp. 1-60.

Vilar Araujo, Carlos. *Argentina: de Perón al golpe militar*, Madrid, Ediciones Felmar, 1976. 216 p.

Villegas, Abelardo. *Cultura y política en América Latina*, México, Ex-temporáneos, 1978.

———. *Reformismo y revolución en el pensamiento latinoamericano*, Siglo XXI, México, 1972. 355 p.

———. *Arar en el mar: la democracia en América Latina*, México, Miguel Angel Porrúa, Grupo Editorial/UNAM, 1995. 110 p.

Wheelock, Jaime. *El gran desafío*, Managua, Editorial Nueva Nicaragua, 1983. 133 p.

Zamorano Diez, Mariano. *Argentina I, el medio y la historia*, México, REI, Col. Biblioteca Iberoamericana, 1989. 2 v.

Zea, Leopoldo. *Dialéctica de la conciencia latinoamericana*, México, Alianza Editorial Mexicana, 1976. 354 p.

———. “¿Tercer Mundo?”, en *Latinoamérica: emancipación y neocolonialismo*, Caracas: Editorial Tiempo Nuevo, 1971. pp. 186-190.



**idea**  
**latinoamericana**  
**colección**

La relación entre literatura y revolución no es nueva en América Latina, existe casi desde el inicio de la literatura latinoamericana.

Ha sido una relación compleja y dolorosa, implica una gran compenetración de los creadores con sus entornos. En nuestra América han habido muchos casos de hombres que han destacado con su pluma y con su espada: José Martí, Pablo Neruda, Roque Dalton, entre otros.

Cortázar, sin pertenecer a este grupo, ligó su obra con la idea de liberación, y en particular a las nociones de revolución y socialismo, definiéndose a sí mismo como escritor responsable; no eludió enfrentarse a los conflictos que su toma de partido producía, con una actitud que en el campo de las letras lo convirtieron en innovador.

En este trabajo se describe esa transformación y sus particularidades en relación con la práctica propiamente literaria y el contexto histórico argentino y latinoamericano en general.



Unión de  
Universidades  
de América Latina

ISBN 968680218-5



9 789686 180218 4