

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA:
“VUELTA A LA IDENTIDAD LATINOAMERICANA EN LOS MUNDOS
DE JULIO CORTÁZAR”

Alumna: Olga Ostría Reinoso

Tutora: Dra. Liliana Weinberg Marchevsky

Comité Tutorial: Mtra. Françoise Perus Cointet y Dr. Ignacio Díaz Ruiz.

México, Ciudad Universitaria, junio de 2006.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi padre

AGRADECIMIENTOS

Debo agradecer primera e infinitamente a la Universidad Nacional Autónoma de México por abrirme sus puertas y en concreto a la DGEP por otorgarme la posibilidad de realizar mis estudios de Maestría y Doctorado en Estudios Latinoamericanos en calidad de becaria.

Agradezco con honda sinceridad a mi tutora, la Dra. Liliana Weinberg Marchevsky, por su enseñanza generosa y su siempre cariñoso incentivo, y por invitarme a ser parte del proyecto a su cargo, “Teoría del ensayo y Teoría Literaria”, publicando en ese marco algunos de mis artículos. A mi comité tutorial conformado por el Dr. Ignacio Díaz Ruiz y la Mtra. Françoise Perus, por sus sólidas clases y sus atentas y rigurosas colaboraciones a mi trabajo. A esta última, puntualmente, por darme la valiosa oportunidad de participar en el proyecto PAPIIT (IN403102) “La historia en la ficción y la ficción en la historia” que contribuyó de forma importante al desarrollo de esta tesis.

Mil gracias también a mis amables y rápidos lectores-sinodales, la Dra. Begoña Pulido, el Dr. Carlos Huamán, la Dra. Patricia Cabrera, por su consideración y enriquecedoras sugerencias, y en especial a la Dra. Silvia Pappé no sólo por dicha labor, sino además por sus invaluable y acogedoras clases de Literatura que iluminaron muchas de las rutas por los que transité durante este viaje académico.

No puedo dejar de gratificar el esfuerzo y el tiempo dedicado a mis trámites de graduación (y otros menesteres) que todos los integrantes de la Coordinación del Posgrado en Estudios Latinoamericanos me brindaron en todo momento, primordialmente a los Coordinadores y sus dedicadas gestiones: la Mtra. Françoise Perus, la Mtra. Norma de los Ríos y el Dr. Lucio Oliver.

Gracias, desde luego, a mis amigos de acá y de allá, de hoy y siempre.

Vayan, finalmente, los más esenciales agradecimientos a mi familia, a mi madre, por ser La Maga, la energía de los Ostria Reinoso; a mi padre, mi ejemplo de vida, por todo, su honestidad, su brillante lucidez, por su amor a las Letras; a mis hermanos: a Jaime por su genial locura y su ciega fe en mí, y a Mauricio José por su fuerza indeleble y su alegría indispensable; y a mi amado esposo, Mauricio, por su dedicación, cariño y aliento incondicionales, sin los cuales no habría podido concluir este trabajo. A todos ellos, por su profundo amor, fundamental apoyo, por creer en mí y en mis impulsivos proyectos. Mi deuda es eterna.

ÍNDICE

	Pág.
AGRADECIMIENTOS	4
PRESENTACIÓN	5
1. INTRODUCCIÓN	10
1.2. Discursividad ensayística e identidad latinoamericana	27
1.3. Lo fantástico cortazariano y la búsqueda identitaria	38
2. PRIMERA PARTE:	
Del sentimiento de no estar del todo: una manifestación de una posible identidad latinoamericana.	47
2.1. Los primeros ensayos cortazarianos: Desarraigo y analogía	54
2.2. Los primeros cuentos: una coexistencia conflictiva	68
2.3. Atando cabos	100
3. SEGUNDA PARTE:	
La escritura “comprometida” de Julio Cortázar: otra manifestación de una posible identidad latinoamericana.	105
3.1. Ensayando una identidad latinoamericana: literatura, política y América Latina en un texto de Cortázar.	110
3.2. Sobre la narrativa “política” de Julio Cortázar: la otra apertura	123
3.3. Atando cabos	159
4. A MODO DE CONCLUSIÓN	162
BIBLIOGRAFÍA	171

PRESENTACIÓN

Ser autóctono, en el fondo, es escribir una obra que el pueblo a que pertenece el autor reconozca, elija y acepte como suya, aunque en sus páginas no siempre se hable de ese pueblo ni de sus tradiciones. Lo autóctono está antes o por debajo de las identificaciones locales y nacionales...¹

JULIO CORTÁZAR

El propósito general que anima este trabajo consiste básicamente en leer la obra de Julio Cortázar como expresión, búsqueda, propuesta, construcción de una posible identidad latinoamericana. Entendemos que se trata de una búsqueda personal, de un camino trazado por la propia experiencia, contextualizada por la cultura del Río de la Plata y por los avatares históricos que enmarcaron su existencia, en un diálogo continuo y fluido con un complejo archisistema de textos literarios, artísticos y culturales.

Julio Cortázar nació en Bruselas el 26 de agosto de 1914, cinco años más tarde se traslada a Buenos Aires donde permanece hasta 1951 cuando retorna a Europa, a instalarse en París hasta el día de su muerte, el 12 de febrero de 1984.

Este desplazamiento trasatlántico, con el que comúnmente inicia toda reseña acerca del autor no sólo constituye un elemental dato biográfico, es además signo de lo que su obra expresa constantemente: ese “sentimiento de no estar del todo” y esas ansias de encontrar un centro entre el “lado de aquí” y “el lado de allá”, a través de las más variadas conexiones: viajes, espejos, “intersticios”, túneles, mutaciones; toda figura de gozne empapa indiscutiblemente la escritura cortazariana.

En sus inicios escribió poesía (Presencia (1938) y el “poema épico” Los Reyes (1949)), pero prontamente se inclina por la narrativa y comienza su fructífera producción de cuentos y novelas, gracias a los cuales se le reconoció y alabó a nivel mundial. “Casa tomada”, “El perseguidor”, “Axolotl”, “La noche boca arriba”, ya pueden considerarse

¹ Julio Cortázar, en entrevista realizada por Rita Guibert: “Julio Cortázar: Un gran escritor y su soledad”, *LIFE en Español*, vol. 33, Nº 7; 7 de abril de 1969, Chicago, Illinois, E.U, p. 55.

clásicos de la cuentística latinoamericana y conforman sólo una mínima muestra de la enorme capacidad creativa del autor.

Apasionado por los juegos y las posibilidades azarosas, la internación en lo fantástico como también el humor y la ironía de sus relatos, constituyen rutas literarias a través de las cuales el escritor lucha contra la solemnidad, los convencionalismos, la hegemonía de la razón cartesiana, en fin, contra aquella que bautizó como la “Gran costumbre” en su mayor y más trascendente obra: *Rayuela* (1963). La novela, inscrita en lo que se ha llamado el *boom* latinoamericano, rompe decididamente con los cánones tradicionales, revolucionando el lenguaje, la estructura narrativa y aun la forma de leer, en pro de un lector activo, cómplice, capaz de completar y revivir el texto. *Rayuela* es, en consecuencia, uno de los más claros e importantes exponentes de lo que Umberto Eco ha llamado *obra abierta*.

La revolución en las artes y la revolución del hombre son, ciertamente, cuestiones que caminan de la mano para Cortázar: su fe en la transformación del ser humano a través del poder subversivo de la imaginación puede respirarse en todas sus letras e incluso llega a concretarse en lo que él mismo reconoció como una “toma de conciencia” político-social. En efecto, de centrarse en preocupaciones metafísicas, abstractas y universalistas en sus pretensiones, Julio Cortázar ancla en la realidad histórica del hombre y se convierte, de ese modo, en un “intelectual latinoamericano comprometido”. En tal contexto, presidió el Tribunal Russel II para investigar casos de tortura en el cono sur y en Centroamérica. A través de su escritura denunció tanto las violaciones a los derechos humanos cometidos en los regímenes dictatoriales de estas regiones, como la implicancia de los Estados Unidos en tales acontecimientos. En ese sentido, llevó a cabo en algunos de sus cuentos, en la novela *El libro de Manuel* (1973) y en sus libros “almanaques” (*La vuelta al día en ochenta mundos*, *Último Round*), la difícil tarea de aunar ficción y realidad, literatura e historia, aunque Cortázar nunca aceptó someter la libertad creadora del artista a la doctrina política.

Pensamos que la riqueza y complejidad del universo literario del escritor argentino, así como sus propuestas y preocupaciones poéticas y culturales, tienden explícita o implícitamente puentes vinculantes, casi siempre de manera intencional y voluntaria, hacia los complejos fenómenos culturales, históricos, políticos, que estructuran los continuos y enrevesados procesos de formación y transformación identitarios. Asimismo, estimamos

que el camino abierto por Julio Cortázar desde la literatura enriquece el diálogo en torno a las cuestiones de identidad latinoamericana, en la medida en que su perspectiva constituye una mirada crítica que cuestiona y plantea nuevas interrogantes y nuevas tareas en el afán por construir un imaginario latinoamericano que asuma cabalmente la problemática cultural del continente.

Cuando iniciamos nuestro proyecto, la cercanía del vigésimo aniversario de la muerte del autor (2004) se nos presentaba como un momento de especial simbolismo que nos permitiría, por un lado, realizar una especie de recuento de los aportes de Cortázar a la problemática identitaria latinoamericana y, por otro, releer a la luz de nuevas perspectivas y examinar desde otros miradores su obra, en la que la ensayística aparecía además como un terreno de estudio prácticamente virgen.

Los conocidos reproches de los que Cortázar fue blanco, muchos de los cuales ponían en cuestión precisamente su latinoamericanismo -ya fuera por su decisión de vivir en París, por sus “cosmopolitas” tendencias literarias o sus ideas acerca del compromiso del escritor- volvían, sin duda, más interesante el proyecto, convirtiéndolo en un verdadero desafío intelectual.

Ahora bien, debemos justificar por qué, dentro de las infinitas posibilidades que ofrece el rico mundo textual cortazariano, hemos elegido el tema de la identidad en un momento de la reflexión latinoamericana en que el problema parece obsoleto y pasado de moda, y cuando se ha cuestionado radicalmente tal categoría en el marco del dominio casi incontrarrestable de los Estudios Culturales y de la “postmodernidad”, los que, por cierto, han puesto en crisis y desconstruido los modelos identitarios, así como han proclamado la muerte de la historia, de las ideologías y de los grandes relatos. Justamente la infinita proliferación de construcciones identitarias sociales y culturales, resultante de la mencionada crisis -reproducción que, por un lado continúa estigmatizando y homogenizando a ciertas colectividades sin subrayar las brechas sociales existentes y, por otro, conduce a un peligroso separatismo que sólo beneficia a los grupos poderosos-, es la que nos instó a reconsiderar la noción de identidad de modo que ésta funcionara como factor de cohesión, que permitiera reconocer semejanzas e isomorfismos entre los discursos culturales latinoamericanos, así como entre las sociedades de nuestra región, sin diluir la diversidad y asumiendo todo el dramatismo de las diferencias sociales que, por un lado,

configuran un proceso identitario defectivo y, por otro, revalidan la necesidad de utopías, en tanto proyectos que busquen la superación de antagonismos y desigualdades.

Todo nuestro esfuerzo, pues, está destinado a pensar la identidad latinoamericana no como una esencia que hay que desentrañar, ni como una sustancia dada de una vez y para siempre, sino como una categoría en proceso que se forma y rearticula en las intersecciones –móviles y provisorias- abiertas por cada sujeto entre lo dado y lo creado; no como modelos por alcanzar o repertorios fijos de atributos naturales, sino como juegos interpretativos que recurren a múltiples escenificaciones y teatralizaciones², como constructos discursivos y semióticos que leen y permiten leer los procesos sociales de los que nos sentimos parte. Por consiguiente, los relatos identitarios que elabora Cortázar habremos de concebirlos como propuestas hacia la construcción de sentidos que, a su vez, posibiliten entender, desde múltiples perspectivas, el complejo devenir sociocultural de América latina en el que estamos inmersos. En ese proceso cooperativo, en el que las subjetividades y los contextos no son ajenos, los lectores debemos asumir una activa participación.

Asumimos, pues, las críticas a que ha sido sometida la noción de identidad y nos replanteamos el problema a partir de su resemantización: ya no una identidad única e inamovible, ya no un destino prefigurado o providencial, sino una identidad plural y en devenir, que desconstruya tal carácter homogeneizador, ‘tranquilizador’, esencialista de la noción tradicional de identidad, pero que, al mismo tiempo, no diluya los vínculos identitarios realmente existentes entre los latinoamericanos, ni ahonde las distancias y desuniones.

En suma, nos parece que existen (al menos) dos caminos posibles para entender la identidad latinoamericana como una categoría semiótica que connote unidad en la diversidad y que, por lo tanto, resalte los rasgos culturales e históricos compartidos por la región: la identidad como huella de la historia de conquista y la identidad como proyecto ideológico. Ambos sentidos de identidad se hallan, nos parece, profundamente enraizados en la sociedad y en la historia tanto como en la cultura y, particularmente, en la literatura de

² Nelly Richards, “Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: saberes académicos, práctica teórica y crítica cultural”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIII, núm. 180, 1997, pp. 345-361.

nuestra América. Ambas nociones aparecen nítida y lúcidamente manifiestas en la narrativa y ensayística de Julio Cortázar; ambas subyacen a su poética e iluminan su pensamiento.

Desde este horizonte, se nos presenta la atractiva posibilidad de mostrar cómo un exponente paradigmático de la literatura rioplatense, tradicionalmente volcada hacia Europa y considerada por ello, muchas veces, poco latinoamericana, es capaz, paradójicamente, de expresar manifestaciones de una (noción de) identidad latinoamericana inclusiva, manifestaciones que como lectores nos permitan, en fin, trazar lazos que hermanen las letras del continente. El resultado de ese esfuerzo se halla volcado en las páginas que siguen.

I. INTRODUCCIÓN.

1.1. La identidad latinoamericana en la escritura de Julio Cortázar.

Uno de los vehículos privilegiados para la manifestación y, por ende, para el estudio de las identidades culturales lo constituye, sin lugar a dudas, la literatura, pues ésta construye imágenes de la cultura que al reproducirla la interpretan, y al interpretarla la cambian, la cuestionan, la inventan.

Ahora bien, estudiar la escritura cortazariana implica sumergirse no sólo en la visión personal del escritor argentino, sino en el mundo rioplatense y, desde allí, emprender la lectura de manifestaciones identitarias continentales. Por lo tanto, nuestro esfuerzo estará volcado a la búsqueda e interpretación de expresiones que atraviesen el mundo rioplatense y, al mismo tiempo, lo trasciendan, dándonos cuenta del mundo latinoamericano en general.

Nuestra hipótesis de trabajo puede, entonces, formularse del siguiente modo: la obra narrativa y ensayística de Cortázar, en cada uno de sus momentos evolutivos, emite señas identitarias (en cuanto representación subjetiva de una realidad), a través de las cuales puede estudiarse la problemática de la latinoamericanidad: desentrañar las complejas relaciones históricas, sociales, culturales e ideológicas que intervienen en su devenir; analizar y describir, a partir de aquellas interacciones el, por tanto, enmarañado e interminable proceso de conformación de lo latinoamericano.

Aquellos rasgos literarios que nos señalan las tendencias de esta búsqueda no se agotan, claro está, en las alusiones a lugares u objetos, ni siquiera en el lenguaje, tan argentino, tan porteño, que organiza tonalmente el universo cortazariano. La identidad latinoamericana, como aquí hemos propuesto entenderla, se manifiesta de (al menos) dos formas en la obra de Cortázar: como huella de la historia de conquista y colonia, y como proyecto ideológico.

La primera de estas vertientes hace referencia a una identidad fragmentada y plural, producto de la historia de dependencia común a nuestros países. En efecto, la escritura de Cortázar revela o figura una historia escindida y, consecuentemente, la conciencia de pertenecer a al menos dos mundos disjuntos que no acaban de integrarse y el deseo de integración en una unidad dual (o plural) y dialógica. Dicha escisión, que puede

interpretarse como parte de la llamada tradición literaria rioplatense del desarraigo³, como también de la literatura contemporánea en general, se expresa en la obra de Julio Cortázar como un descentramiento, un “sentimiento de no estar del todo”, una ausencia espacial; una radical descolocación: “un sentimiento de carencia [...] un no estar verdaderamente en el mundo de mi tiempo”⁴. Tal condición adquiere, asimismo, configuraciones artísticas asociadas a la coexistencia y la contradicción de seres, de mundos, de principios, tradiciones y discursos. He ahí, por ejemplo, la vida de Oliveira, protagonista de *Rayuela*, desarraigado entre dos mundos, dos orillas, que buscan conciliarse sin lograrlo del todo. Proponemos pues examinar esta tendencia como manifestación de una posible identidad latinoamericana, a partir de una reformulación de la categoría de “heterogeneidad no dialéctica” acuñada por Cornejo Polar.

La segunda manifestación identitaria presente en la obra de Cortázar se vincula al proyecto de unidad continental para la liberación, retomado por los proyectos políticos e intelectuales de la región, en las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX. En este aspecto, nuestra lectura, que corresponde a la segunda parte del presente trabajo, se abocará a la interpretación de la ideología de los textos, sustento de los discursos o relatos identitarios por medio de los cuales Cortázar va construyendo una identidad proyecto, la que, a su vez, se revela en diferentes aspectos de su poética y de su práctica escritural. Para ello, hemos de tener muy en cuenta al menos una parte de la serie de intrincadas y complejas relaciones del texto con su contexto histórico, con las condiciones de producción y con el campo intelectual.

Cada una de estas manifestaciones (la identidad-huella y la identidad-proyecto) se presentan de manera más o menos acentuada en determinados momentos de la obra del autor. Por esta razón nuestro estudio está organizado en función de la evolución escritural, ideológica y ética de su escritura. Las transformaciones de su escritura no suponen quiebres bruscos, sino más bien procesos cambiantes de dominancias y énfasis que procuraremos detectar cada vez. Así, por ejemplo, una de las obsesiones teóricas y éticas de Cortázar, la posibilidad de un hombre nuevo, adquiere a través de los años distintos matices y perspectivas que, en cada momento, va sustentando las construcciones identitarias posibles

³ Fernando Aínsa, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Gredos, 1986.

⁴ Julio Cortázar, *Último round*, México, Siglo XXI, 2001, p. 274. (Primera edición de 1969)

de leer en los textos del escritor argentino.

Las dos formas expresivas de identidad latinoamericana reveladas y/o figuradas en la escritura cortazariana corresponden, esquemáticamente hablando, a dos etapas de la producción del autor: una primera que iría de la década de los cuarenta a principios del los sesenta del siglo XX, y una segunda que va desde mediados de los sesenta, hasta el final de su vida.

Nuestro corpus de estudio está organizado en función de aquellos dos momentos textuales correspondientes a sendas visiones de la identidad latinoamericana. Para estos efectos, hemos seleccionado un ensayo y alrededor de cuatro cuentos para cada instancia y expresión identitaria. Asimismo, hemos optado por complementar cada una de estas partes con reflexiones acerca de dos novelas del autor: *Rayuela* y *Libro de Manuel*, respectivamente.

1.2. Sobre la identidad latinoamericana.

Para desarrollar la propuesta de trabajo que en este apartado presentamos se nos hace imprescindible ahondar en la cuestión de la identidad: explicar el proceso de transformaciones semánticas y de uso que la categoría ha experimentado, de manera que podamos exponer y justificar nuestra perspectiva de estudio.

Si bien el término ‘identidad’ es de uso relativamente reciente, el esfuerzo por definir lo latinoamericano nos acompaña persistentemente desde, por lo menos, el inicio de los movimientos de emancipación e independencia en nuestras tierras⁵. Este afán casi obsesivo por determinar nuestras “peculiaridades”, “especificidades” o aquellos rasgos “auténticos” a partir de los cuales distinguirnos de los colonizadores, responde básicamente, como ya bien sabemos, a una búsqueda de reconocimiento y de autonomía cultural y política respecto de las metrópolis europeas. En este sentido es que tal objetivo

⁵ De modo más general, el intento por precisar “lo americano” está presente en la historia del continente, desde su descubrimiento hasta nuestros días, como ha señalado, entre otros, Fernando Ainsa, *op. cit.*; Heinz Dieterich (coord), *Nuestra América frente al quinto centenario*, Santiago, Lar, 1992; César Fernández Moreno (ed), *América Latina en su literatura*, 10ª ed., México, Unesco / Siglo XXI, 1986; Saúl Yurkievich (ed), *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*, Madrid, Alambra, 1996.

constituye a grandes rasgos, un gesto de liberación, de independencia y, en último término, una señal defensiva. Así, la problemática identitaria se asocia en la práctica -y en palabras de Raúl Dorra- a una “inspiración ideológica”⁶, dado su esencial vínculo a una estrategia de poder y a un proyecto histórico: el de la integración de los países de la región con fines libertarios. “La idea de ‘unidad latinoamericana’ –señala acertadamente Rosalba Campra- aparece pues ligada indisolublemente a la lucha contra la condición de colonizado, contra la definición impuesta desde afuera por las presiones económicas, políticas, culturales: unidad no tanto de lengua o de origen, sino más bien de problemáticas”⁷.

Las profundas secuelas de la condición colonial y la eterna dependencia de nuestros países, explican en parte la continua inquietud por el tema de la identidad y patentizan, asimismo, su carácter de proceso inacabado. De modo que el propio cuestionamiento, el hecho de formularnos una y otra vez la pregunta por nuestra identidad, es, a un tiempo, signo de esa identidad que se persigue. Por eso es que, entre otros factores a los que volveremos más adelante, ella no puede entenderse como una esencia, como algo fijo que debe desentrañarse, sino como un devenir y como una búsqueda continuamente redefinida, resemantizada y recomenzada.

Llegado el siglo XIX, el surgimiento de las ideas “nacionales” viene a reforzar la atención a la problemática acerca de la identidad. En efecto, la constitución de la nación -fundada en una necesaria construcción identitaria- es, como lo ha expresado Renato Ortiz⁸, requisito fundamental de desarrollo; nación (e identidad nacional) y progreso se vuelven, en este contexto, sinónimos. De este planteamiento que enlaza las nociones de identidad y nación abstraemos dos implicaciones en las cuales es preciso detenerse, pues constituyen factores que hemos tenido en cuenta, han motivado y, en consecuencia, se hallan latentes en todo el proceso de nuestra investigación: a. la impronta romántica que carga la preocupación por la identidad de la región; b. el impacto que la crisis acerca de la idea de nación tiene sobre la de identidad.

⁶ Raúl Dorra, “Identidad y literatura. Notas para un examen crítico”, en Saúl Yurkievich (ed.), *op.cit.*, pp. 49-50.

⁷ Rosalba Campra, *América Latina: La identidad y la máscara*, México, Siglo XXI, 1998, p. 18.

⁸ Véase, por ejemplo, “Diversidad cultural y cosmopolitismo” en Mabel Moraña (ed.), *Nuevas perspectivas desde / sobre América Latina: El desafío de los estudios culturales*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000, pp. 43-54; *Mundialización y cultura*, Buenos Aires, Alianza, 1996.

a. A lo largo de todo el siglo XIX y la mayor parte del XX el recorrido en busca de “lo latinoamericano”, en cuanto esfuerzo por especificar una naturaleza y hasta una esencia que nos hiciera únicos, diferentes y reconocidos universalmente, y que, al mismo tiempo, nos condujera al progreso, se presenta como la búsqueda de un centro que sea capaz de asimilar y sintetizar toda la diversidad cultural y racial de cada país y, a su vez, de la región. Este principio de homogenización e integración en el cual se inspiran los proyectos nacionales y continentales se verá reflejado en la creación de categorías de pensamiento como las de “mestizaje”, “sincretismo”, “autenticidad”, o incluso y más tarde, en imágenes colmadas de misticismo como las de “raza cósmica” y “energía nativa”, por nombrar las más recurrentes. Todas ellas ilustran la tendencia romántica que empapa y da forma a estos proyectos de unificación, en la medida en que procuran fusionar el pasado y el presente, apropiarse de los orígenes para construir un futuro. Ya lo dijo en su momento Pedro Henríquez Ureña: “El problema de la expresión genuina de cada pueblo está en la esencia de la rebelión romántica”⁹. Aunque es bien sabido, no está de más recordar que es el movimiento romántico (en especial el romanticismo alemán de Herder) el que se caracteriza por buscar el genio nacional, el alma de la lengua, la fuente de las tradiciones, el origen de los orígenes. Y en ese sentido, también vale la pena subrayar con Raúl Dorra que “esta inmensa introspección era en última instancia un movimiento expansivo [...]; la diferencia individual se disolvía en un reino de semejanzas”¹⁰.

Estas ideas afanadas en definir un “ser nacional” y un “ser latinoamericano” tendrán, desde luego, expresión en la literatura y en la artes latinoamericanas a través de muy variadas formas; entre ellas, destacamos la presencia de aquel anhelo nostálgico de reunión con la naturaleza, con el cosmos, con el ser humano y, al mismo tiempo, la decepcionante constatación de las profundas fronteras que impiden tal reconciliación. Esa “urgencia romántica de expresión” que padecemos, según el mismo Henríquez Ureña, se manifiesta en nuestras letras hasta bien entrado el siglo XX, y sus huellas pueden encontrarse sin mayor dificultad en numerosas obras literarias contemporáneas.

De manera que las ansias de integración nacional y regional que caracterizan los planteamientos políticos y culturales de este periodo encuentran correspondencia en

⁹ Pedro Henríquez Ureña, “Tradición y rebelión”, fragmento de *El descontento y la promesa*, en Alberto M. Vásquez (ed.), *El ensayo en Hispanoamérica*, New Orleans-México, Ediciones El Colibrí, 1972, p. 217.

¹⁰ Raúl Dorra, *op.cit.*

aquellos anhelos románticos expresados por las artes de rebasar la parte para encontrar el todo. Así, el pensamiento romántico deviene eje fundamental que configura tanto las reflexiones sobre una identidad latinoamericana como las diversas manifestaciones a través de las cuales ella se revela.

b. Las últimas décadas del siglo recién pasado traen consigo una serie incontable de cuestionamientos en múltiples esferas del conocimiento, los cuales tienen que ver, en muchos casos, con el desencanto y la duda respecto de determinados supuestos atribuidos a la Modernidad, y que, por tanto, se inscriben en las corrientes de pensamiento que se han dado en llamar posmodernas, contexto en el cual podemos inscribir también a los Estudios culturales¹¹. Uno de aquellos cuestionamientos se dirige implacable hacia la idea de nación o de Estado-nación. Si bien se trata de un conjunto de objeciones (de orden político, económico, social y cultural), nuestro interés particular se ubica en la crítica orientada hacia la supuesta unidad de esta entidad, hacia la concepción de ésta como una totalidad cultural homogénea. Según esta perspectiva, las profundas diferencias culturales entre los habitantes de una misma nación han sido enmascaradas en pro de un organismo supuestamente artificial. La noción esencialista o sustancialista de identidad, heredada del romanticismo, como se ha visto, también se ve profundamente cuestionada y erosionada por las nuevas perspectivas. Se la considera una noción estática que tiende a homogenizar los grupos culturales y, en consecuencia, a ignorar las diferencias y las heterogeneidades regionales, sociales, étnicas, etc. Se trata entonces de asumir una visión dinámica y plural constitutiva de discursos identitarios que se van construyendo como imaginarios culturales. En este orden reflexivo, se privilegia la noción de diversidad cultural o de multiculturalidad, con la cual se reconoce una proliferación infinita de “identidades culturales” (minorías étnicas, sexuales, religiosas y hasta generacionales), como las ha clasificado Stuart Hall. De modo tal que aquella advertida equivalencia entre los conceptos de “identidad” y “nación” parece desvanecerse. El asunto se complica y acentúa al pensar todo este panorama en el contexto de la llamada globalización: nuevas identidades surgen ahora a partir de los flujos de información transnacionales¹², como aquellas que Habermas ha calificado de “formas

¹¹ David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2002, p. 571.

¹² Jesús Martín Barbero, “Globalización y multiculturalidad: notas para una agenda de investigación”, en Mabel Moraña (ed.), *op. cit.*, p 20.

posnacionales de identidad” o aquellas identidades desterritorializadas a las que hace referencia John Beverley¹³.

En dicho escenario pensar en una identidad regional latinoamericana, evidentemente obliga a asumir nuevas perspectivas. Actualmente, la noción de hibridación es la que parece dominar los acercamientos a la problemática de las identidades, noción que según García Canclini -quien la hace suya-, permite dar cuenta de la variedad y complejidad de los procesos de mezcla e interacción culturales que se llevan a cabo en Latinoamérica en este nuevo panorama “globalizado”.

Sin embargo, a partir de estas nuevos puntos de vista surgen nuevas interrogantes y se advierten otras carencias o deficiencias críticas que nos preocupan:

a. La falta de una actitud crítica fundamental en los Estudios Culturales subyacente, por ejemplo, en el empleo de nociones como “multiculturalismo” e “hibridez”, implicadas en la temática de las identidades. Si bien el acento puesto en la diversidad cultural por los Estudios Culturales (norteamericanos y latinoamericanos), colaboró en la tarea de desenmascarar el proyecto homogenizador representado por el concepto de nación, revistió el problema con una nueva máscara. Efectivamente, esta especie de exaltación de la pluralidad cultural tiende a ocultar o a restar atención a las profundas diferencias sociales existentes en América latina¹⁴. Lo diverso encubre lo desigual, lo neutraliza en una sinonimia mentirosa. Desigualdades sociales, contradicciones clásicas cada vez más antagónicas no desaparecen pero son celebradas como expresión genuina del espíritu democrático. Algo similar ocurre con la concepción de hibridez la que, desde este punto de vista, resulta una actualización de la de mestizaje, puesto que apunta, en última instancia, a una síntesis relativamente armoniosa y conciliatoria conformada en el espacio de la hegemonía; dicha noción, en consecuencia, tampoco permite dar cuenta a cabalidad de la coexistencia altamente conflictiva presente en los pasados y actuales procesos culturales latinoamericanos. Se trata, finalmente, de una hibridación y un multiculturalismo inocuos, tranquilizadores pero engañosos.

¹³ John Beverley, “Postscriptum”, en Mabel Moraña (ed.), op. cit., pp. 499-508.

¹⁴ Al respecto, Jean Baudrillard ha sentenciado en *La transparencia del mal*: “[...] mientras la diferencia prolifera al infinito, en la moda, en las costumbres, en la cultura, la alteridad dura, la de la raza, la locura, la miseria se ha convertido en un producto escaso” (p. 134), citado por Jesús Martín Barbero, op. cit., p. 19.

Desde una óptica que pretende vincular cultura¹⁵ y sociedad y, en ese tenor, subrayar las contradicciones y el conflicto (ni superados ni sintetizados) inherentes a nuestros procesos culturales, nos parece que las categorías de “totalidad contradictoria” y “heterogeneidad no dialéctica” desarrolladas por Antonio Cornejo Polar desde el ámbito de la historiografía y crítica literarias, contribuyen notablemente a un enfoque de tal naturaleza; enfoque crítico que, creemos, debe ser incorporado con claridad y urgencia a nuestros estudios y difundido más allá de ellos.

b. La necesidad de nuevas formas de vinculación social que sean capaces de contrarrestar la fragmentación resultante de la perpetua multiplicación de identidades. El ensalzamiento acrítico de la diferencia –la esencia identitaria de la posmodernidad, según ha advertido Jameson¹⁶- ha contribuido (como lo han hecho, desde el punto de vista económico, los tratados bilaterales, por ejemplo) a establecer mil y una fronteras entre los individuos, esto es, a destruir los ya escasos factores de cohesión de comunidades como la latinoamericana. Consiguientemente, se han debilitado las condiciones para la emergencia de movimientos sociales que tengan posibilidades ciertas de desestabilizar las rígidas relaciones de poder instauradas. En verdad, la segmentación social de la que somos testigos y que se basa frecuentemente en el “derecho a ser diferentes”, en la práctica, consigue dividir de manera eficaz a individuos y comunidades, cuyas problemáticas históricas siguen siendo, sin embargo, absolutamente compartidas. De ahí que nos interese penetrar en y problematizar la, hasta cierto punto, gastada categoría de identidad latinoamericana, en la medida en que tal esfuerzo, por una parte, nos permita llevar a cabo una crítica al multiculturalismo anodino del que hemos dado cuenta, poniendo énfasis en las contradicciones que nos son comunes; y, por otra, dé paso a una propuesta de vinculación comunitaria que, sin diluir las diferencias culturales, se oponga a la peligrosa fragmentación social, tan conveniente a los intereses de los poderosos. Todo esto en un contexto donde, insistimos, la vieja concepción

¹⁵ Entendiendo por cultura: “un conjunto más o menos *heterogéneo* de *elementos* materiales y espirituales históricamente dados, que así como *expresa* el grado de dominio alcanzado por la sociedad en su conjunto sobre la naturaleza bajo determinadas formas de organización social, sirve de *marco general de referencias* para la percepción que tienen los hombres de su lugar y su papel en la sociedad en que les ha tocado vivir”. (Françoise Perus, *El realismo social en perspectiva*, Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, p. 29.)

¹⁶ Citado por Mabel Moraña, “De metáforas y metonimias: Antonio Cornejo Polar en la encrucijada del latinoamericanismo internacional”, en *Nuevas perspectivas desde / sobre América Latina...*, p. 227.

de identidad como esencia ya no responde a una realidad social, como tampoco a las mutaciones sufridas por las disciplinas sociales ni a sus más recientes cuestionamientos.

Es con este panorama en mente, que nos proponemos leer la categoría de identidad latinoamericana como un conjunto de signos y relaciones que permitan construir vínculos de todo tipo entre los países, las culturas, las literaturas de nuestra región; como una noción que no pase por alto la diversidad, pero que permita enfatizar las semejanzas culturales y sociales y que no escamotee las relaciones desequilibradas intra y extrarregionales. De esa forma, creemos, es posible subrayar las desigualdades sociales que caracterizan al continente, sin enmascararlas en simples diferencias culturales. En suma, nuestra aproximación a la problemática de la identidad latinoamericana intentará imaginarla como una compleja red de solidaridades (reales o virtuales) que permita reconocernos en diversos relatos que nos hermanan y nos diferencian de otras realidades. Las condiciones actuales demandan, además, la puesta en marcha de proyectos socioculturales alternativos a la denominada globalización. En ese sentido es que los esfuerzos por una integración a todo nivel, por hacer del continente una zona cultural y económica, debieran retomarse, repensarse con más bríos que antes, con mayor lucidez y determinación. Desde esa perspectiva, nuestro perfil identitario se sigue construyendo.

1.3. Literatura y sociedad.

Como se habrá advertido, nuestra investigación se propone vincular Literatura y Sociedad. Tal labor implica tender puentes entre la imaginación literaria y los procesos sociales, culturales e históricos; procesos de los cuales la Literatura como institución y como práctica concreta no constituye tan sólo una parte, sino que es a la vez origen y resultado, puesto que se conforma y reproduce histórica y socialmente.

Desde luego en su carácter de expresión artística, la literatura no será mero reflejo de tales procesos, ni mecánica copia:

La sociedad propone, condiciona, presenta un repertorio (monumentos, formas, acontecimientos, tradiciones...): el creador dispone, juega, figura estos datos según sus

fantasmas, sus intenciones estéticas, sus posibilidades individuales.[...] Su ojo, su psique, su brazo “mediatizan” y metamorfosean el patrimonio común, la materialidad objetiva¹⁷.

No pretendemos, por supuesto, reducir los textos literarios a documentos históricos mediante un análisis sociológico; tampoco realizar un análisis inmanentista que deje de lado el entorno. Nuestro propósito está en sacar a la luz el carácter histórico-social de los textos en pro de un cuestionamiento de las relaciones sociales existentes, considerando que “literatura e historia no se constituyen una a otra de manera externa, sino que se hallan indisolublemente ligadas por una relación de intrincación y articulación que constituye la condición de existencia histórica de algo como la literatura”¹⁸.

Asimismo, tendremos muy presente que la literatura no agota sus sentidos en sus condiciones históricas de producción y, al mismo tiempo, que, si bien las propiedades del texto tienen que ver con las condiciones de enunciación, no se reducen a ellas. Texto y contexto, forma y contenido no podrán pensarse, desde este enfoque, en términos de exterioridad ni de separación, sino, muy por el contrario, como profundamente implicados y articulados, como una relación entre el texto y el mundo¹⁹.

Nos aproximamos, de este modo, a la práctica crítica de Cornejo Polar; es decir, a un método analítico-explicativo-referencial. En él, lo analítico tiene que ver con el estudio de la estructura textual; lo referencial, con el contexto, la situación histórico-social, que no es una entidad pasiva, sino parte activa y sustancial del proceso de producción textual; y, por último, lo explicativo, que se refiere a la relación significativa y funcional entre texto y contexto. Entendemos, en consecuencia, que el texto literario es un órgano profusamente tramado con la “realidad”, y que, por lo tanto, se explica en última instancia a partir de ella. En esta dirección, leer los textos no es agotar los mensajes lingüísticos, sino hacer visibles los sentidos que producen dichos textos en sus profundas relaciones con la historia y la cultura que les concierne.

En correspondencia con los objetivos de nuestro estudio, el esfuerzo de vínculo entre las mencionadas disciplinas y esferas de reflexión obliga a examinar, en principio, las

¹⁷ Pierre Brunel e Yves Chevrel (dir.), *Compendio de literatura comparada*, México, Siglo XXI, 1994, pp. 71-72.

¹⁸ Etienne Balibar y Pierre Macherey, citado por Françoise Perus, *op.cit.*, p. 44.

¹⁹ Françoise Perus, “Seminarios de Crítica literaria” dictados para el posgrado en Estudios Latinoamericanos y seminario “La historia en la ficción y la ficción en la historia”, UNAM, 2003 y 2004.

categorías de “identidad” e “ideología”. Nociones sumamente confusas y ambiguas debido, entre otras razones, a su constante e impreciso traslado de un ámbito de reflexión a otro. Así las cosas, es imprescindible precisar qué entenderemos aquí por tales términos, considerando la historicidad de ellos, y cómo pretendemos abordarlos a través de un nuestro examen de los textos de Julio Cortázar.

Identidad:

El concepto hace su entrada en las ciencias sociales a través del psicoanálisis, cuya importante influencia en este campo, como también en las humanidades, provoca su traslado –junto con la de otras nociones como las de “inconsciente”, “fluido de conciencia” o “asociación libre de ideas”²⁰- a la literatura primero y posteriormente a la sociología, donde “no comienza a ocupar un lugar central sino a partir de la década de 1960”²¹.

En Latinoamérica el término se emplea, aun después de la propagación del uso del vocablo ‘identidad’ y hasta muy recientemente, en cuanto equivalente de un “ser” y, en ese sentido, como una noción filosófica, metafísica, ontológica²². Es aprehendida, por lo tanto, como una esencia estática, como un origen que hay que descubrir. De ahí que los pensadores se refieran a la identidad como sinónimo de especificidad, autenticidad,

²⁰ Para la relación entre teoría psicoanalítica y literatura, véase David Viñas Piquer, *op. cit.*, pp. 541 y 554.

²¹ Una entrada a la voz “identidad” que ofrece un panorama más detallado de su evolución, se encuentra en Carlos Altamirano (dir.), *Términos críticos de la sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós, 2002, pp. 129-134.

²² Vale la pena anotar estas concepciones originales que en algunos ámbitos se mantienen: El concepto de identidad, de larga tradición en la filosofía occidental (a partir de Parménides) se ha vinculado a la igualdad del ser consigo mismo ($A = A$) o a ciertas relaciones de coherencia lógica (véase, José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 204-206). Desde Aristóteles, se ha considerado la identidad una propiedad trascendente del ser; del ser en su presencia, según Heidegger, para quien, la identidad es un rasgo del ser, esto es, del fundamento del ente (cf. Martin Heidegger, *Identidad y Diferencia*, Barcelona, Antrhopos, 1990). En tanto, los filósofos románticos alemanes (Fichte, Schelling, entre otros) fundirán la identidad ideal y la identidad real en el ser absoluto, intuido desde la finitud del ser humano. No obstante, el punto de vista asumido en esta tesis, se aparta de estas consideraciones metafísicas, para funcionalizar históricamente el concepto de identidad y, de ese modo, entenderlo como constructo discursivo inserto en procesos culturales concretos y, por tanto, en continuo devenir. En tal sentido, aunque, el término identidad, en un primer momento, remite al sujeto capaz de conocer, de darse cuenta de su existencia y, por consiguiente, de dar cuenta de sí (igualdad consigo mismo, y reconocimiento de sí como distinto de los otros y del mundo), no se reduce a una “mismidad individual” (Jorge Larraín, *Identidad chilena*, Santiago, LOM, p. 22), sino que presupone una relación intersubjetiva y social. La identidad aparece, pues, como una condición a la vez individual y colectiva: se es uno mismo en la medida en que se pertenece a un grupo social. Por fin, “la identidad también presupone la existencia de otros que tienen modos de vida, valores, costumbres, diferentes”; de modo que “en la construcción de cualquier versión de identidad, la comparación con el ‘otro’ y la utilización de mecanismos de diferenciación con el ‘otro’ juegan un papel fundamental” (Larraín, *op.cit.*, p. 32).

peculiaridad, etc. Con el tiempo, el concepto se va dinamizando, pero también complejizando, en la medida en que pasa de ser una categoría ontológica a una sociológica; o bien de concebirse como una esencia, a entenderse como una construcción derivada de la interacción social. De este último enfoque, que reúne y reelabora planteamientos de otras áreas y disciplinas como la filosofía y la antropología, rescatamos para nuestra investigación, los siguientes aportes, muchos de los cuales han contribuido al desarrollo de la temática identitaria en algunos de los más recientes estudios literarios y culturales:

En primer lugar, la identidad debe concebirse como un devenir, como un proceso abierto, dinámico, de carácter orgánico, vivo. De modo que ésta podrá “aparecer como una adscripción ‘fluida’ que se genera en la interacción social, y no como una sustancia estable”²³.

Las identidades colectivas (entre las que puede inscribirse la latinoamericana) pueden verse como entidades relacionales constituidas por individuos vinculados entre sí a partir de un común sentimiento de pertenencia, lo cual implica compartir un núcleo de símbolos y representaciones sociales y, por lo mismo, una orientación común a la acción²⁴. Estas identidades colectivas “no pueden considerarse como un sistema de suma cero donde las diferencias individuales se anulan para confluir en un interés colectivo común”²⁵.

La construcción de identidad corresponde a un proceso intersubjetivo de reconocimiento mutuo. En tal proceso se construye la conciencia del “nosotros” y, conjuntamente, la identificación de “los otros”²⁶.

Por consiguiente, las identidades “no sólo aparecen en relación al sí mismo sino también y muy especialmente en relación a los otros”²⁷. En efecto, “toda noción de identidad se completa con la imagen que una colectividad elabora sobre el resto del mundo y de la representación que esa cultura se hace de otras identidades, pero también con las imágenes que los demás proyectan sobre uno mismo”²⁸.

²³ Carlos Altamirano (dir.), *op.cit.*, p. 131.

²⁴ Gilberto Giménez, “Materiales para una teoría de las identidades sociales”, en José Manuel Valenzuela Arce (coord.), *Decadencia y auge de las identidades. Cultura nacional, identidad cultural y modernización*, El Colegio de la Frontera Norte, México, Plaza y Valdés Editores, 2000.

²⁵ José Valenzuela Arce, “Introducción”, *op. cit.*, p. 23.

²⁶ José Valenzuela Arce, “Identidades culturales. Comunidades imaginarias y contingentes”, *op. cit.*

²⁷ Fernando Ainsa, *op. cit.*, p. 40.

²⁸ Idem.

Puesto que una identidad emerge y se afirma, adquiere su carácter distintivo y específico, “sólo en la confrontación con otras identidades en el proceso de interacción social”²⁹, frecuentemente su proceso de conformación implica una “relación desigual y, por ende, luchas y contradicciones”³⁰.

De esta perspectiva sociológica, nos interesa destacar la importancia fundamental de la alteridad en la construcción y/o en la lectura de las diversas manifestaciones identitarias, sobre todo de una identidad como la latinoamericana, pues la compleja relación con “lo otro”, su presencia problemática, configura notablemente sus manifestaciones contextuales.

Ahora bien, nos parece que este planteamiento enfatiza ante todo una identidad como adscripción, y en ese sentido una identidad como proyecto, consciente, bajándole el perfil a los factores históricos, a las huellas del pasado, que sin duda, determinan también la identidad como devenir. Si la identidad es un “proceso histórico en permanente construcción y reconstrucción”, debe existir un pasado a partir del cual éste se construya y se reconstruya, y en consecuencia, la elaboración de una memoria que reinterprete el pasado desde el presente. Si es además “huella y sendero, marca y proyecto”³¹ habrá, sin duda, una historia que sirva de sustento y cuyos rastros se expresarán, haya o no una voluntad explícita de hacerlo. Desde esta óptica, la identidad no será simplemente una adscripción fluida determinada por la contingencia, sino también, y muy especialmente, por factores históricos pasados.

Nos proponemos, en dicho tenor, acentuar la tensión histórica y dialéctica entre pasado y futuro, entre rastro y proyecciones de la noción de identidad colectiva, y entenderla precisamente como un *entre* secuelas y proyectos, un *entre* el discurso ajeno y el propio y un *entre* el texto y la lectura.

Por tal razón es que hemos escogido dos manifestaciones de identidad, cada una de las cuales acentúa el carácter de huella, por un lado, y de proyecto, por otro. Sin embargo, y como esperamos mostrar, cada manifestación literaria de esta posible identidad latinoamericana es a la vez huella y proyecto, pasado y futuro, memoria y sueños.

²⁹ Gilberto Jiménez, “Materiales para una teoría de las identidades sociales”, en José Manuel Valenzuela Arce (coord.), *op. cit.*, p. 50.

³⁰ *Idem.*

³¹ José Valenzuela Arce, “Introducción”, *op. cit.*, p. 25.

Ideología:

Un trazado serio y profundo de la trayectoria de la noción de ideología, probablemente una de las más confusas y problemáticas de las ciencias sociales y de éstas en su relación con la literatura, excede claramente nuestros objetivos introductorios. No obstante, el uso de la categoría exige establecer el sentido que aquí le damos y la manera en que será abordada.

No cabe duda que las ideas marxistas sobre ideología señalan una ruta fundamental de comprensión; aun cuando cabe tener presente que Marx nunca desarrolló una teoría de la ideología, propiamente. Así es como Raymond Williams distingue en su *Marxismo y Literatura* tres versiones habituales del concepto en los escritos de Marx:

- a. sistema característico de un grupo o una clase particular.
- b. sistema de creencias ilusorias –ideas falsas o falsa conciencia- que puede ser contrastado con el conocimiento verdadero o científico.
- c. el proceso general de la producción de significados e ideas³².

Por su parte, Louis Althusser presenta a modo de tesis o de notas para una investigación, una diferenciación entre lo que él llama “ideología en general” e “ideologías particulares”³³, planteamiento que nos parece pertinente y práctico para los objetivos de nuestro estudio. La ideología en general correspondería a lo que él llama “una ‘representación’ de la relación imaginaria entre los individuos y sus condiciones reales de existencia”³⁴. Con este enfoque en mente, nos parece conveniente para nuestros propósitos de lectura entender lo ideológico a partir de las reflexiones de Françoise Perus, como “el conjunto laxo de ideas, representaciones, imágenes, símbolos, en cuyo marco los hombres viven, perciben, y representan las contradicciones propias de la formación histórico social en la que les ha tocado vivir”. Se trata de un conjunto “históricamente dado, puesto que recoge y plasma la experiencia histórica colectiva”³⁵.

Las “ideologías particulares”, inmersas en esta dimensión de lo ideológico, corresponderían a sus expresiones más específicas: ideología política, racial, religiosa, etc.

³² Raymond Williams, *Marxismo y Literatura*, Barcelona, Península, 1980, p. 71.

³³ Louis Althusser, “Ideología y aparatos ideológicos del Estado (Notas para una investigación)”, *La filosofía como arma de la revolución*, México, Siglo XXI, 23ª edición, 2002.

³⁴ *Ibid.*, p. 131.

³⁵ Françoise Perus, *op. cit.*, pp. 49-50.

Éstas expresan contradicciones concretas, suponen una toma de posición respecto de determinada coyuntura y sólo pueden pensarse en relación con otras ideologías particulares con las cuales contienden en determinada esfera.

Según hemos venido sugiriendo, es a la dimensiones política y ética de lo ideológico a las que prestaremos más atención, en cuanto constituyen el proyecto que configura una manifestación de identidad colectiva en un momento dado y, por consiguiente, se conforman en criterio de identificación, de pertenencia a una comunidad, en este caso, a la latinoamericana.

Es preciso destacar que Cortázar era por sobre todo un escritor de ficciones, no un ideólogo, por lo tanto, la ideología de sus textos se revela a través de una modalización artística y en la forma de una *tendencia* ideológica (política y ética), y no como un elaborado sistema de ideas ligadas a una institución. Efectivamente, y tal como advierte Perus, en los textos literarios se propone una poética, una forma artística, la que, a su vez, propone una relación con el mundo determinada, una relación con el lector³⁶, a partir de las cuales es posible interpretar dicha tendencia ideológica.

Se trata, así, de pensar las prácticas artísticas insertas en procesos sociales, de analizarlas con su especificidad histórica, con sus contradicciones, pero sin olvidar que esta dimensión social e histórica se manifiesta a través de expresiones artísticas, literarias específicas. Por lo mismo, es que el texto literario no admite lecturas reduccionistas de carácter meramente sociológico, histórico o ideológico.

Recapitulando, proponemos la lectura de dos manifestaciones de una posible identidad latinoamericana en el universo literario de Julio Cortázar: en cuanto huella histórica (la identidad como expresión de una profunda escisión cultural) y en cuanto proyecto histórico (la identidad como expresión de una tendencia ideológica que funge como criterio de pertenencia a una comunidad). Ambas se revelan en varios niveles de los textos, ya sea como referencias explícitas, como imágenes, símbolos, diversos recursos del lenguaje y usos de la lengua, ya sea a partir de la macro estructura del texto, de su íntima organización artística, en fin, de su poética. Para la interpretación de dichas manifestaciones identitarias nos serviremos, especialmente, del estudio de la alteridad –la

³⁶ Françoise Perus, Seminarios de Crítica literaria y Seminario “La historia en la ficción y la ficción en la historia”, UNAM.

presencia conflictiva del “otro”-; dimensión expresada, de igual modo, mediante las múltiples configuraciones artístico-discursivas que dan forma a los textos de Julio Cortázar.

Mediante nuestra lectura, entendida como interacción con el texto, como una especie de lugar de encuentro de signos y discursos, de aquí y de entonces, y como parte del juego interpretativo que contribuye a configurar las mismas manifestaciones de identidad latinoamericana, surgirá, esperamos, nuestra personal visión, en cuanto conjunto fluyente de sucesivas nuevas experiencias lectoras.

1.1.4. Nuestra perspectiva

Volver a estudiar la identidad latinoamericana tendrá sentido en la medida en que seamos capaces de vincular la temática a las circunstancias históricas y políticas actuales, en las que el evidente desequilibrio de poderes, la consiguiente acentuación abismal de las contradicciones, la falta de responsabilidad política y ética en las sociedades civiles, claman por la creación de nuevas formas de vinculación social, capaces de traspasar fronteras nacionales, partidistas, culturalistas; formas que abran paso a la posibilidad, al menos, de cambios y acciones sociales.

Asimismo, la tarea valdrá la pena si conseguimos esbozar una crítica al estado actual de la academia, en general, y de los Estudios culturales y literarios en particular, progresivamente vaciados de la dimensión histórica y del compromiso ético. Se trataría, en última instancia, de hacer un esfuerzo por recuperar la idea de proyecto y de utopía³⁷ que las generaciones actuales hemos aprendido a desconocer y, paradójicamente, precisamos con urgencia reconstruir.

En definitiva, quisiéramos que el aporte de nuestra investigación radicara en:

- Una revitalización de las lecturas críticas en las que se vincula literatura y sociedad, que revalorice las esferas históricas e ideológicas en los estudios literarios y culturales.

³⁷ Nos referimos al sentido que hoy le otorga, por ejemplo, Horacio Cerutti a este último término: “como una tensión entre una realidad indeseable y unos ideales anhelados” (Seminario Doctoral para Estudios Latinoamericanos “Utopía y cultura en América Latina”, UNAM, 21 de abril de 2004).

- Una revisión crítica, a través de este mismo método de lectura, del concepto de “identidad”, que nos permita:
 - poner énfasis en el conflicto –y no en la síntesis armoniosa- de los procesos culturales, sociales e históricos que van configurando lo latinoamericano;
 - y, pensar en el origen de nuevos nexos de identificación social, tales como la perspectiva ética anclada en las problemáticas históricas comunes, perspectiva que, como planteaba José Martí, vea en esa dimensión una fuerza de acción histórica, una fuerza de aglutinamiento y subversión sociales.

- Una relectura de la obra de Julio Cortázar que incluya los textos ensayísticos, por cierto, muy poco estudiados por la crítica, en pro del descubrimiento de una poética global y dominante. Relectura que además valore tanto la concepción ética del intelectual -tan desdibujada hoy en día-, como los propios aportes del escritor al pensamiento latinoamericanista. Esfuerzo que, en definitiva, ponga en el tapete la tarea de reactualizar también las ideas sociales de nuestros escritores e intelectuales.

Previamente al análisis de textos propiamente, nos proponemos esbozar algunos de los supuestos a partir de los cuales emprendemos la lectura de narraciones y ensayos de Julio Cortázar. Para ello hemos incluido en este capítulo introductorio dos apartados más: uno dedicado al texto ensayístico y otro, al cuento fantástico de Julio Cortázar. Es a partir de las formas discursivas, los puntos de vista y los procedimientos allí señalados que asumen configuración artística las manifestaciones identitarias propuestas para su examen; de ahí su fundamental importancia.

1.2. Discursividad ensayística e identidad latinoamericana.

El ensayo se ha caracterizado en nuestras tierras por ser el tipo de discurso preferente a partir del cual nuestros pensadores han reflexionado sobre sí mismos y su circunstancia social, política y cultural. Cortázar no es una excepción a este respecto: el ejercicio de la ensayística le permite otro tipo de diálogo con el lector mediante el cual el escritor rioplatense piensa en la literatura, en las artes, en las posibilidades del ser humano, en sí mismo y en América Latina. Es precisamente a través del ensayo que Cortázar tematiza, en su momento más “politizado”, su propio proceso identitario; experiencia que ilumina desde luego toda su obra. Para analizar algunos de sus textos ensayísticos hemos de trazar antes ciertos lineamientos referentes a el ensayo como modalidad discursiva que nos permitan comprender sus principales características y, desde ahí, aproximarnos adecuadamente a los documentos seleccionados.

1.2.1. La ambigüedad del ensayo

Que es un género, que no lo es, que es un tipo de texto, más bien una forma discursiva, que es literatura en potencia, mejor prosa no ficcional, que, después de todo, Alfonso Reyes le acertó y siempre ha sido una especie de centauro de las letras. El ensayo se rehúsa rotundamente a ser definido de una vez y para siempre. Pero parece ser justamente esa naturaleza escurridiza y proteiforme la que lo vuelve muy propicio a la expresión del pensamiento latinoamericano.

Lejos de ser una exclusividad dentro del campo de los géneros literarios –y del ámbito de las ciencias sociales en general³⁸–, la enorme dificultad de aprehensión conceptual que ostenta el ensayo no restringe, sin embargo, la posibilidad de aproximarnos a él revisando la gran variedad de rasgos que éste despliega. Ciertamente es que la extraordinaria heterogeneidad del discurso ensayístico hace difícil la tarea: habrá ensayos que se ajusten mejor que otros a tales o cuales atributos. En este sentido, la idea de “aires de familia”, adoptada por Liliana Weinberg, proporciona una útil herramienta para ordenar

³⁸ Los propias nociones de literatura, historia, cultura, imaginario, etc. son continuamente cuestionadas y reelaboradas, ejercicio que pone en evidencia el carácter poroso de las fronteras que delimitan el campo conceptual y operativo de cada una de estas categorías.

medianamente los discursos en grupos vinculados o “emparentados” entre sí³⁹. Por ejemplo, aquellos que están estructurados a partir de formas aparentemente narrativas o, como ocurre con ciertos textos de Borges, que asumen formas poéticas.

Nos proponemos aquí un somero acercamiento al discurso ensayístico a partir de juicios y opiniones de diversos autores que se han dedicado a su estudio, en procura de una caracterización que nos permita operar con los ensayos de Julio Cortázar y llevar a cabo la lectura de las expresiones identitarias en las que enfocamos nuestro trabajo.

Aunque ya parezca un tópico resulta imprescindible remontarse a la obra de Michel de Montaigne -archireconocido como padre del ensayo y patrono de los ensayistas-, puesto que en ella se hallan delineados prácticamente todos los rasgos propios del ensayo que con posterioridad se desarrollan. A partir de sus palabras⁴⁰ el término ‘ensayo’ aparece relacionado con las nociones de juicio, examen y reflexión. En suma, el término parece concretarse como un ejercicio de pensar algo en forma detenida y penetrante, examinando el objeto de manera profunda aunque no necesariamente sistemática. El yo ensayista observa el objeto (asunto, tema, situación, problema) por todos sus lados, de preferencia por sus aspectos más inusitados o asumiendo perspectivas novedosas. El proceso de aprehensión conceptual o intuitiva parece ser, en este sentido, el alma del ensayo. Su íntima naturaleza sería, entonces, interpretativa, como, entre otros, afirma Medardo Vitier, quien aclara que se trata de una modalidad reflexiva “muy flexible en cuanto a método y estilo”⁴¹. En la medida en que el ensayo es una interpretación que se somete a prueba, generalmente se despliega por medio de argumentos; de ahí que también se sostenga, con toda validez, que la esencia de este tipo de discurso sea justamente argumentativa⁴².

Asimismo, la idea de juicio no sólo se vincula a su acepción epistemológica, entraña también un carácter evaluativo, moral; de modo que el acto de sopesar, de poner en una balanza y medir, ponderar, está hondamente imbricada a la noción de ensayo. En efecto, “el

³⁹ Expresión que la investigadora recoge de las reflexiones de Carlos Monsiváis y su *Aires de familia* (quien, a su vez, se inspira en Wittgenstein) y que aplicada como categoría de análisis a la literatura latinoamericana “permitiría lograr agrupamientos complejos de elementos heterogéneos, a partir de coincidencias de diverso tipo”. (Liliana Weinberg, *Literatura latinoamericana. Descolonizar la imaginación*, México, UNAM, CCYDEL, 2004, p.205.)

⁴⁰ Véase sobre todo su ensayo número 50 titulado “De Demócrito y Heráclito”.

⁴¹ Medardo Vitier, “El ensayo como género”, *Del ensayo americano*, México, FCE, 1945, pp. 45-48.

⁴² Tal como lo hacen por ejemplo Luis Muñoz, “El ensayo como discurso, algunos rasgos formales”, *Acta Literaria* 3-4, 1978, pp. 85-92; y María Elena Arenas Cruz, *Hacia una teoría del ensayo: construcción del texto ensayístico*, Universidad de Castilla-La Mancha: Servicio de Publicaciones, 1997.

hecho de entender no es neutral, sino que va siempre acompañado del placer del descubrimiento a la vez que de su confrontación con un horizonte ético”⁴³. Desde luego, esto supone un punto de vista personal, subjetivo que se asume en el ensayo con plena honestidad -y al que volveremos más adelante.

Quien desarrolló profusamente estos lineamientos montaignianos fue el joven Georg Lukács, para quien el ensayo es un juicio, pero a la vez es el *proceso* de juzgamiento⁴⁴; lectura que enfatiza los aspectos ético y estético de esta modalidad discursiva. “No pinto el ser, pinto el paso” dice Montaigne, y Lukács acoge esa sentencia y posa su aguda mirada en la *forma* del ensayo, advirtiendo que en éste lo que se dice es *cómo* se dice. Es el irse haciendo, el devenir del ensayo el que obsesiona al estudioso húngaro, pues el ensayo no es únicamente la interpretación final, sino el despliegue del proceso de interpretación. Tan medular es para Lukács el camino en el que el ensayo se va *conformando* que, abrazando la expresión de Schlegel, bautiza a este tipo de discurso como “poema intelectual”, expresión por medio de la cual vincula estrechamente el mundo del concepto, o sea, del juicio, con el de la forma y la expresión subjetiva. Es decir, el mundo sincrónico, descriptivo, expositivo de la aseveración con el del proceso, del devenir.

Coincidentemente, algunos críticos hispanoamericanos otorgarán, de manera similar a Lukács -aunque con notoria posterioridad y una curiosa falta de referencia a este autor⁴⁵-, una importancia vital a la forma del ensayo: Anderson Imbert explicará la creación ensayística como un “poetizar en prosa el ejercicio pleno de la inteligencia”⁴⁶; Juan Marichal escribirá “estamos, en realidad, más que ante un género, ante una operación literaria, un *cómo* en vez de un continente expresivo”⁴⁷, y Jaime Giordano, comprendiendo asertivamente que “la búsqueda de entendimiento personal se da a través y por obra de la escritura”, llamará al ensayo “escritura inteligente”⁴⁸.

⁴³ Liliana Weinberg, *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, México, UNAM-FCE, 2001, p. 22.

⁴⁴ Georg Lukács, “Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper)”, en *El alma y las formas. Teoría de la novela* (trad. de Manuel Sacristán), México, Grijalbo, 1985, pp. 3-39.

⁴⁵ Liliana Weinberg ha llamado la atención acerca de esta curiosa ausencia de referencia en los estudiosos hispanoamericanos.

⁴⁶ Enrique Anderson Imbert, “Defensa del ensayo”, *Ensayos*, Tucumán, Talleres gráficos Miguel Violetto, 1946, p. 124.

⁴⁷ Juan Marichal, “La voluntad de estilo”, Madrid, Revista de Occidente, 1971, pp. 18-20. Extracto seleccionado por José Luis Gómez Martínez, *Teoría del ensayo*, Cuadernos Americanos, UNAM, 1992.

⁴⁸ Jaime Giordano, “El ensayo como escritura inteligente: ejemplos contemporáneos”, Isaac Jack Lévy y Juan Loveluck (eds.), *El ensayo hispánico*, Columbia, University of South Carolina, 1984, pp. 11-13.

Queda, pues, fuertemente establecido el vínculo entre expresión poética y esfuerzo intelectual en el discurso ensayístico y, al mismo tiempo, el hecho de que este tipo de textos explicita continuamente el proceso de su propia reflexión, el devenir de forma y pensamiento como constitutivos de la naturaleza misma de su textualidad.

Desde este horizonte, es comprensible que diversos investigadores aproximen el ensayo a la prosa poética o bien sugieran que éste cabalga entre la filosofía y la poesía, tal como hace Eduardo Nicol cuando afirma que “el ensayo es casi literatura y casi filosofía”⁴⁹ o José Luis Martínez al describirlo como “literatura de ideas”⁵⁰.

En verdad, este “extraño puente entre el mundo de las imágenes y el de los conceptos”⁵¹ que el ensayista tiende, en palabras de Mariano Picón Salas, dice relación con el fundamental carácter de frontera de la modalidad ensayística. Ubicado en el umbral de otros géneros y tipos discursivos, en el ensayo suelen convivir elementos propios del quehacer filosófico, didáctico y estético. Tanto la imaginación artística como el pensamiento abstracto son, en suma, instrumentos del ensayo y conviven en él, a veces, armoniosamente, otras suscitando interesantes tensiones.

No obstante, aquí no concluye la ambigüedad discursiva del ensayo. Resulta imperioso explicitar otro rasgo considerado fundacional: el punto de vista personal inscrito en todo ensayo. Fuertemente relacionado con sus aspectos juiciosos y artísticos, el componente subjetivo que imprime el autor deviene eje capital del proceso ensayístico, en cuanto interpretación activa, creación y valoración de mundos. En esa dirección, el ensayo *es* punto de vista: y esto lo diferencia radicalmente de cualquier discurso científico o filosófico a secas. La individualidad del autor le imprime al ensayo la coherencia interna que implica una peculiar manera de aproximación. Es a partir de la experiencia individual que el ensayista interpreta y representa el universo, tiñéndolo “del color de su pensamiento”, para decirlo con Ricardo Gullón⁵². Cuatro siglos antes, Montaigne advertiría

⁴⁹ Eduardo Nicol, “Ensayo sobre el ensayo”, *El problema de la filosofía hispánica*, Madrid, Editorial Tecnos, 1966.

⁵⁰ José Luis Martínez, *El ensayo mexicano moderno*, 2 vols., México, FCE, 1958, p. 9.

⁵¹ Mariano Picón Salas, “Y va de ensayo”, *Crisis, cambio, tradición. Ensayos sobre la forma de nuestra cultura*, Madrid/Caracas, Ediciones Edime, 1955, pp. 143-145. Extracto seleccionado por José Luis Gómez Martínez, *op. cit.*

⁵² Ricardo Gullón, “El ensayo como género literario”, extracto seleccionado por José Luis Gómez Martínez, *op. cit.*, p.156.

de tal subjetividad a sus futuros lectores: “Doy a leer mis ojos”. En adelante, al menos tres implicancias cardinales emanarán de aquella contundente afirmación:

a. La carga de *autenticidad* que distingue al ensayo de otras formas discursivas. En efecto, el ensayista escribe desde su “yo, aquí, ahora”, sin afán de ocultar que lo dicho está siendo filtrado por su experiencia, de modo que el ensayo es, desde su primer aliento, pura honestidad. De ahí que salga a flote nuevamente el nexo ético sin el cual el ensayo no puede comprenderse cabalmente. El ensayo es además responsable en la medida en que quien lo escribe se hace cargo de sus palabras a través de su firma. No se trata simplemente de la marca gramatical del yo o de la inscripción de la primera persona, sino que el ensayista graba en sus escritos su nombre, certificándolos y comprometiendo, de esta manera, toda su persona en las declaraciones vertidas. En fin, el compromiso con la verdad es al mismo tiempo pleno ejercicio de la responsabilidad del autor.

b. La *puesta en valor de la propia experiencia* en cuanto criterio de validación de las palabras comunicadas. Esta reivindicación de la vivencia personal remite a esa primacía del sujeto sobre el objeto, que reiteradamente se promulgaba en los tiempos renacentistas, y que otorga al autoconocimiento del yo una dimensión universal y normativa⁵³. Somos espectadores aquí del enlace entre lo particular y lo universal que la operación ensayística conlleva: “Un yo que se observa, examina e interpreta a sí mismo en el momento mismo de la interpretación, y que al hacerlo se descubre representante de *l’humaine condition*”⁵⁴. La voz individual del ensayista cobra así un cariz comunitario. Aquel paso del yo al nosotros -especialmente advertible y significativo en el ensayo hispanoamericano- patentiza el carácter hondamente social del ensayo. Consiguientemente, el ensayista se adscribirá a un grupo, a una comunidad, a una realidad más vasta que la de su yo a través de marcas, referencias, alusiones, etc.

c. De su hondo carácter personal -íntima y evidente conexión con el autor- se deriva también el carácter inacabado, no exhaustivo, fragmentario, atribuido tantas veces al

⁵³ Mijail Málishev, “Ensayo: el origen y la esencia del género”, *El ensayo en nuestra América: para una reconceptualización*, México, UNAM, 1993.

⁵⁴ Liliana Weinberg, *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, p. 29.

ensayo. Aun cuando éste posee una unidad acabada en tanto forma discursiva, se caracteriza –dada su naturaleza de discurso asumido como un punto de vista personal- por tratar un tema a partir de libres reflexiones que no aspiran en modo alguno a la exhaustividad, ni siquiera a la completa sistematicidad⁵⁵.

Ahora bien, tal experiencia en la que el ensayo se funda sólo adquirirá sentido, es decir, representatividad humana, al ser participada. De modo que no es sino el *diálogo*, aquel encuentro entre autor y lector, el que al otorgarle sentido al ensayo, posibilita su misma existencia. Sin ese diálogo -que no necesariamente implica armonía, sino, muy a menudo, confrontación-, el ensayo no llega a cumplirse. Pero la vitalidad que para la forma ensayística reviste el diálogo no acaba en esa relación escritor-lector: el ensayo es diálogo primordial entre lenguajes, géneros, grupos sociales, épocas históricas.

El punto de vista personal, el carácter interpretativo, su naturaleza dialógica otorgan en el discurso ensayístico una especial importancia al interlocutor, al lector. Tanto es así que el ensayista, en verdad, es una especie de lector. De hecho muchos ensayos tienen como objeto textos primarios sobre los cuales se proyecta la reflexión del ensayista. El sujeto del ensayo lee textos, lee signos, lee objetos, lee el universo y se lee a sí mismo. Este aspecto del ensayo es, quizá, el que más atraía a Borges y a Cortázar y el que los convirtió en tan interesantes (aunque, desde luego, muy distintos) exponentes del ensayo latinoamericano.

Finalmente, el último elemento –en ningún caso el menos importante- que es preciso destacar como denominador común del texto ensayístico es su intrínseca actitud crítica frente a la realidad. El cuestionamiento a lo dado, el afán por desestabilizar, por contagiar formas alternativas, con frecuencia no dogmáticas de ver el mundo, por reexaminar conceptos preformados culturalmente, por problematizar cada tema al que se aboca, constituye, ciertamente, uno de los rasgos más emblemáticos de esta modalidad discursiva. Esa natural tendencia a la “negatividad”, sumada a la capacidad irreverente de traspasar los límites genéricos y, sobre todo, las tajantes separaciones entre ciencia y arte,

⁵⁵ Esa escritura discontinua que el ensayo reconoce para sí se encarna nítida y sinceramente en las palabras que Mariátegui anota en sus *7 ensayos de la realidad peruana* (1928): “Ninguno de estos ensayos está acabado: no lo estarán mientras yo viva y piense y tenga algo que añadir a lo por mí escrito, vivido y pensado”.

motivan en Adorno su defensa del ensayo, documento en que combativamente lo define como libre y hereje⁵⁶.

Hay en el ensayo, ciertamente, una eterna sospecha hacia lo convencional y, en consecuencia, un ansia irrefrenable por quebrantar y trascender sus linderos. Desde ese horizonte tiene mucha razón Horacio Cerutti cuando señala que la modalidad ensayística “redescubre nuestras potencialidades como sujetos históricos” y que, por lo tanto, habita en ella “una creencia en que el hacer del hombre es históricamente posible y eficiente”⁵⁷.

1.2.2. Ensayo e identidad latinoamericana

Ya sea por su indefinición (en ocasiones relacionada con la naturaleza identitaria muchas veces ambigua y siempre compleja de América Latina), ya por ese sólido vínculo entre ensayista y comunidad o por aquel espíritu inquisitivo e inconforme, el ensayo se ha desarrollado con especial éxito y fecundidad en nuestras tierras, de modo que no sólo se le considera patrimonio común de Latinoamérica, sino además el vehículo de expresión por excelencia de nuestros pensadores, sobre todo a partir del siglo XIX. Tanto es así, que su propia trayectoria es a la par la evolución del pensamiento sociológico, filosófico, político y literario de la región⁵⁸.

En ese sentido, nos parece que tanto la situacionalidad del ensayo, -ese yo y su circunstancia- como el intrínseco diálogo que lo conforma, adquieren aquí tintes dramáticos. En efecto, siguiendo otra vez a Horacio Cerutti, es “la dimensión pública la que organiza interiormente la producción intelectual en la región. [Ésta] no es regida prioritariamente por las demandas de la discusión académica, sino por las urgencias de una realidad lacerada que requería respuestas y soluciones políticas”⁵⁹. Esa tensión realidad-teoría o, dicho de otro modo, esa convergencia del texto hacia la realidad es fundamental para entender las particularidades del ensayo en Hispanoamérica (por ejemplo, la extraordinaria fertilidad que halla aquí el ensayo ideológico, según la terminología de

⁵⁶ Theodor Adorno, “El ensayo como forma”, en *Notas de Literatura* (trad. de Manuel Sacristán), Barcelona, Ariel, 1962, pp. 9-49.

⁵⁷ Horacio Cerutti, “Hipótesis para una teoría del ensayo”, en *El ensayo en nuestra América. Para una reconceptualización*, México, UNAM, 1993.

⁵⁸ María Andueza, “Trayectoria y función del ensayo hispanoamericano del siglo XX”, en *El ensayo en nuestra América...*, ed. cit.

⁵⁹ Horacio Cerutti, *op. cit.*

Walter Mignolo⁶⁰) y la relevancia que asume en él la función de crítica. Ese reformador social que habita en todo intelectual parece encontrar aquí terreno propicio, probablemente porque la forma fragmentaria y el estatuto de algún modo disidente del ensayo en relación a las formas canónicas expositivas, se prestan admirablemente a la expresión personal, asistemática pero creativa. Igualmente, la dimensión ética de todo ensayo también alcanza aquí niveles notables: las aspiraciones del “deber ser” desarrolladas a través de orientaciones sociales, políticas, filosóficas, literarias, constituyen verdaderos e inagotables pilares de las construcciones ensayísticas latinoamericanas: el ensayo es un discurso propicio a la utopía.

Son precisamente estos ensayistas los que levantan la voz ante las injusticias y discriminaciones experimentadas en el continente. De ahí que se piense al ensayo como “eco de la realidad y conciencia intelectual de América”⁶¹. Teniendo como horizonte de reflexión común la tematización de las diversas condiciones de inteligibilidad⁶², nuestros textos ensayísticos, consiguientemente, estuvieron abocados con obstinación a crear conciencia de ‘lo americano’. De allí el constante interés del ensayismo por el hombre de América Latina como ser individual y como nación, conciencia, comunidad, circunstancia y destino. De ahí igualmente que la identidad latinoamericana constituye un tema nodal de la producción ensayística de la región, principalmente desde la segunda mitad del siglo XIX⁶³.

1.2.3. El ensayo en Cortázar

Creador de tantos escritos imposibles de encasillar, Julio Cortázar es, indudablemente, uno de los autores contemporáneos más atrevidos e innovadores en lo que a formas literarias concierne. Su obra paradigmática en este sentido, *Rayuela*, en la que se halla una intención

⁶⁰ Walter Mignolo, *Teoría del texto e interpretación de textos*, México, UNAM, 1986.

⁶¹ Idem.

⁶² Liliana Weinberg, *op. cit.*, p. 59. Entendemos que aquéllas remiten a condiciones reales de existencia, condiciones sociales, políticas, económicas, culturales, a partir de las cuales se interpreta y se representa el mundo.

⁶³ En efecto, Domingo Faustino Sarmiento, Juan Bautista Alberdi, José Victorino Lastarria, José Martí, Justo Sierra, Manuel González Prada, José Enrique Rodó, Alcides Arguedas, Pedro Henríquez Ureña, José Vasconcelos, José Carlos Mariátegui, Alfonso Reyes, Germán Arciniegas, Mariano Picón Salas, Ezequiel Martínez Estrada, H.A. Murena, Octavio Paz, César Fernández Moreno, Leopoldo Zea, son sólo algunos de nuestros más destacados ensayistas que se dedicaron generosa y obstinadamente a cuestiones como “la originalidad americana”, “la raza mestiza”, “el problema del indio”, “la conciencia de nacionalidad”, “el latinoamericanismo”, “el destino del continente”, etc...

explícita de transgredir descaradamente la estructura novelesca, le valió tal reconocimiento. Ciertamente, los límites nunca le gustaron a Cortázar, de modo que puede entenderse fácilmente la frecuencia con la que sus creaciones traspasan las fronteras genéricas: novelas que por momentos son ensayos, ensayos multiformes, cuentos que son diarios, cartas que son poemas. Aunque corramos el riesgo de exagerar, en Cortázar todo se cruza y todo está –en esta dimensión también– un poco descolocado. Esta tendencia a salirse de las casillas queda ilustrada ejemplarmente por sus llamados “libros almanaques” (*La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round*) donde la poesía, la narración y las digresiones alternan apariciones inesperadas, insólitas. Es muy probable que en esa distribución azarosa y en esa tendencia a salirse de las casillas se halle una de las dificultades mayores de abordar analíticamente los textos cortazarianos. Sin embargo, muchos de ellos pueden considerarse formaciones ensayísticas –según todas las consideraciones aquí expuestas– e inclusive cada uno de esos libros en su compleja totalidad pueden asimismo juzgarse como extensos ensayos. Ensayos cortazarianos, claro, es decir, de los más novedosos, creativos y rebeldes. Pero Cortázar escribió ensayos antes y después de sus famosos “almanaques”: más cerca del artículo de crítica literaria, antes, y más próximos al “ensayo político”, posteriormente⁶⁴. Lo que entonces llama la atención es que, salvo contadas excepciones⁶⁵, esos textos no hayan sido objeto de estudio, de exégesis crítica, ni análisis literario. En efecto, la mayor parte de los trabajos dedicados a los ensayos de Cortázar, se han preocupado fundamentalmente del “contenido”, ya sea para justificar o explicar los caminos poéticos de la obra específicamente narrativa del autor, ya sea para señalar su evolución y actitudes políticas y éticas.

En suma, nos parece una labor pendiente el examen de algunos textos ensayísticos de Cortázar desde una perspectiva que sin olvidar los “contenidos”, los considere formas literarias, por lo tanto, formas organizadas artísticamente. Nuestra propuesta apunta, por

⁶⁴ Muchos de ellos fueron compilados en tres tomos a principios de los ‘90 del siglo pasado por Saúl Yurkievich, Jaime Alazraki y Saúl Sosnowski, bajo el título de *Obra Crítica* (Alfaguara, México, 1994).

⁶⁵ Hasta la fecha hemos encontrado los siguientes artículos abocados a este tema en Cortázar: Saúl Sosnowski, “Los ensayos de Julio Cortázar: pasos hacia su poética”, *Revista Iberoamericana*, 84-85, pp. 657-666, 1973; Jaime Alazraki, “Tres formas del ensayo contemporáneo: Borges, Paz, Cortázar”, *Revista Iberoamericana* 118-119, pp. 9-20, 1982; Martin S. Stabb, “Not text but texture: Cortázar and the New Essay”, *Hispanic Review* 52.1, pp. 19-40, 1984; y Manuel Pérez Ruiz, *La identidad en el ensayo latinoamericano: perspectiva poética existencial*, breve proyecto de investigación aparecido en Internet que se propone estudiar ensayos seleccionados de Gabriela Mistral, Ezequiel Martínez Estrada, Octavio Paz, Julio Cortázar y José Lezama Lima.

consiguiente, a recuperar y actualizar parte de esta obra cortazariana a través de una interpretación analítica de los escritos seleccionados, en cuanto ensayos propiamente tales, que, al mismo tiempo, nos permita dar cuenta de los dos posibles caminos comprensivos de la identidad latinoamericana a los que nos abocamos en este trabajo de tesis.

Para el propósito hemos escogido, respectivamente, dos textos del autor que corresponden, a su vez, a dos distintas etapas de su obra y de la historia de América Latina: “Para una poética” y “Carta a Fernández Retamar (Sobre La situación del intelectual latinoamericano)”. Asimismo, las formas expositivas, o bien, las estructuras formales de cada cual se revelan diversas: El primero de ellos se halla más próximo al artículo de crítica literaria, y el segundo es una especie de fusión entre una carta y un artículo de opinión, que se aproxima al ensayo social, político o ideológico, el que, como hemos indicado, es tan característico de la producción ensayística latinoamericana. Se trata además de ensayos que junto con hacer visible el pensamiento ético y estético del autor explicitan el diseño de sus cuentos y novelas en dos momentos claves de su producción.

Configurados en esas zonas de empalme y tránsito entre la literatura y otras prácticas discursivas, los ensayos de Cortázar son, en ese tenor, por un lado, muy propios de la ensayística en general, en cuanto a su condición de umbral y, por otro, muy propios de la obra cortazariana en particular: tan de puentes, tan de conexiones inusitadas, tan intersticial.

Con el fin de llevar a cabo la tarea analítica propuesta nos serviremos, además de los lineamientos inscritos en estas notas, de los aportes metodológicos de Réda Bensmâia⁶⁶ para quien el ensayo “posee una táctica escritural regida por una serie de operaciones y claves compositivas que da dinamismo a la obra”⁶⁷ y que denomina como “palabra suficiente”, la cual “actúa condensando haces de significación que atraviesan varios niveles del ensayo [...], y que además enlaza esa significación interna con el mundo de la experiencia”⁶⁸.

Partiendo de esas bases, nuestra lectura buscará en los diferentes componentes textuales (palabras, secuencias, imágenes, símbolos, relaciones) una clave interpretativa

⁶⁶ Réda Bensmâia, *The Barthes Effect. The Essay as Reflective Text*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987.

⁶⁷ Liliana Weinberg, *Situación del ensayo*, México, CCYDEL-UNAM, Colección literatura y ensayo latinoamericano y del Caribe, 2006, p. 36 (en prensa).

⁶⁸ Liliana Weinberg, *Situación del ensayo*, p. 73 (en prensa).

que permita entender la ley que rige la matriz del ensayo cortazariano y sus relaciones con la poética del autor. En otras palabras, procuraremos desentrañar las formas discursivas en que se concreta la reflexión de Cortázar, descubrir una posible *poética del pensar*, es decir, una dinámica constructiva, manifestada en rasgos expresivos que organicen el ensayo de Cortázar. Este modo de lectura nos ofrece una doble posibilidad: la de vincular las creaciones ensayísticas con las narrativas de nuestro escritor, de manera que podamos acceder a una comprensión global de toda su poética; y también, la de interpretar a través de esa poética las señaladas manifestaciones de una posible identidad latinoamericana en la obra del autor rioplatense.

1.3. Lo fantástico cortazariano y la búsqueda identitaria

Todo esto y mucho más puede ocurrir y
ocurriría sin duda
si tan sólo dedicaras unos minutos a sentir
lo que te rodea,
si dejaras que el mundo *participara*
plenamente de tu mundo,
si conocieras el hermoso poder de escribir un poema⁶⁹

1.3.1. Aproximación a lo fantástico

Basaremos estas consideraciones en algunos de los estudios dedicados a la literatura calificada como “fantástica” y, por supuesto, en las reflexiones del propio Cortázar sobre el funcionamiento de lo fantástico –“a falta de mejor nombre”- en su cuentística. Es precisamente a través de esta modalidad literaria que se concretan, en la mayoría de los relatos, sus propuestas sobre identidad latinoamericana a las que dedicamos este estudio.

En su conocido libro *Introducción a la literatura fantástica*⁷⁰, Tzvetan Todorov define lo fantástico como la “vacilación experimentada” por el lector, y a veces por el protagonista de un relato, “frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural”. Basa, por tanto, su categorización en una “percepción ambigua” o en la duda acerca de la naturaleza de los hechos narrados. Tal condición de ambigüedad, básica para el trabajo del crítico búlgaro y, en general para todos los estudios posteriores, permite, por ejemplo, diferenciar lo fantástico de lo maravilloso (donde los hechos se aceptan como sobrenaturales) y de lo extraordinario (donde aquéllos se explican racionalmente).

Pero además, lo fantástico implica no sólo la existencia de un acontecimiento extraño, que provoca aquella incertidumbre, sino también una manera de leer, que, siguiendo al mismo autor, no debe ser ni poética ni alegórica. Así, tanto la poesía como la alegoría destruirían, según Todorov, lo fantástico.

⁶⁹ Fayad Jamis, *Puede ocurrir*, citado por Cortázar en *La vuelta al día en ochenta mundos*, Tomo I, México, Siglo XXI, 2002, p 178. (Primera edición de 1967) Las cursivas son nuestras.

⁷⁰ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Ediciones Coyoacán S.A., 1995.

Tanto el afán de establecer distinciones nítidas como la orientación estructuralista de sus reflexiones, hacen que el análisis de Todorov reduzca el concepto de lo fantástico y lo limite a determinadas obras, cuyo canon está constituido, fundamentalmente, por la narrativa europea del siglo XIX. De modo que, como suele suceder con los modelos europeos, no resulta capaz de explicar a cabalidad los fenómenos literarios de otras latitudes, como ocurre, por ejemplo, con las producciones latinoamericanas. Y a pesar de que él sostiene que la narrativa contemporánea cruza los diversos géneros, cae en contradicción al proponer una tipología que rechaza de plano la inclusión de elementos poéticos en ella. No toma en cuenta, además, que el relato contemporáneo privilegia el punto de vista, la perspectiva del narrador y, por lo tanto, instala dicha indeterminación en el relato mismo.

Cuestionando la rigidez del trabajo de Todorov, Ana María Barrenechea postula una nueva caracterización de la literatura fantástica, basada esta vez en la literatura hispanoamericana, como reza el título de su fundamental artículo⁷¹. Barrenechea sostiene que no hay oposición entre lo fantástico, por un lado, y lo poético y alegórico, por otro. Al contrario, asevera, “son categorías de dos sistemas que se cruzan y no se excluyen”. Y añade:

[...] ahora existe la tendencia a usar también lo fantástico para el nivel literal de estas obras, y además, a dejar poco explícita la función alegórica, simbólica o parabólica, es decir, su significado no literal. [...]. Así se explica también que se vea el caso de que lo alegórico refuerce el nivel literal fantástico en lugar de debilitarlo, porque el contenido alegórico de la literatura contemporánea es a menudo el sin sentido del mundo, su naturaleza problemática, caótica e irreal.⁷²

A esta defensa de la alegoría como recurso compatible con lo fantástico, agregaríamos, en un mismo tenor, que la ambigüedad en esta clase de textos no sólo puede hallarse en el suceder narrado, sino también en el lenguaje mismo, de manera similar a lo que ocurre en los textos poéticos. Esto puede evidenciarse en numerosos cuentos de

⁷¹ Ana María Barrenechea, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)”, en *Revista Iberoamericana* XXXVIII, 80, 1972, pp. 391-403.

⁷² *Ibid.*, pp. 394-395.

Cortázar apoyados en ingeniosos y sugerentes juegos del lenguaje –palíndromos y anagramas, entre otros- que contribuyen a configurar la gran indefinición del relato. En consecuencia, la ambigüedad lírica tampoco está en pugna necesariamente con la fantástica contemporánea; figuras e imágenes poéticas habitualmente forman parte de la estructura literaria de este tipo de narraciones.

Más allá de la exigencia de Todorov de mantener dudosa la explicación del hecho extraño -lo que, no obstante, nos parece un legítimo comienzo en aras de la comprensión de esta manifestación literaria-, Barrenechea propone asertivamente dos parámetros para clasificar lo fantástico: el contraste entre lo normal y lo anormal y la problematización de ese contraste. De manera que la literatura fantástica quedaría definida como “la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro del interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto, en la *confrontación* de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita”⁷³.

1.3.2. Lo fantástico en Cortázar

Es a partir de esta reformulación de lo fantástico -que nos parece más aplicable a la literatura contemporánea-, que procuraremos, en lo que sigue, develar la dinámica de su presencia, en la obra de Julio Cortázar. Para ello, resulta, además, interesante rescatar algunos elementos del ensayo *En busca del unicornio* de Jaime Alazraki⁷⁴, quien expone allí algunas consideraciones para fundamentar una posible poética de lo que él propone llamar “fantástico nuevo” o “neofantástico”.

Alazraki postula que la metáfora constituye la “estructura de lo neofantástico”, en cuanto “signo abierto a la indefinición”. “La transgresión –escribe- es aquí parte de un orden nuevo que el autor se propone revelar o comprender [...] [a partir de] metáforas con que lo fantástico nuevo nos confronta”. Mediante ellas “se intenta aprehender un orden que escapa a nuestra lógica racional con la cual habitualmente medimos la realidad o irrealidad

⁷³ Ibid., p. 393. Las cursivas son nuestras.

⁷⁴ Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos fantásticos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos, 1983.

de las cosas”⁷⁵. Será sólo este recurso, según el autor, que adquiere en esta literatura “la forma de desbordes de la imaginación”, la que articula esta especie de yuxtaposición entre lo natural y sobrenatural de manera que “convivan en un mismo territorio”.

Resulta imprescindible ahora relacionar los anteriores postulados con las reflexiones teóricas que el propio Cortázar desarrolla en algunos de sus ensayos, principalmente, en “Para una poética”, “Del sentimiento de lo fantástico”, “Algunos aspectos del cuento” y “Del cuento breve y sus alrededores”, donde precisamente llama a este género “hermano misterioso de la poesía”:

[...] no hay diferencia genética entre este tipo de cuentos y la poesía como la entendemos a partir de Baudelaire. Pero si el acto poético me parece una suerte de magia de segundo grado, tentativa de posesión ontológica y no ya física como en la magia propiamente dicha, el cuento no tiene intenciones esenciales, no indaga ni transmite un conocimiento o un “mensaje”. El génesis del cuento y del poema es sin embargo el mismo, nace de un repentino extrañamiento, de un *desplazarse* que altera el régimen “normal” de la conciencia.⁷⁶

Estos “desplazamientos” tan propios de Cortázar, por los que se transita de una realidad a otra, son, innegablemente, análogos al acto poético, a esa toma de posesión por medio de la cual el poeta se anexa el universo, participa en el Ser, en la totalidad. Se trata entonces, según nuestra lectura, de una especie de *actitud poética* o de *espíritu poético* que el autor rioplatense deja escapar, impregnando con ella gran parte de sus textos; actitud que emana, naturalmente, de esa visión transgresora sobre lo real que caracteriza a Cortázar.

Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre -explica-, y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa a efecto, de psicologías definidas, de geografías bien cartografiadas. En mi caso, la sospecha de otro

⁷⁵ Ibid., p. 35.

⁷⁶ Julio Cortázar, “Del cuento breve y sus alrededores” en *Último round*, Tomo I, ed. cit., p. 59-82.

orden más secreto y menos comunicable [...] ha sido alguno de los principales orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo⁷⁷.

Como hemos sugerido, la ensayística y narrativa cortazarianas se sustentan en esa visión excéntrica, huidiza de lo consabido y, en consecuencia, los distintos elementos que configuran su textualidad corresponden a aquella óptica. El caso paradigmático, creemos, lo constituye *Rayuela*, novela en la que dichas intuiciones se concretan tanto en los aspectos genéricos (la forma novela antinovelística; la ambigüedad de los estatus narrativos: el lector también asume una función creativa activa), la opacidad de los límites entre realidad y ficción, etc. Su protagonista, Horacio Oliveira, se convierte así en una especie de alter ego del autor que a propósito indica:

El problema central para el personaje de *Rayuela* con el que yo me identifico en este caso, es que él tiene una visión que podríamos llamar maravillosa de la realidad. Maravillosa en el sentido que él cree que la realidad cotidiana enmascara una segunda realidad que no es ni misteriosa ni trascendente, ni teológica, si no que profundamente humana, que por una serie de equivocaciones [...] ha quedado como enmascarada detrás de una realidad prefabricada con muchos años de cultura, una cultura en donde hay maravillas pero también hay profundas aberraciones, profundas tergiversaciones. Para el personaje de *Rayuela* habría que proceder por bruscas irrupciones en una realidad más auténtica⁷⁸.

Todas estas propuestas de Cortázar son tributarias, no cabe duda, del romanticismo, por una parte, y del surrealismo (y las vanguardias), por otra. Del primero entraña la nostalgia de unidad y el consiguiente afán por recuperar la capacidad de contacto poético, analógico, con el cosmos, el cual llevaría al ser humano a la reconciliación con la Naturaleza. Del segundo, la idea de que esa reunión con todas nuestras posibilidades conduce a la liberación total del hombre. En efecto, Cortázar alimenta la esperanza de transformación del ser humano basada en el poder subversivo de la imaginación; cree, por tanto, en otra experiencia con y en el mundo, en fin, en otro mundo posible.

⁷⁷ Julio Cortázar, "Algunos aspectos del cuento" en *Obra Crítica / 2*, ed. de Jaime Alazraki, México, Alfaguara, 1994, p. 368.

⁷⁸ Margarita García Flores, "Siete respuestas de Julio Cortázar", en *Revista de la Universidad de México*, vol. XXI, núm. 7, marzo de 1967, pp. 10-11.

Como vemos, lo fantástico en Cortázar posee también un trasfondo ideológico, en tanto se halla implícita una crítica a lo convencional, a lo cotidiano, a lo establecido. Todo lo cual se inscribe en el profundo cuestionamiento a la hegemonía de la “versión racional del mundo”⁷⁹ que, según el escritor rioplatense, no admite otras formas de relación con el universo y a la que denominó no sin ironía la “Gran Costumbre”, limitante, pretenciosa y esclavizante del género humano. Una manera de combatirla, es precisamente, mostrar cómo la realidad, nuestra realidad, es más amplia y porosa de lo que creemos, de modo que abraza también lo fantástico: lo abarca todo, inclusive aquel otro orden de cosas. Ciertamente, lo neofantástico cortazariano no sólo irrumpe en lo cotidiano, es lo cotidiano además. El desafío que nos propone el autor consiste básicamente en ampliar el concepto de realidad, en aceptar que lo real es mucho más que lo medible, cuantificable y perceptible por los sentidos ordinarios; en último término, se trata de una invitación a ‘salirnos de nuestras casillas’, de aquella ‘gran costumbre’ y a ser capaces de descubrir los intersticios que permiten el ingreso a nuevas dimensiones del ser.

Estas brevísimas consideraciones, nos permiten postular que lo fantástico en la obra de Cortázar surge, en primer lugar, de la confrontación en el texto de dos discursos opuestos, presentados uno como lógico y otro como insólito. Siguiendo a Barrenechea, dicha confrontación implica una *problematización de la contradicción* entre ambos órdenes. Se produce así la irrupción de lo insólito. Aquello configura situaciones de asombro, angustia, incompreensión, desorientación, así como sensaciones de perplejidad. La interacción de los planos contrapuestos de realidad se lleva a cabo de una forma “inquietantemente creíble”, “trivial y prosaica”, como anota Cortázar. Es, precisamente, esa irrupción de lo fantástico en lo cotidiano y habitual lo que produce el sentimiento de extrañamiento, así como el efecto de ambigüedad de perspectivas y situaciones, donde tanto lo cotidiano como lo absurdo se relativizan, desequilibrando todo el sistema del universo consabido. Igual que en la poesía, en el relato fantástico cortazariano se anulan los límites, las fronteras espacio temporales, los principios de identidad, las leyes de causalidad, de no contradicción, etc.

Esas violaciones al orden natural verificadas en el relato fantástico no revelan simplemente la intención de oponerse o negarse a la evidencia empírica, sino más bien,

⁷⁹ Julio Cortázar, “Para una poética”, en *Obra Crítica* / 2, ed. cit., p. 268.

como hemos venido enfatizando, un esfuerzo de conocimiento más pleno, más profundo, más allá de lo racional, así como de cuestionamiento a todo lo que se considera estable, definitivo o simplemente verdadero: hábitos, rutinas, estereotipos, automatismos nos impide advertir el caos, el azar, el misterio, el absurdo, el pánico que está, como quien dice, a la vuelta de la esquina. Esa ruptura/apertura se expresa con frecuencia por medio de la ironía y el humor como recursos para combatir las solemnidades vacías, “los grandes ‘hasuntos’”. Todo esto puede ilustrarse muy apropiadamente con el título de uno de los microcuentos incluidos en *Historias de cronopios y de famas*: “Pequeña historia tendente a ilustrar lo precario de la estabilidad dentro de la cual creemos existir, o sea que las leyes podrían ceder terreno a las excepciones, azares o improbabilidades, y ahí te quiero ver”.

Como ha señalado Ana María Barrenechea, el relato fantástico hispanoamericano no se opone sino que incluye o puede incluir lo poético y lo alegórico. Ciertamente, está presente en muchas de las narraciones de Cortázar eso que hemos dado en llamar *actitud poética* a través de la cual se evidencia la posibilidad de un contacto otro, analógico, participativo con el mundo, de una relación que es capaz de superar la mera racionalidad lógica y sus leyes físicas o naturales.

Sin embargo, no creemos que el procedimiento literario único que permite el funcionamiento de todo este sistema de relaciones y sus repercusiones significativas, sea exclusivamente -como ha indicado Alazraki- la metáfora. Aunque coincidimos con él (y en cierta medida con Todorov) en que subyace a la organización estructural de estos textos una poética de la indeterminación, de lo incompleto, de lo no dicho, pensamos que el carácter narrativo de estos textos provoca un equilibrio entre procedimientos metafóricos y metonímicos. Así, si bien el texto se construye a partir de aquellos “signos abiertos a la indefinición”, según señala Alazraki, esa apertura significa toda una constelación de recursos retóricos y lingüísticos que habrá que determinar en cada caso. Se trata, más ampliamente, de señales, imágenes en todas sus modalidades, figuras, juegos del lenguaje que pueden llegar hasta “la distorsión de la realidad física de la palabra”⁸⁰. Tal es el caso, por ejemplo, de los relatos del mismo *Historias de Cronopios y de famas* y de algunos otros, cuyo análisis presentamos en los siguientes capítulos.

⁸⁰ Rosalba Campra, “Fantasma, ¿estás?” en *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, Centre de Recherches Latino-Americaines, Université de Poitiers, 1986, p. 220.

Esos signos (palabras, imágenes, configuraciones diversas) operan, asimismo, como “blancos”, según la expresión de Iser (constituyentes del espacio de la incertidumbre, rasgo fundamental de lo fantástico, según Todorov) o “intersticios”, como preferiría Cortázar, que invitan al lector a la experiencia del ‘entre’, travesía que permite la construcción de sentidos. Por eso, podemos decir con Campra, que la tendencia fantástica cortazariana de “mostrar lo que es apariencia de otra cosa, estimula al lector a descubrir”⁸¹ y con ello lo convierte en cómplice o camarada de camino. Se trata, en definitiva, de que los textos construidos en clave fantástica “sean capaces de actuar en el lector como una especie de apertura”, de revelación, como argumenta Cortázar cuando compara al cuento con la fotografía:

Fotógrafos de la calidad de Cartier-Bresson o de un Brassai definen su arte como una aparente paradoja: la de recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara. [...] algo estalla en ellos [en los cuentos] mientras los leemos y nos propone[n] una especie de ruptura de lo cotidiano que va mucho más allá de la anécdota reseñada.⁸²

Como se ve, la parte (el fragmento, la realidad acotada) remite al todo y éste se abre a otras totalidades equivalentes: metáfora y metonimia se fusionan para producir la fundamental ambigüedad del texto fantástico cortazariano.

1.3.3. Fantástico e identidad

A partir del camino que abre lo fantástico cortazariano la práctica textual se torna profundamente subversiva, en la medida en que contradice cánones, rebasa fronteras genéricas y discursivas, corroe distinciones (signo/referente, emisor/destinatario, sujeto/objeto, ficción/realidad) e ilumina zonas insospechadas de la experiencia humana. Y es frecuentemente este carácter subversivo profundo, revolucionario como le gusta decir a

⁸¹ Ibid., p. 213.

⁸² Julio Cortázar, “Algunos aspectos del cuento” en *op. cit.*, p. 371-373.

Cortázar, el que hace posible que en la textualidad de sus escritos se configuren alegóricamente distintas manifestaciones identitarias latinoamericanas. La identidad como huella histórica y la identidad como proyecto ideológico son dos postulaciones discursivas, explícitas o implícitas en la obra de Cortázar, inseparables de su concepción literaria general y de la modalidad fantástica tal como la asume el escritor argentino. Nos esforzaremos en mostrar que la dinámica de lo fantástico, su yuxtaposición conflictiva de mundos y su tendencia a la revelación crítica de la “realidad”, son inseparables de la búsqueda identitaria figurada en la escritura cortazariana. Ésta es la lectura que nos proponemos realizar en lo que sigue.

2. PRIMERA PARTE:

DEL SENTIMIENTO DE NO ESTAR DEL TODO: UNA MANIFESTACIÓN DE UNA POSIBLE IDENTIDAD LATINOAMERICANA.

Mucho de lo que he escrito se ordena bajo el signo de la excentricidad, puesto que entre vivir y escribir nunca admití una clara diferencia [...] Escribo por falencia, por descolocación...⁸³

JULIO CORTÁZAR

Aunque el proceso escritural de Julio Cortázar es un continuum que crece en espiral⁸⁴ o como las ramas de un árbol, según su propia metáfora, es posible distinguir momentos o etapas en los que se enfatizan determinados rasgos. Para los efectos de esta tesis, señalamos de nueva cuenta, reconocemos dos momentos: uno que corresponde a sus primeros ensayos y cuentos en que la cuestión identitaria aparece más bien implícita y otro, que a partir de los años sesenta se prolonga hasta sus últimos escritos, en que el tema de la identidad se explicita como intenso diálogo con el mundo letrado latinoamericano. Las dos partes de nuestra tesis obedecen, precisamente, a esos dos momentos.

En esta primera parte, pues, examinaremos los textos correspondientes a la etapa inicial de la obra de Cortázar a través de la cual, según nuestra propuesta, se figura un tipo de manifestación de identidad continental, marcado por la huella histórica de la Conquista y Colonia, en tanto proceso originador de una cultura excéntrica, alienada, fragmentada y plural. En este entendido, postulamos que la escritura de Cortázar revela o figura una de las caras de América Latina: su devenir identitario escindido, su unidad no resuelta, su condición “heterogénea no dialéctica”⁸⁵. La expresión apunta, precisemos, a la imposibilidad de la superación dialéctica (en el sentido hegeliano del término) de las contradicciones presentes en lo heterogéneo, en lo diverso de la realidad sociocultural

⁸³ Julio Cortázar, *La vuelta la día en ochenta mundos*, Tomo I, p. 32.

⁸⁴ Mauricio Ostria González, “La espiral de Cortázar”, *Plural*, 198, 1988, pp. 55-59.

⁸⁵ Antonio Cornejo Polar, “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”, *Revista Iberoamericana* LXII, 176-177, 1996, pp. 837-844.

latinoamericana; contradicciones que se derivan de los mencionados procesos de Conquista y Colonia experimentados por nuestra región.

Tal óptica responde a una interpretación de la historia latinoamericana que la entiende como caracterizada por múltiples choques culturales y sociales, por la dominación de unas culturas sobre otras -y, consecuentemente, de unas clases sobre otras-, de lo que resulta una convivencia nunca armoniosa, al contrario, siempre disonante, de los elementos indígenas, africanos y europeos que en ella coexisten. Las huellas de esa historia preñada de conflictos permanecen en forma de mitos, de tradiciones, de discursos, que moldeados por la fortísima y en extremo conflictiva presencia “del otro” –tantas veces negada, silenciada, ocultada, reprimida-, sigue determinando la tónica de un proceso identitario traumático y complicado: espejo en el que nos percibimos y percibimos el mundo.

En el caso particular de la región rioplatense⁸⁶, cobran –además de los procesos de conquista y colonia- especial significación los intensos y a veces violentos proyectos de europeización llevados a cabo durante el siglo XIX, que transformaron su escenario demográfico, volviéndolo un territorio de inmigrantes. Como resultado de esa mudanza, las relaciones del criollo ciudadano con el otro (nuevo inmigrante, gaucho, indígena) se fueron haciendo, como veremos, complejas y profundamente ambiguas. Es bien sabido que la cultura rioplatense se ha sentido tradicionalmente “incómoda” o fuera de lugar en el contexto latinoamericano. Es en este sentido que Borges definía a los argentinos como europeos en el exilio.

De ahí que la profunda escisión que, según postulamos, exhibe la escritura cortazariana no sólo se inscriba en la tradición de la literatura contemporánea en general, en la medida en que simboliza la alienación del hombre moderno, sino también, y muy especialmente, en la llamada “tradición literaria del desarraigo”⁸⁷, según la cual el rioplatense siempre habría estado mirando hacia Europa y se habría sentido un desterrado en América. Herencias que, ante todo, hemos considerado complementarias a la hora de interpretar los textos del escritor argentino.

En consecuencia, la problemática y dislocada identidad a la que hemos hecho referencia se expresa en la obra de Julio Cortázar como un descentramiento, un

⁸⁶ Entendemos ‘región’ en el sentido de espacio o territorio cultural.

⁸⁷ Fernando Aínsa, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, ed. cit.

“sentimiento de no estar del todo”, una ausencia espacial; una radical descolocación: “un sentimiento de carencia [...] un no estar verdaderamente en el mundo de mi tiempo”⁸⁸. Tal condición se revela en configuraciones artísticas asociadas a la coexistencia y la contradicción de seres, mundos, principios, tradiciones y discursos. Esas configuraciones caracterizan, por ejemplo, el estilo fantástico que nuestro autor hace suyo en sus cuentos y a partir del cual ‘lo otro’ irrumpe en la cotidianidad de modo tal que, sin asimilarse, interactúa con ella.

Ahora bien, junto al sentimiento de división y a la conciencia de pertenecer a dos mundos disjuntos que no acaban de integrarse, se da, creemos, en la obra de Cortázar el consecuente deseo de integración en una unidad dual (o plural) y dialógica. Ciertamente, el anhelo de reunión, de reconciliación con el cosmos, con la otredad impregna significativamente los primeros textos de nuestro autor y se mantiene en los que siguen, aunque con otras implicaciones. En efecto, tanto su narrativa como sus escritos ensayísticos elaborados entre mediados de los años cuarenta y mediados de los sesenta del siglo XX dan razón, tempranamente, de esa inclinación cuya impronta romántica⁸⁹ constituye un elemento cardinal de esa escritura.

Esa tendencia romántica que subyace a la aspiración ontológica que manifiesta el universo cortazariano encuentra correspondencia en el trasfondo ‘intelectual’, por llamarlo de algún modo, del proceso de creación de identidades nacionales y continental, caracterizado igualmente por un constante afán de unificación cultural, aspiración a la síntesis que finalmente no tiene lugar. Imposible pasar por alto el paralelismo entre el proyecto literario de Cortázar y el político-cultural de nuestros pensadores modernos (siglo XIX y primera mitad del XX), sobre todo a la hora de leer en los textos cortazarianos manifestaciones de una identidad latinoamericana, a cuya construcción, orientada a la totalidad homogénea, se abocaron, entre otros, Alberdi, Sarmiento, Echeverría, Simón Rodríguez, Andrés Bello, José Vasconcelos, Rodó, Henríquez Ureña, etc. En ambas esferas

⁸⁸ Julio Cortázar, *Último round*, Tomo II, p. 274.

⁸⁹ Nos referimos aquí al romanticismo especialmente inglés y alemán, cuya visión pretende la unión de los dos reinos tradicionalmente antagonicos del ser: el de la razón y del instinto. El esfuerzo por alcanzar la totalidad armónica es retomado por Julio Cortázar, junto a otros movimientos como el existencialismo y surrealismo los cuales, sin embargo, se hallan contenidos en germen en el romanticismo, tal como el propio autor, entre otros, reconoce en su *Teoría del túnel*. En relación a esta temática, véase, Rosario Ferré, *Cortázar. El romántico en su observatorio*, Editorial Cultural, 1994; Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 3ª edición, 1981; Sara Catro-Klaren, “Julio Cortázar: del surrealismo a la patafísica”, en *Escritura, transgresión y sujeto en la literatura latinoamericana*, Puebla, Premia, 1989.

(el discurso de nuestros intelectuales; la escritura de Cortázar) el esfuerzo por fundir mundos es, a fin de cuentas, vano. La evidencia de una “heterogeneidad no dialéctica” se manifiesta –con ciertas particularidades que revisaremos- tanto en la realidad desintegrada de nuestras naciones como en la obra de Julio Cortázar. De ello es un ejemplo-símbolo, la figura de Oliveira, protagonista de *Rayuela*, desarraigada entre dos mundos, dos orillas, que buscan conciliarse sin lograrlo. Asimismo, muchos de los cuentos del autor dan cuenta de manera similar de ese esfuerzo que termina, desde ese punto de vista, en fracaso.

Con el objetivo de llevar a cabo la lectura propuesta nos pareció -se habrá advertido- que sería de mucha utilidad el uso de la noción de “heterogeneidad no dialéctica” desarrollada por Antonio Cornejo Polar, puesto que constituye una categoría firmemente anclada en la interacción de las esferas social, cultural e histórica, y en ese sentido, pone énfasis en el conflicto que trae la diversidad cultural y las diferencias sociales, sin pretender en absoluto disolverlas. La heterogeneidad literaria y cultural de sociedades en conflicto es, sin duda, uno de los sistemas conceptuales básicos para entender la realidad de América Latina y, en el plano de la literatura, la escritura de Julio Cortázar.

Sin embargo, nos hemos visto en la necesidad de recontextualizar algunos de los supuestos de las ideas desarrolladas por Cornejo Polar, de modo que sea posible aplicarlas debidamente a una producción literaria como la rioplatense, en muchos aspectos diferente de la andina, que el crítico peruano enfoca centralmente.

En primer lugar, Cornejo plantea que existe una heterogeneidad básica característica de América Latina, dada por la coexistencia en el continente de dos o más culturas. A partir de esa heterogeneidad de base se generan diversas dinámicas de transculturación, las que, a su vez, pueden resolverse en mestizaje o bien en una heterogeneidad secundaria, reafirmada y más acentuada, condición que particulariza la realidad latinoamericana. Desde este prisma se estudia el conflicto, la pugna cultural y lingüística, la desarmonía, el estado inestable: signos todos de una historia quebrada, la de América Latina, y de sus muchas y duraderas secuelas. Más concretamente, Cornejo entiende el mundo andino como una “realidad dividida y desintegrada”⁹⁰ cuyas manifestaciones literarias poseen “el doble estatuto socio-cultural” que en definitiva caracteriza a las literaturas heterogéneas, como la

⁹⁰ Antonio Cornejo Polar, “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural”, en *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*, Caracas, UCV, 1982.

indigenista, la cronista, la novela de lo real maravilloso, la poesía negrista, el relato gauchesco puesto que, entre otras cosas, circulan en una cultura pero se refieren igualmente a otra.

Pues bien, nos parece que la literatura rioplatense en su vertiente fantástica también puede considerarse heterogénea, poseedora de ese doble estatuto sociocultural, en la medida en que también surge de un proceso de transculturación que no se resuelve en un mestizaje desproblematizado y armonioso.

Habría que especificar, sin embargo, cómo se da esa heterogeneidad en la cultura del Río de la Plata. En principio, nos parece que el conflicto en esta zona no se halla entre la cultura indígena y la criolla o mestiza, como ocurre fundamentalmente en la región andina, sino dentro la propia cultura criolla o mestiza (desde el punto de vista racial), dada su particular conformación demográfica y la consecuente actitud “europeísta” –que podemos entender a grandes rasgos como la tendencia a ver en la cultura europea el primordial paradigma en ese sentido a seguir-, que la caracteriza y explica la diferencia de las expresiones de este mundo cultural con respecto al resto de América Latina. Efectivamente, “las generaciones que organizaron países como Argentina y Uruguay están originalmente dentro del contexto latinoamericano; pero la falta de tradición indígena las hace caer en una excesiva admiración por la cultura europea”⁹¹.

Dichas condiciones explicarían en parte el surgimiento en esta región de una denominada “tradición del destierro y el desarraigo”, y que se afirme, como lo hace en este caso Ernesto Sábato, que la Argentina “es una fractura entre dos continentes: no somos ni Europa propiamente dicha, ni América Latina propiamente dicha”⁹².

Esa fractura se expresa en una relación profundamente ambigua y problemática con lo propio y lo otro (a veces el campesino, el indígena, otras, el inmigrante, el europeo). Así entendido el funcionamiento de la heterogeneidad en la Cuenca de la Plata, podemos acercarnos a una de sus expresiones literarias características, la literatura fantástica.

Entonces, lo fantástico cortazariano no sitúa en escena dos culturas en el sentido en que lo hace el relato andino, aunque al igual que éste “pone en relación dos universos

⁹¹ María Elena Rodríguez Ozán, “Latinoamérica en la conciencia argentina”, *Latinoamérica, Cuadernos de Cultura Latinoamericana*, núm. 37, México, UNAM, 1979, p. 6.

⁹² Citado por Adriana Arpini en “El latinoamericanismo de los argentinos”, en Arturo Roig (comp.), *La Argentina del 80 al 80. Balance social y cultural de un siglo*, México, UNAM, 1993, pp. 209-240.

diferenciados y contradictorios, lo que implica enfrentarse a los conflictos propios del disloque de dos cosmovisiones con racionalidades no compatibles”⁹³, y expresa a su modo aquella compleja relación con la otredad que parece caracterizar a la cultura rioplatense⁹⁴. Asimismo, los personajes, narradores y/o sujetos de la enunciación inscritos en los textos de Cortázar (narrativa y ensayo) también pueden estudiarse a través de la categoría de sujeto heterogéneo, migrante, en términos de Cornejo, y de la de sujeto transcultural, de Fernando Ortiz⁹⁵, pues igualmente “se caracterizan por el desarraigo y la memoria, por su instalación en dos mundos de cierta manera antagónicos”⁹⁶. Con este propósito y de manera complementaria, nos hemos servido de los aportes de Bajtín en torno a la construcción del héroe y la palabra bivocal⁹⁷, herramientas con las cuales es posible advertir y explicar adecuadamente cómo se construye lo otro a partir de lo propio y viceversa; cómo el discurso ajeno determina el propio discurso y, finalmente, cómo ambos coexisten de manera conflictiva en una escritura que, por eso mismo, deviene ambigua. Por último, Bajtín nos da luces acerca de las distancias y cercanías, así como de las relaciones de implicación y complementariedad entre las instancias discursivas, movimiento que, en definitiva, va diseñando las diversas perspectivas o puntos de vista inscritos más específicamente en los cuentos de Cortázar.

Todos estos instrumentos de análisis nos permiten leer la honda escisión manifestada en las diversas instancias del discurso cortazariano como huella y figura del proceso identitario latinoamericano: quiebre no resuelto que deja, finalmente, al descubierto tanto la convivencia conflictiva de los mundos que en nuestra realidad contienden como la heterogeneidad radical que los constituye.

⁹³ Antonio Cornejo Polar, “El problema nacional en la literatura peruana”, en Cornejo Polar, *op.cit.*, 1982.

⁹⁴ La problematización de la contraposición de planos que el relato fantástico de Cortázar pone en escena es la que, fundamentalmente, nos permite leer sus textos desde este punto de vista, procedimiento que no se desarrolla del mismo modo en toda literatura fantástica, según vimos en el apartado 1.3., ni siquiera, creemos, en todos los exponentes de su vertiente rioplatense. No obstante, son indiscutidos los vínculos poéticos entre la escritura cortazariana y dicha vertiente (Borges, Bioy Casares, Quiroga, Felisberto Hernández, Macedonio Fernández), de manera tal que requeriría estudiar detenidamente la obra de cada autor para constatar si es posible aplicar en todos los casos la categoría y reflexiones de Cornejo, de la forma que aquí lo hacemos.

⁹⁵ Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Ayacucho, 1978. La noción de transculturación la retoma y desarrolla posteriormente el crítico uruguayo Ángel Rama en su *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982.

⁹⁶ Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*, Lima, Editorial Horizonte, 1994.

⁹⁷ Mijail Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, 2003.

Los textos literarios (ensayos y cuentos) de Julio Cortázar serán leídos, entonces, entre otras muchas posibles lecturas, como expresión de la radical heterogeneidad social y cultural del área, como un espacio donde se actualizan los conflictos que se asocian a esa diversidad problemática.

A continuación nos abocamos al análisis del ensayo “Para una poética” – complementado con algunas reflexiones acerca de “Teoría del Túnel”- que representa, según entendemos, lo medular del pensamiento de Julio Cortázar sobre la literatura en ese momento inicial. Posteriormente, analizaremos cuatro de sus cuentos -correspondientes también a esa primer momento-, que, de diversos modos y formas, ponen en práctica lo postulado en los ensayos. Convengamos, antes bien, que gran parte de los elementos poéticos que aquí estudiamos no desaparecen en la siguiente etapa, sino que se ven enriquecidos por nuevas y más amplias perspectivas.

2.1. Los primeros ensayos cortazarianos: Desarraigo y analogía

Si bien los primeros escritos no ficcionales de Julio Cortázar se aproximan a temáticas puramente literarias (artículos críticos, reseñas) que no se vinculan explícitamente con las problemáticas de América Latina -como ocurrirá en la siguiente etapa de la producción del escritor-, la manifestación de una posible identidad latinoamericana, en los términos comprensivos que hemos venido subrayando, puede leerse a través de huellas enunciativas tácitas, como también a través de la configuración artística de los documentos que a continuación revisaremos.

Para tal propósito hemos seleccionado un texto fundamental en las letras cortazarianas, puesto que en él se hallan trazados de manera condensada los principios poéticos que guiarán la producción posterior del autor, tanto ensayística como narrativa. Nos referimos a “Para una poética”, publicado en 1954. Con el fin de ilustrar y complementar esta primera lectura hemos de recurrir a otro documento esencial en el proceso escritural de Cortázar: “Teoría del túnel”, aparecido en 1947.

Hemos considerado dichos textos como “ensayos” a partir de los criterios planteados en la Introducción, y especialmente porque se trata de modalidades discursivas donde la temática tratada sufre una importante apertura, pues de ser concebidos originalmente como puros artículos de crítica literaria, trascienden ese rasgo específico para plantearse cuestiones más complejas vinculadas con las condiciones de existencia del ser humano y sus relaciones con el mundo. Desde el punto de vista formal, el carácter de artículos críticos se ve igualmente sobrepasado, no sólo por la evidente extensión de los escritos, sino por asumir la doble condición de crítica analítica y de manifiesto literario. Constituyen, en suma, textos de difícil clasificación que, no obstante, expresan numerosas características de la ensayística, como la hemos descrito anteriormente. De todas maneras, nuestra lectura considera examinar los rasgos discursivos de los textos con el objetivo de corroborar su calidad de ensayos.

La importancia de los textos seleccionados radica asimismo en que éstos manifiestan muchas de las características de los primeros escritos (ensayos, reseñas, artículos) de Cortázar: su tendencia a explicar el acto poético, a cuestionar el lenguaje puramente estético, sus estudios sobre el romanticismo, el simbolismo, las vanguardias

literarias, y sobre los exponentes de estas corrientes -de quienes Cortázar se siente heredero-. Por otro lado, ellos anticipan de algún modo el diseño poético de la obra que desarrollará posteriormente.

Para el abordaje de estos textos nos hemos servido de los aportes de Réda Bensmâia en relación a la lectura de los textos ensayísticos, en pro del encuentro de un artificio literario que revele la matriz del ensayo y, en consecuencia, la poética del pensar inscrita en ellos. Asimismo, el análisis del punto de vista enunciativo contribuirá a interpretar las formas en que Cortázar como sujeto enunciadador construye su propia subjetividad, su yo, su lugar en el mundo. A partir de tales ejes analíticos procuramos leer el discurso ensayístico de nuestro autor como una manifestación de identidad rioplatense y, por extensión, latinoamericana.

Desde este horizonte, descubrimos dos tendencias que expresan, en primera instancia, dicha manifestación identitaria (en cuanto representación subjetiva de una realidad y del sí mismo, del sujeto enunciadador): la tendencia a buscar la totalidad y la tendencia a enfocarse en Europa como paradigma cultural. Ambas notas que nos permiten organizar nuestra explicación, remiten a la “tradicón del desarraigo” y del “destierro” característica de la literatura rioplatense, y al mismo tiempo, revelan una forma de entender la identidad continental: como una identidad fragmentada y plural.

a. El ser humano representa para Cortázar un cúmulo de posibilidades⁹⁸, en el sentido de que considera que somos mucho más que sólo razón; que estamos habitados y constituidos igualmente por intuición y emoción. De ahí que exista en todo el proceso escritural del escritor argentino un constante esfuerzo por volver al hombre a esa completud originaria, por reunirlo con esa capacidad sentimental de la cual, según Cortázar, ha sido alejado a partir del reinado del conocimiento lógico, de la interpretación meramente causal de la realidad. Esta visión cargada de aires románticos constituye la ineludible puerta de entrada a los textos ensayísticos que aquí abordamos.

En “Para una poética”⁹⁹, el objeto de las reflexiones de Cortázar es, a primera vista, uno puramente literario: el misterio de la poesía. Sin embargo, por medio del despliegue de

⁹⁸ Néstor García Canclini, *Una antropología poética*, Buenos Aires, Nova, 1968.

⁹⁹ Julio Cortázar, “Para una poética”, en *Obra Crítica / 2*, ed. cit., pp. 265-285. Publicado originalmente en *La Torre*, año II, núm. 7, Puerto Rico, 1954, pp. 121-138.

su proceso de interpretación nos irá revelando una intención muchísimo más amplia orientada nada menos que a la comprensión de aquella referida —y “sospechosa”— relación del hombre con el mundo, la que evidentemente supera los meros límites del ámbito de la literatura.

En efecto, para responder a la interrogante poética que anima la escritura de este ensayo -qué es la poesía, qué hace al poeta- el escritor argentino compara al poeta, primero, con el primitivo y luego, con el mago. Esta tríada de personajes posee aquello que llama *dirección analógica*: una *simpatía*, una manera de conocer-poseer la realidad que “la versión racional del mundo” –desde su perspectiva- se niega a aceptar, menosprecia, llega aun a excluir de la naturaleza humana¹⁰⁰.

Con el fin de argumentar estas proposiciones: “el poeta es *como* un primitivo”, o bien, “la concepción poética esencial de la realidad” es *como* “la noción mágica del mundo del primitivo”, Cortázar retoma del antropólogo Lucien Lévi-Brühl la idea de “participación” que este último aplica al estudio de las sociedades “inferiores”, y escribe, citando a dicho autor:

[...], ¡qué comunión íntima aseguran las representaciones colectivas de la mentalidad prelógica *entre los seres que participan unos de otros!* La esencia de la participación consiste, precisamente, en borrar toda dualidad; a despecho del principio de contradicción, el sujeto es a la vez él mismo y el ser del cual participa [...].¹⁰¹

“Yo soy otro”, dirá Rimbaud, cuyo pensamiento poético también inspira profundamente a Cortázar. Queda así en evidencia su intención de discutir el carácter estático de la noción filosófica de identidad, cuyo principio “salta en pedazos”¹⁰² a partir de estos planteamientos. Tanto para el poeta como para el primitivo las identidades participan unas de otras, los seres no son sólo en sí mismos, sino en lo otro. Se trata, en suma, de “identidades de participación”, de identidades transitorias, móviles, cuya relación con lo otro es problemática, ambigua, inestable, no definida de una vez y para siempre, pero, por

¹⁰⁰ Tales planteamientos iniciales nos permiten ya vislumbrar el espíritu de todo ensayo, presente desde que Michel de Montaigne escribiera sus *Essays*: una fundamental crítica, en este caso, a la dictadura de la razón, a la falsa ilusión de que los procesos racionales monopolizan nuestro contacto con el universo.

¹⁰¹ Julio Cortázar, “Para una poética”, en *op. cit.*, p. 272.

¹⁰² *Ibid.*, p. 271.

sobre todo, indispensable. Por lo tanto, hablamos de identidades incompletas, que deben integrar lo otro para ser totalmente, deben anexarse la otredad, deben “participar” de ella.

Ahora bien, este afán de ser más, de ser íntegramente, de sumarse otras realidades que han sido descartadas, se ve reflejado asimismo en el esfuerzo de nuestro autor por resemantizar ciertas nociones poéticas como ‘metáfora’, ‘símbolo’, ‘analogía’, según él petrificadas, presentadas en sociedad. Para ello amplía, precisamente el sentido de dichos términos, añadiéndoles rasgos como lo afectivo, lo sentimental, lo instintivo, con el fin de restituir de algún modo esa original dimensión totalizadora. Por consiguiente, además de pensar y comprender conceptualmente, de hacer un ejercicio racional, el escritor plantea la posibilidad de sentir analógicamente o, mejor dicho, de establecer

[...] *relaciones válidas* entre las cosas por analogía sentimental, porque ciertas cosas *son* a veces lo que son otras, porque si para el primitivo hay árbol-yo-sapo-rojo, también para nosotros, de pronto ese teléfono que llama en un cuarto vacío es el rostro del invierno, o el olor de unos guantes donde hubo manos que hoy muelen su polvo.¹⁰³

Será, entonces, por medio de tal “analogía sentimental” que Cortázar hermana las formas poéticas con las formas primitivas participativas.

La propuesta de nuevos términos-ideas (“participación sentimental”, “analogía intuitiva”, “simpatía”) -cuya génesis es a la vez crítica y creativa- responde no sólo al fundamental objetivo cortazariano de defender la ambigüedad de la palabra, destiranzándola de la univocidad conceptual, sino también a un esfuerzo por vincular concepto y sentimiento de modo tal que coexistan en cada nueva expresión, que convivan en última instancia en el ser y en su conciencia. Propuesta que evoca inevitablemente al joven Georg Lukács y a su caracterización del ensayo como “poema intelectual”; fórmula igualmente orientada a fundir concepto y sentimiento, vivencias intelectuales y sentimentales.¹⁰⁴ Vemos, por consiguiente, destellar el espíritu ensayístico de este texto por medio de una de sus caras: el traspaso irreverente de las fronteras establecidas entre ciencia y arte, capaz de confundir ambas dimensiones y de restaurar así la palabra quebrada. Como

¹⁰³ Ibid., p. 274.

¹⁰⁴ Georg Lukács, “Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper)”, ed..cit.

tan iluminadamente señalara Theodor Adorno, tal peculiaridad de la ensayística descubre su esencial carácter herético y libre.

El añadir algunos pasajes poéticos en su escritura, el tematizar la intuición humana y, con todo, el criticar el predominio de la razón e instar a un hombre más intuitivo (y por qué no, más libre), a un hombre total, representa un aporte valiosísimo a aquella “antigua tarea prometeica: hacer inteligible al mundo, volverlo a dotar de sentido”.¹⁰⁵ Por todo ello, y porque se configura globalmente como un despliegue de interpretación conceptual de una intuición, y en este caso, de la intuición misma, “Para una poética” es un texto ensayístico paradigmático en tanto “modalidad discursiva, reflexiva y artística”.¹⁰⁶

En definitiva, Cortázar lleva a cabo en este ensayo una operación de (doble) desenmascaramiento de aquella pretendida univocidad humana: logra ver y mostrar al ser humano sometido a una cerrada y exclusiva manera de conocer (conocimiento basado en la relación sujeto-objeto) y, a su vez, ve y muestra a un hombre capaz de conectarse con el exterior de las más variadas formas. Su fe en la intuición y en la poesía como forma de entender y explorar el mundo lo lleva, en última instancia, a proponer un hombre diferente, un hombre abierto a otras visiones, uno que al desarrollar su capacidad analógica — directamente relacionada con su intrínseca creatividad y afectividad— se encuentre consigo mismo, se reúna con su alteridad, sea del todo, vuelva a ser.

Tal interpretación de la relación hombre-mundo que es, como se advertirá, a la par una propuesta de cambio, puede verse representada simbólicamente, a nuestro parecer, en el recurso literario de la comparación a partir de la cual el autor estructura su texto ensayístico. Siguiendo el método analítico de Réda Bensmäia que, recordemos, se orienta a la búsqueda de una estrategia de construcción textual que al mismo tiempo organice y represente el sentido del texto ensayístico, podemos afirmar que efectivamente, la urgencia analógica y primordial del ser humano defendida y tematizada en estas páginas se despliega, justamente, en la forma de una analogía, de una comparación, que funge entonces como la “palabra suficiente”, clave del ensayo: El poeta es *como* un primitivo, el poeta es *como* un mago.

¹⁰⁵ Liliana Weinberg, *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, ed. cit., p. 21.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 13.

Pero Cortázar da un paso más al asegurar que “esa *dirección analógica* del hombre, [...] persiste en distintos estratos y, con distintos grados de intensidad en *todo individuo*”¹⁰⁷. En consecuencia, si todo hombre posee originariamente esa dirección analógica, esa facultad poética primera, todo hombre es *como* un poeta, todo hombre es potencialmente un poeta y, por lo tanto, todo hombre puede lograr esa totalidad espiritual, esencial.

Ahora bien, esa analogía o esa comparación ha sido expandida por el propio Cortázar al añadirle el calificativo de sentimental. Ya no se refiere este recurso a la llana sustitución de una cosa por otra, sino a una íntima participación o identificación: las cosas *son* a veces otras. De manera tal, que a partir de su primera afirmación: el poeta es *como* el primitivo, se podría desembocar sin complicaciones en una segunda: el poeta *es* un primitivo. Sentencia que, sin embargo, el mismo Cortázar corrige: “El poeta no es un primitivo, pero sí ese hombre que reconoce y acata las formas primitivas; formas que bien mirado, sería mejor llamar ‘primordiales’, anteriores a la hegemonía racional, y subyacentes luego a su cacareado imperio”¹⁰⁸.

No es que el poeta sea un primitivo o —si lo llevamos al extremo del silogismo— que todo hombre sea un poeta. Más bien, “hay instancias de visión”, como dice Cortázar, en las que el poeta *es* un primitivo, *es* un mago, y “hay instancias de visión” en las que el hombre *es* un poeta; “y ese verbo esenciador no está allí a modo de puente sino como una mostración verbal de una *unidad* satisfactoria, sin otra prueba que su irrupción, su evidencia —su hermosura.”¹⁰⁹

Entendiendo de esa forma la comparación “el hombre es *como* un poeta”, o bien la identificación sentimental “el hombre *es* un poeta”, podemos concluir que tal analogía cumple la triple operación que postula Bensemi: en primer lugar, estructura artísticamente el texto, en segundo, interpreta simbólicamente el mundo -el hombre posee una capacidad analógica, intuitiva, simpática que le permite un contacto más completo con el cosmos, que lo enriquece y lo vuelve a su origen- y, tercero, propone un cambio: la integración del poeta al género humano. Dicho de otro modo, esa participación, esa analogía sentimental, que es unidad momentánea de seres, logra impregnar la organización textual literaria de este ensayo, y representa finalmente la comunión anhelada por el ser humano enajenado:

¹⁰⁷ Julio Cortázar, “Para una poética”, p. 268. Las segundas cursivas son nuestras.

¹⁰⁸ Ibid., p. 277. Las cursivas son nuestras.

¹⁰⁹ Ibid., p. 272.

comuni3n con el objeto, con lo otro, consigo mismo; alcanzando, mediante ese conocimiento intuitivo la plena humanidad. En suma, Cort3zar propone relaciones anal3gicas y lo hace a trav3s de un ensayo que organiza precisamente a trav3s de una gran analog3a: “el hombre es un poeta”. De manera que la tendencia a buscar la totalidad arm3nica configurada a partir de aquella Analog3a constituye la matriz de este ensayo.

Es pertinente en este punto indicar que dicha interpretaci3n de mundo y propuesta de cambio est3 representada, a nuestro juicio, en gran parte de la narrativa y, espec3ficamente, en la cuent3stica cortazariana, por el relato fant3stico y sus diversas estrategias literarias. Efectivamente, muchos de sus personajes -por referirnos s3lo a un elemento de an3lisis- son, de alguna manera, “poetas angustiados” que buscan “ser m3s” y a quienes la realidad se les abre, irrumpiendo con ello lo extra3o, lo fant3stico, esa otra versi3n del mundo oculta a los ojos puramente racionalistas. El cronopio es, sin duda, el personaje creado por Cort3zar que mejor representa su anhelo de encarnaci3n de un conocimiento otro, capaz de superar lo puramente racional. Y quien mejor encarna la esencia del cronopio parece ser, precisamente, la Maga, la figura inalcanzable cuya b3squeda constituye el sentido fundamental de *Rayuela*.

A partir de este examen podemos afirmar que la imagen del hombre y del yo, expresada en este ensayo es la de un ser escindido, descolocado, alienado. Las ansias 3nticas, el deseo de anexarse otras realidades, de restituirlas, devienen evidencia del sentimiento de descentramiento, de incompletud, que se ver3 igualmente retratado en los personajes de las ficciones de Cort3zar. La po3tica del pensar del escritor est3 caracterizada entonces por esta tendencia a la Analog3a. Su pensamiento, su proceso de interpretaci3n tiende a funcionar por operaciones anal3gicas que son adem3s el tema de sus reflexiones.

Otro ensayo fundamental, “Teor3a del T3nel”¹¹⁰, ofrece un ejemplo m3s de dicha tendencia. En este texto, anterior a “Para una po3tica” y mucho m3s extenso tambi3n, Cort3zar examina las orientaciones de la novela moderna y sit3a dentro del contexto de la literatura las dos corrientes a las que el autor adscribe: el surrealismo y el existencialismo. Enuncia tambi3n parte de su propio programa novelesco. Asimismo, y tal como ocurr3a en “Para una po3tica”, las reflexiones all3 expuestas trascienden el hecho literario, sufren la apertura caracter3stica del ensayo y acaban convirti3ndose en grandes interpretaciones del

¹¹⁰ Julio Cort3zar, “Teor3a del t3nel”, en *Obra Cr3tica / 1*, ed. de Sa3l Yurkievich, Madrid, Alfaguara, 1994.

mundo y de los procesos humanos. En este caso, se expone la preocupación del autor por la completud del ser humano.

Concretamente, Cortázar perfila aquí una concepción literaria que en última instancia propone liquidar a la literatura. “Afirmando desde el comienzo su filiación neorromántica, libra batalla contra la inviolabilidad de la literatura, contra la autosuficiencia estética y contra el fetichismo del libro”¹¹¹.

Por otra parte, se muestra proclive a la contaminación genérica, a la irrupción de lo poético (lo analógico) en lo narrativo (lo metonímico). Tal práctica daría como resultado un tipo especial de narrativa que nuestro autor califica de ‘poetista’ y cuyos más brillantes exponentes, desde su punto de vista, serían Lautreamont y Rimbaud. Las obras de estos escritores son para Cortázar “a la vez buceo en la conciencia abisal y exploración de la superrealidad, expanden por ende la capacidad aprehensiva del hombre a la par que le permiten recobrar las dimensiones perdidas”¹¹². Es precisamente este *poetismo* el que permite emprender la operación del túnel: la gran propuesta de Cortázar en este ensayo. Dicha operación implica socavar la fortificación de lo literario para que las más hondas posibilidades humanas puedan ejercerse a través de la literatura. El túnel destruye, demuele para construir, para restituir esferas humanas extraviadas. En este sentido, el túnel es además conducto hacia lo otro, catapulta a la otredad, que, en este contexto, vuelve a corresponder a la poesía, la que, desde esta misma perspectiva, ha sido abandonada y malograda por el petrificado lenguaje estético. Es sólo a través de la poesía, a la que conduce el túnel, que es posible acceder a la realidad total del ser humano. La propuesta anuncia la preferencia del autor por los pasajes, los puentes, los resquicios en tanto símbolos o figuras de conexión con lo otro y, en consecuencia, su función positiva en la restitución de la totalidad.

De modo que la figura del túnel deviene símbolo de la ansiedad óptica, del anhelo de ser plenamente en la literatura, la que, en ese tenor, es entendida por Cortázar “como modo verbal del ser del hombre.” Al integrar lo poético, que para Cortázar constituye “la magia verbal, el conjuro de las potencias de la analogía”¹¹³, a la novelística, ésta es capaz de expresar la totalidad del hombre.

¹¹¹ Saúl Yurkievich, “Un encuentro del hombre con su reino”, en Cortázar, *Obra Crítica / 1*, ed. cit., p. 19.

¹¹² *Ibid*, p.25.

¹¹³ Julio Cortázar, “Teoría del túnel”, p.111.

Así, “Teoría del túnel” constituye un argumento más en pro de la integración del yo y la otredad en la totalidad, a través de las relaciones analógicas y la poesía. Desde la óptica de Bensmâia, es precisamente la analogía del túnel la base figurada a partir de la cual Cortázar organiza el texto, interpreta el mundo y propone un profundo cambio. En efecto, allí se explican las características de la lógica analógica, poética, a la que propone integrar la literatura. La analogía del túnel es, pues, un recurso que representa el gran deseo de reconciliación, de reencuentro. Al mismo tiempo y dialécticamente, revela lo contrario: la conciencia de desintegración del ser humano, su descentramiento, su inadecuación. Entonces, si bien el procedimiento analógico puede constituir figura de totalidad, su propia construcción sintáctica parece revelar el carácter fragmentado irremediable de la percepción de lo real y la naturaleza escindida, igualmente insuperable, de la condición humana: el quehacer poético estaría, entonces, marcado por la busca de un centro donde sea posible reintegrar al ser lo perdido, la dimensión faltante.

En una entrevista realizada con posterioridad¹¹⁴, Cortázar aterriza la reflexión general contenida en sus ensayos -el carácter escindido del yo- y la aplica a su personal visión de la cultura rioplatense (que aquí extendemos a la latinoamericana), de lo que, según su juicio, resulta la falta de certidumbre que la caracteriza. Entonces, podemos inferir que la identidad rioplatense, en estos primeros escritos cortazarianos, se plantea de modo implícito, más bien como una cuestión existencialista y en relación con la concepción móvil que Cortázar posee de la noción de identidad: una identidad coyuntural, no estática, inestable, desintegrada, que sólo se expresa fundamentalmente en la dimensión del deseo.

Por otro lado, llama la atención la coincidencia del espíritu romántico que subyace en los postulados y configuraciones artísticas de los textos¹¹⁵, con los proyectos de conformación de unidad continental y nacional, que caracterizan las reflexiones sobre la identidad latinoamericana.

En su “Teoría del túnel” Cortázar describe al escritor capaz de llevar a cabo la operación de conciliación óptica –escritor en el que sin duda él se proyecta- como el que

¹¹⁴ Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, EDHASA, 1978, p.66. Dice Cortázar: “[...] una característica de los argentinos es su falta de certidumbre y de bases de tipo cultural, por salir de la mezcla de que salimos”.

¹¹⁵ El propio tema escogido por Cortázar en “Para una poética” posee una impronta romántica. En ese sentido, Octavio Paz ha señalado: “la analogía entre poesía y magia es un tema que reaparece a lo largo del siglo XIX y del XX, pero que nace con los románticos alemanes.” (*Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 3ª edición, 1981, p. 94)

“admite con franqueza su filiación romántica, en tanto que en él lo intuitivo guía su conducta intelectual; [y que] acepta de los abuelos una tendencia a proponerse la realidad en términos de inadecuación del hombre en el cosmos”¹¹⁶. Efectivamente, Cortázar, como los románticos “quiere asentar todo su ser en la palabra, anular toda mediación, abolir toda distancia”¹¹⁷. La angustia de ser más, de ser íntegramente, de restituirse, de recobrar la unidad con el universo, sólo es posible de superar en el plano de la práctica poética. Éste es el gran tema de la primera producción literaria e intelectual de Cortázar.

El recurso de la analogía -esta “metáfora en la que la alteridad se sueña unidad”¹¹⁸, en palabras de Octavio Paz,- que nos ha permitido interpretar el íntimo origen del proceso ensayístico de Cortázar, su poética del pensar, contiene asimismo ese espíritu romántico¹¹⁹ del que damos cuenta: la visión de incompletud y el anhelo de reintegración humanas. Dichos aires románticos subyacentes a la búsqueda de conciliación y a la revelación de una escisión, parecen caracterizar la dinámica del relato identitario latinoamericano, tanto de sus reflexiones y proyectos como de sus manifestaciones culturales.

En efecto, tanto los proyectos sociales de unidad “concreta” como las propuestas literarias de unidad “metafísica” que sostiene Cortázar, pueden ser interpretados como expresión de su idea de una cultura escindida que se afana en la síntesis, en la medida en que persigue un centro capaz de fusionar, mediante la recuperación de unos orígenes primigenios perdidos, los mundos que se perciben en conflicto: el pasado y el presente, la razón y la poesía, América y Europa. La asociación se sustenta en una nostalgia de unidad originada por descentramientos históricos y culturales que, de alguna manera, se expresan y se potencian, a través de manifestaciones artísticas como la literatura.

En ese sentido, la insistente obsesión cortazariana por encontrar un punto de integración en múltiples planos, por ser lo uno y lo otro simultánea y armónicamente, no sólo dice relación con la condición de *outsider* o de marginal retratada por toda la literatura moderna, sino también con la de sujeto inestable, no definido cabalmente, que se inscribe también en la llamada “tradición literaria del destierro” del rioplatense, la cual agravaría,

¹¹⁶ Julio Cortázar, “Teoría del túnel”, p. 53.

¹¹⁷ Saúl Yurkievich, “Un encuentro del hombre con su reino”, p. 20.

¹¹⁸ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p. 110.

¹¹⁹ También surrealista, pero cuya raíz se halla en la visión romántica.

según Fernando Aínsa, la alienación del hombre contemporáneo en general¹²⁰. Dicha tradición se manifiesta, según el mismo crítico, a través “del cuestionamiento del “ser nacional”, la nostalgia de una Europa que sólo se conoce por reflejo, la falsa sensación de desterrado y el obligado peregrinaje a París”¹²¹.

Generado fundamentalmente por los particulares procesos de conquista y colonia experimentados por esta zona del Río de la Plata, el relato de identidad escindida se apoya, también, en los paradigmas culturales que dominan el proyecto de nación, uno de cuyos resultados es la particular conformación demográfica de la Argentina –concretada en las constantes y masivas migraciones de origen predominantemente europeo-; así como en las condiciones y percepciones sociohistóricas (por ejemplo, la sensación de destierro –falsa o no-). Tal relato concierne en diversos grados y formas a toda América Latina.

La idea de identidad escindida encuentra su expresión literaria en la cultura rioplatense y en la producción textual cortazariana en ese sentimiento de dislocación, de extrañeza, ese profundo desarraigo, en la conciencia de pertenecer a dos mundos disjuntos y la consiguiente añoranza de encontrar aquel “aleph” que recobre el sentido de totalidad fracturada.

b. La misma “tradición del desarraigo” explica la otra tendencia eje del ensayo cortazariano de la primera época: el conocido como “europeísmo”. Para su examen es necesario atender a la forma como construye el autor su lugar social, como se ubica frente al mundo y como, finalmente, se configura a sí mismo (situación enunciativa).

Como se habrá advertido, en ambos ensayos, el sujeto enunciador se sitúa, en primer lugar, en un plano intelectual ilustrado, específicamente literario. Variadas marcas discursivas insinúan ya sea abierta o soterradamente esa pertenencia: el tipo de lenguaje empleado, más cerca de lo académico que de lo coloquial, ciertas construcciones de imágenes poéticas, un nivel de expresión muy refinado, que no obstante jamás llega a la extrema complejidad o a lo recargado, y la referencia a no pocos poetas que lo acompañan (la mayoría europeos). Tales huellas ilustran, insistimos, sin lugar a dudas, el lugar social,

¹²⁰ Fernando Aínsa, “Descolocación y representación paródica en la obra de Cortázar”, *Centre de recherches Latino-Americaines Université de Poitiers. Coloquio Internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, Tomo I, Madrid, Editorial Fundamentos, 1985, pp. 109-122.

¹²¹ Fernando Aínsa, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, p. 376.

cultural, discursivo a partir del cual el sujeto enunciador se construye a sí mismo como intelectual conocedor, competente, erudito, prolijo y sensible, alerta a los temas vigentes y a las nuevas propuestas de las disciplinas humanísticas y sociales (filosofía, historia literaria, poética, literatura comparada, antropología), preferentemente europeas. Es ese equipaje intelectual y cultural que le otorga legitimidad y/o representatividad desde la perspectiva del mundo letrado latinoamericano y argentino en el que Cortázar se inscribe.

Queda claro que el referente fundamental de Cortázar en este ensayo y probablemente en este primer periodo de su escritura es, como se habrá advertido, Europa (y más específicamente Francia)¹²²: su mirada se halla casi por completo volcada hacia ese mundo cultural, lo cual responde a la tradición de la intelectualidad rioplatense, continuamente atenta a las manifestaciones artísticas y culturales de dichas tierras, y, por lo tanto, también al condicionamiento relativo del campo intelectual nacional. El uso de expresiones idiomáticas extranjeras (fundamentalmente del francés e inglés), y el origen también primordialmente europeo de sus referencias, filiaciones y aversiones, manifiestan nítidamente la tendencia a ubicarse como enunciador guarnecido en los paradigmas del antiguo continente.

No obstante, Cortázar se sitúa también en un ámbito cultural e histórico cuya expresión discursiva, tal vez solapada, des(en)cubre sus señas de identidad nacional y regional. En efecto, términos, expresiones o frases determinados que se cuelan discretamente por su discurso dejan entrever esa ‘forma de hablar’ no sólo académica, sino también coloquial, ese tono desenfadado, porteño, de pronto irónico (“¡ahí está la cosa!”),¹²³ “Y me permite a mí abarcar con una sola mirada el comportamiento de un matabelé y el de, digamos, un alto producto occidental como Dylan Thomas”).¹²⁴ Más evidentes son en este sentido los ejemplos “poéticos” cotidianos que el escritor nos presenta en “Para una poética” y que conforman igualmente una marca de experiencia personal inscrita en una comunidad cultural determinada: “Tiene más acomodados que gallina con treinta huevos”, “Puso unos ojos como rueda’e sulky”, “Pianté de la noria...;Se fue mi mujer!”; “la vida es

¹²² Europa nunca deja de ser un referente importante en la obra de Cortázar, sin embargo, en esta etapa se halla casi por completo volcado hacia esa “otra orilla”.

¹²³ Julio Cortázar, “Para una poética”, p. 276.

¹²⁴ Ibid, p. 271.

una cebolla y hay que pelarla llorando”.¹²⁵ Se trata de una tradición oral imposible de sacudir, lenguaje vivo, en palabras de Bajtin, que remite a aquellas relaciones sociales e históricas concretas a partir de las cuales es posible develar signos de pertenencia.

De modo que aunque Cortázar, en cuanto sujeto enunciador, se ubica claramente en el canon cultural y literario europeo, no deja de manifestar su raigambre criolla. Es decir, no está del todo ni aquí ni allá, igual que Oliveira, el protagonista de *Rayuela*.

En efecto, las citadas formas orales y locales (tonos, ritmos y construcciones poéticas) que en medio de tanta cultura letrada, parecen salir involuntariamente de su discurso, como los conejitos de “Carta para una señorita en París”, dan forma al movimiento irregular, oscilante entre la tradición letrada, culta, en última instancia, europea, y la tradición oral, local, latinoamericana, ligada íntimamente a un contexto determinado¹²⁶.

Esta coexistencia de registros de la lengua que no es armónica, ni sintética, sino más bien asimétrica –basta advertir que los elementos ‘criollistas’ se hallan subordinados a las formas cultas, hasta cierto punto ajenos al tono y naturaleza general de su discurso-, expresa la configuración de una posición de enunciación ambigua, problemática y escindida. La heterogeneidad de códigos (literatura erudita, popular y aun oral) y de niveles de lengua culta y popular, da forma a un sujeto enunciante “inestable”, oscilante y plural, que internaliza la heterogeneidad de mundos y asume una doble pertenencia: aquí y allá, ahora y antes, pero de manera descentrada y conflictiva, en la que no opera ninguna síntesis. Esta posición enunciativa revela el “doble estatuto socio-cultural” de estos primeros ensayos cortazarianos en la medida en que circulan en una cultura pero refieren primordialmente a otra. En efecto, Cortázar, escribe en Argentina pero contemplando fijamente Europa. En ese sentido es que el “europeísmo” como tendencia revela la constitución de un sujeto enunciador heterogéneo, pero además transcultural, es decir, cuyo lugar parece no estar dentro de ninguna cultura en particular, sino en los intersticios de ellas; sujeto transcultural, en cuanto se constituye en soporte de un proceso transitivo, de paso entre culturas. De ahí el peculiar lugar en el que se ubica el mundo rioplatense, y las primeras letras de Cortázar, con respecto a América Latina.

¹²⁵ Ibid, p. 268.

¹²⁶ Movimiento que halla su antecedente clásico en el *Facundo* de Sarmiento.

Ello se ve asimismo expresado en la relación profundamente ambigua que el sujeto enunciador manifiesta con respecto al otro (al otro campesino criollo, al otro europeo) que lo constituye: coexistencia inestable y asimétrica que no termina de cuajar. Esa sensación de estar a medias, lateralmente, o en palabras de Cortázar “siempre un poco más a la izquierda o más al fondo del lugar donde se debería estar para que todo cuajara satisfactoriamente en un día más de vida sin conflictos”¹²⁷, encuentra en estos rasgos literarios una manifestación cargada de vida y un ejemplo más del célebre, conflictivo y tenso diálogo que ha sido y sigue siendo Latinoamérica.

He ahí, entonces, la forma particularmente rioplatense de expresar una identidad fragmentada y plural y de expresar asimismo una identidad latinoamericana pensada en iguales términos. Efectivamente, este tipo de discurso heterogéneo y fragmentado termina revelando el dislocamiento histórico propio del choque cultural, producido aquí tanto por los procesos de conquista y colonia, como los de “colonización” del siglo XIX, y deja leer una historia y una manifestación de identidad, a menudo más que puramente individual.

Para recapitular, convengamos que la tendencia a la analogía y a enfocarse en Europa expresadas en los primeros escritos de Cortázar nos hablan de un desacomodo radical, de una coexistencia (de tradiciones, de discursos) problemática y, por último, de un deseo profundo de reunión, de integración armoniosa, de reconciliación total¹²⁸. Manifestaciones que permiten interpretar tanto el lado ensayístico de la poética del autor, su poética del pensar, como también una forma de percibir y asumir la identidad latinoamericana cuyas rasgos parecen ser la heterogeneidad y la desintegración.

¹²⁷ Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, Tomo I, p. 35.

¹²⁸ Anhelo que, como se atisba aquí y se constatará más adelante, permanece en esa dimensión del deseo eterno, tan cara nuevamente al romanticismo.

2.2. Los primeros cuentos: una coexistencia conflictiva.

Recordemos que la manifestación de identidad latinoamericana a la que nos aproximamos en este capítulo coincide con una etapa primera de la producción cortazariana, que va desde fines de los años cuarenta hasta mediados de los sesenta del siglo XX. En este periodo las preocupaciones literarias de Cortázar son, principalmente, de carácter ontológico y van de la mano con la convicción de que el hombre es un ser lleno de posibilidades, capaz de relacionarse con el mundo de unas formas más auténticas y ricas, no necesariamente mediatizadas por la razón, y, en consecuencia, de acceder a realidades que “la versión racional del mundo” ha excluido del conocimiento humano canonizado. Así, Cortázar lleva a cabo una labor desmitificadora del exclusivo modo de relación meramente cognoscitiva hombre-naturaleza; tarea orientada a romper con lo establecido, con la “Gran costumbre”, y en defensa de una forma de conocimiento que admita las dimensiones intuitivas, emotivas e imaginativas, asumiendo una perspectiva plural en la comprensión de esas relaciones. Los procedimientos fantásticos de su escritura son, entre otros, el resultado de tal esfuerzo, pues, le permiten develar ese otro contacto, esas otras realidades, y, así, proponer y sugerir una integración total del hombre con lo otro, que se traduce en una búsqueda, finalmente, de la plenitud del propio ser.

En efecto, tal obsesión metafísica, presente en toda la obra cortazariana, que se va desarrollando y derivando en preocupaciones humanas más concretas, constituye, en estos primeros años de producción, la esencia de su pensamiento y el poderoso germen de la expansión que experimentará más tarde. Los relatos que nos ocupan son -desde nuestra perspectiva- algunas de la más notables expresiones narrativas en este sentido.

Como es característico de la literatura moderna -y Cortázar no es una excepción a este respecto- los protagonistas de sus relatos, aparecen, a menudo, como sujetos escindidos, marginales, nostálgicos de una comunión perdida, añorantes del gran origen, de una “isla final”¹²⁹. Se trata de personajes incompletos, inadaptados, alienados que sufren esa condición sin poderla explicar del todo y que, por tal razón, anhelan una reunión, una reconciliación con el universo, entre lo racional y lo intuitivo, entre lo que se ha definido

¹²⁹ Aquel lugar “en el que el hombre se encontraría consigo mismo en una suerte de reconciliación total y de anulación de diferencias” (Julio Cortázar, en Luis Harss, *Los Nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966, p. 267).

como lo real y lo irreal. Esta crisis del individuo, en su relación con el mundo y los otros, que ha sido tema central de la filosofía y las artes desde el romanticismo, se ve, por decirlo así, amplificada, en la escritura de Cortázar “por el desajuste en segundo grado resultante de la condición de “destierro” cultural en que se sitúa tradicionalmente el escritor rioplatense frente a Europa”¹³⁰. Desajuste que también explicaría aquel sentimiento de descolocación de nuestro autor, “de no estar del todo” en ninguna parte, el que, una vez concientizado, se traduce en el deseo de una inserción armónica en el mundo.

Considerando, entonces, estos dos aspectos (uno de carácter general y otro situado en el contexto de la cultura latinoamericana), a nuestro juicio, complementarios, constitutivos de la dislocación que afecta a los protagonistas cortazarianos, pretendemos efectuar una lectura de los relatos seleccionados que dé cuenta tanto del problema del ser humano universal inscrito en ellos, como de la cuestión de la identidad latinoamericana. Desde ese mirador, se puede afirmar, por ejemplo, que los héroes de Cortázar son por una parte representantes de la angustiada y moderna condición humana y, por otra, de la descolocación, del descentramiento del rioplatense y, por extensión, del latinoamericano.

Esa descolocación anclada en el contexto histórico y cultural latinoamericano, figurada constantemente en los relatos de Cortázar, subyace a nuestro entender como manifestación profunda de identidad rioplatense y latinoamericana, en tanto expresión de la huella de los procesos de Conquista y Colonia experimentados por el continente. Se trata, pues, de una interpretación de la existencia latinoamericana expresada artísticamente mediante la yuxtaposición e implicación de identidades, de lugares y tiempos diferentes. En el marco de tales procedimientos, que responden al estilo fantástico cortazariano, destaca el recurso del *doble*. En efecto, la duplicación, superposición, ambivalencia y ambigüedad de seres, acciones, espacios y tiempos constituye un procedimiento estructural básico de gran parte de su narrativa. Piénsese, por ejemplo, en las múltiples relaciones especulares que vinculan a los personajes, espacios y situaciones y aun a los fragmentos, textos y partes de *Rayuela*. Recordemos además que el recurso del *doble* como ampliación del yo constituye

¹³⁰ Fernando Aínsa, “Descolocación y representación paródica en la obra de Cortázar”, en *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, Tomo I, ed. cit., p. 109.

una variante de la noción de “figura”¹³¹ (“[...] aparte de nuestros destinos individuales somos parte de figuras que desconocemos”¹³²), que Cortázar desarrolla a lo largo de toda su obra. El encuentro con el doble hace posible, entonces, la reintegración a la figura original, a la plenitud del ser en sus conexiones.

Los procedimientos de superposición de planos y mundos descubren la existencia de “lo otro” y las diversas dinámicas de interacción con ello. De modo que la problemática de la alteridad se vuelve también un elemento fundamental en la poética del escritor argentino y, desde luego, un eje cardinal de nuestro análisis. La otredad generalmente representa lo diferente, lo contrario de lo que el yo cree ser (o estar), de manera que surge así el hondo conflicto, la pugna y fragmentación discursiva, el estado incierto –dado no sólo en el nivel de los personajes, sino también en el de los espacios y tiempos narrados-, que hemos de examinar apoyándonos en las categorías de heterogeneidad y transculturación.

Estudiaremos, entonces, los procedimientos de yuxtaposición en sus diversos planos narrativos, fundamentalmente a través de cuatro cuentos: “Lejana”, “Axolotl”, “La noche boca arriba” y “El otro cielo”. Todos ellos están elaborados con base en oposiciones que no llegan a resolverse y que, por lo tanto, enfatizan el conflicto entre lo uno y lo otro. Son estos elementos los que contribuyen a leer los relatos de Cortázar como expresión de una identidad latinoamericana escindida, problemática, no homogénea, invadida y determinada por la presencia de lo otro; otredad que no es asimilada de manera armoniosa, sino que coexiste problemáticamente con lo que se cree propio, se confunde con ello, lo relativiza, lo enfrenta permanentemente.

En el abordaje analítico de esta primera serie de cuentos de Cortázar, hemos añadido algunas reflexiones acerca de su novela capital, *Rayuela*, la que también participa de los rasgos de este primer periodo y en la que, posiblemente, culminan. Las alusiones a la novela están realizadas a modo de complemento de los respectivos análisis, pues, sólo procuran contextualizar las aproximaciones más o menos particulares que los análisis suponen. Por eso mismo, contribuyen a una lectura más comprensiva del problema de la identidad latinoamericana, tal como se expresa en Cortázar en un primer momento. El

¹³¹ Noción que probablemente tiene su antecedente en la idea de “identidades de participación” (seres que son no sólo en sí mismos, sino también en lo otro) elaborada por Cortázar en el ensayo “Para una poética”, recién examinado.

¹³² Luis Harss, *op. cit.*, p. 278.

propio autor ha definido a *Rayuela* como “la filosofía de mis cuentos –una indagación sobre lo que determinó a lo largo de muchos años su materia o su impulso”¹³³ y, en ese sentido, nos parece fundamental referirnos a ella, aunque sólo sea tangencialmente, como lugar de sentido y que proyecta también sentido a los textos de su entorno.

2.2.1. “Lejana”: yo soy otra.

En “Lejana”¹³⁴ la escisión del yo aparece como problema de descomposición de la personalidad individual, de desdoblamiento del sujeto, pero también de irrupción de lo otro, presencia de lo desconocido en la propia conciencia. La historia trata básicamente de una joven porteña, de vida acomodada, llamada Alina Reyes, a quien le invade mental y sentimentalmente la presencia insólita de otra mujer, ‘la lejana’, y con ello, vivencias radicalmente opuestas a las suyas (en concreto, una filiación social y espacial diferente), que terminan alienándola totalmente.

Como se nos anuncia en seguida del título, el texto representa el “Diario de Alina Reyes” y, por consiguiente, comienza siendo narrado en primera persona, con todo el intimismo, la naturalidad y la autenticidad que la forma del diario de vida conlleva. Consecuentemente, se trata de un texto autorreflexivo, en el sentido de que narradora y narrataria son la misma persona, el sujeto enunciante desdoblado. El diario asume la verosimilitud de ese tipo de discurso y, por consiguiente, el estilo introspectivo donde el yo dialoga consigo mismo en soledad constituye una especie de garantía de fidelidad respecto de las ideas y sentires de su autora contenidas en el texto. El mismo registro nos hace partícipes de las profundidades del yo y de su angustiada lucha por descifrar lo que ocurre en su conciencia; es, de alguna manera, el espejo en el que la protagonista se contempla y, en este sentido, es en sí mismo dador de identidad: el lenguaje empleado, el tono argentino, los rasgos ciudadanos y las actitudes burguesas, volcados en el diario, van figurando la personalidad confusa de la protagonista, su identidad problemática. Huelga destacar, en tal dirección, la incorporación del habla coloquial de manera artística en el texto, cuya función es la búsqueda de una expresión literaria propia y viva, es decir, enraizada en una realidad

¹³³ Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, Tomo I, p. 41.

¹³⁴ Publicado originalmente en *Bestiario* (1951). Todas las citas corresponden a Julio Cortázar, *Cortázar Cuentos Completos / 1*, México, Alfaguara, 1996, pp. 119-125.

concreta¹³⁵. El reflejo ortográfico de la lengua oral urbana, llevado a cabo a través de creaciones idiomáticas individuales, juegos del lenguaje, variantes típicas del español en Argentina, entremezclados con los más variados registros, dan paso a una forma de escritura que es capaz de representar literariamente una manera peculiar de hablar y de pensar. Así, la yuxtaposición de hechos que se enumeran sin nexo aparente o bien las construcciones elípticas sugieren en ocasiones el divagar de la conciencia: “Pero sí, Alina Reyes, y por eso anoche fue otra vez, sentirla y el odio.”

Los coloquialismos léxicos (“soy una chica sin humos”; “parapeto”), entre los que llama la atención una solitaria inclusión del característico “che” (“Eso le da frío a cualquiera, che, aquí o en Francia.”), además de los familiarismos, los diminutivos y aumentativos (“M’hijita, la última vez que te pido que me acompañes al piano. Hicimos un papelón” (120); “enormísimo”, “abrigadísimo”, “lindísima”), entre otros rasgos gramaticales de la lengua conversacional, a todo lo cual debe sumarse el sintomático uso de fragmentos en lenguas extranjeras (“Votre âme est un paysage choisi...”, “pink champagne”, “Now I lay me down to sleep...”), van otorgando expresión a ese estilo oral coherente con la realidad idiomática argentina que Cortázar se esmera en recrear artísticamente; tarea que irá ampliando en sus escritos posteriores¹³⁶. Estas estilizaciones orales contribuyen, asimismo, a elaborar un carácter que remite a la denominada “tradición del desarraigo” rioplatense y a su “europeísmo” característico, en la medida en que los personajes parecen expresarse cotidianamente mediante lenguas foráneas: la palabra propia asume así registros ajenos. La presencia de vocablos extranjeros sin traducir contribuye también a la configuración de un personaje en tránsito que pertenece a espacios simultáneos, pero distintos y distantes, no fundidos.

De igual modo, esas cualidades de la escritura nos permiten, en tanto lectores, ser testigos casi directos e inmediatos, intrusos de lo íntimo, del complejo proceso de disyunción de personalidad que Alina Reyes sufre por efecto de la irrupción de lo otro y, al mismo tiempo, de la difuminación del límite entre lo real y lo supuestamente imaginario.

¹³⁵ Mijaíl Bajtin, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 2003; y *Problemas de la poética de Dostoievsky*, FCE, México, 2003.

¹³⁶ Al respecto el escritor ha señalado que “[...] es necesario encontrar un lenguaje literario que llegue por fin a tener la misma espontaneidad, el mismo derecho que nuestro hermoso, inteligente, rico y hasta deslumbrante estilo oral.” En *Señales* n° 132, citado por Nelly Donni de Mirande en su artículo “Notas sobre la lengua de Cortázar”, en *Boletín de Literatura hispánicas* 6, Rosario, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional del Litoral, 1966, pp. 71-83.

Sin embargo, convengamos en que no se trata de una división patológica de la personalidad, sino más bien de una expansión del ego¹³⁷, de una “participación”, como diría Cortázar, simultánea de algo hasta entonces desconocido (elemento fantástico) que vuelve sospechosa la normalidad del yo, revelando la indeterminación de la propia identidad. Se trata de la irrupción de lo otro (la otra), lo aparentemente lejano y sin conexión que, sin embargo, de modo inexplicable se va apoderando hasta compartir la identidad escindida de la protagonista.

El anagrama incompleto con el que ella juega constituye la metáfora lingüística de aquella mencionada indefinición de la identidad: “Alina Reyes es la reina y...”. Desde esa perspectiva, Alina es una especie de anagrama vivo en el que el espacio en blanco o los puntos suspensivos nos insinúan que es alguien más, que le falta algo para ser totalmente, algo que aún no ha descubierto, completamente opuesto a lo que ella sabe y cree de sí: se trata de un otro yo, de una otra realidad, que inicialmente provoca incompreensión y rechazo, y posteriormente incita a su búsqueda e integración.

Efectivamente, a partir de aquel juego del lenguaje se constata que ‘la lejana’ está elaborada en cuanto doble opuesto de Alina; todo en ella constituye la antítesis de la protagonista: ‘la lejana’ es pobre porque Alina tiene una vida holgada, vive en Budapest (la ciudad doble), porque Alina vive en Buenos Aires, al otro lado del océano, es maltratada por su pareja, porque Alina maltrata, se burla, de su propio novio (“Pobre Luis María, qué idiota casarse conmigo. No sabe lo que se echa encima”¹³⁸). Ambas conciencias se iluminan mutuamente, configurándose como el reflejo invertido de cada una. La ‘Alina miserable’ no puede ser quien es sin la opulenta porteña, y viceversa. De ahí que se configuren en cuanto opuestos complementarios, relación en la que los límites de la ajenidad tienden a desvanecerse. No en vano la otredad se manifiesta en este relato mediante la experiencia de una presencia ajena como si fuera propia, de una voz extrínseca hablando desde dentro.

Pero, como dijimos, no se trata de que unas veces la protagonista es Alina Reyes y otras ‘la lejana’, sino de una coexistencia simultánea de esos dos yoes. Es más bien un problema de perspectivas opuestas conviviendo en un mismo ser. La continua presencia

¹³⁷ Y, en ese sentido, creemos que el perspectiva de Cortázar no es psicológica, sino, más bien, metafísica.

¹³⁸ Julio Cortázar, “Lejana”, p. 123.

ajena-lejana enfatiza en Alina el sentimiento de descolocación, de estar a medias, una incomodidad que no la deja ser feliz ni con una realidad ni con la otra.

Recapitulando, el proceso de conciencia que el diario narra, va mostrando cómo lo otro irrumpe progresivamente en el yo, cómo lo cotidiano es sobresaltado por lo insólito, en última instancia, cómo lo fantástico se va apoderando poco a poco de toda realidad razonable y cierta -destruyendo toda lógica y certidumbre-, así como de la conciencia y la personalidad de Alina, a pesar del intenso rechazo que ella manifiesta en un comienzo: la alteridad se revela y se niega a la vez. Es una lucha de personalidades, expresada estilísticamente por medio del uso intercalado de la primera y la tercera personas. El discurso ajeno se yuxtapone al propio, lo invade: “porque soy yo y le pegan”; “Porque a mí, a la lejana, no la quieren”. Se va dando una especie de imposición del yo otro, europeo, que, por cierto, es el yo miserable y sufriente, -invirtiéndose los términos atribuidos tradicionalmente a las culturas europeas (rica) y latinoamericanas (pobre)-, con el cual no existe un diálogo, mas sí el deseo de comunicación, expresado en las ansias de Alina de enviarle un telegrama a la Lejana.

De forma homóloga, pero mucho más potente que el caso de las expresiones extranjeras enturbiando los discursos porteños, el decir propio aparece ahora saturado de tonalidades y sentidos ajenos, a tal punto que deforma la voz de Alina, la hace sonar de otra manera, volviéndola “turbulenta, irresoluble internamente y ambivalente”¹³⁹. He ahí la duplicidad contradictoria presente en la misma enunciación, en la forma de dos discursos que si bien no pueden actuar independientemente el uno del otro, tampoco se hallan fusionados de modo desproblematizado. En ese sentido, “la palabra llega a ser arena de lucha entre dos voces”¹⁴⁰.

Parafraseando a Cornejo Polar, ocurre aquí que “sujeto y discurso se pluralizan agudamente y el cuento como tal se transforma en un espacio donde uno y otro pierden sus identidades seguras y definidas...”¹⁴¹ La protagonista deviene, en tal sentido, sujeto heterogéneo, plural y también sujeto transcultural, en el sentido de que en ella se da un proceso transitivo, de paso entre mundos.

¹³⁹ Mijaíl, Bajtin, *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 289.

¹⁴⁰ Idem.

¹⁴¹ Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*, ed. cit.

Tal vez por ello es que a medida que el cuento y los días en el diario avanzan, el yo evoluciona hacia una posición de aceptación del otro e incluso de deseo de encuentro y de posesión. Aquí la figura del puente, tan propia de Cortázar, adquiere relevancia primordial. En efecto, a Alina le obsesiona la idea del puente; el término, propiamente tal, recorre el texto sin discreción alguna: “Más fácil salir a buscar ese puente, salir en busca mía y encontrarme como ahora, porque ya he andado la mitad del puente entre gritos y aplausos [...]”¹⁴²

El puente simboliza claramente la posibilidad de paso, de cruce de umbral y, consecuentemente, de reunión e integración añorada por el ser escindido. Leemos también en esta metáfora ese anhelo de diálogo, de comunicación entre Europa y Buenos Aires. Lo otro, en este caso lo europeo, se presenta como una especie de dimensión inevitable de la realidad del yo bonaerense. Pareciera que éste no puede colmar su identidad sin ese otro complementario. Europa: síntoma de lo que el rioplatense no es, pero, al mismo tiempo, de lo que sí es. Juego confuso y a veces angustiante entre las imágenes del yo y del otro, del yo que no sólo es incapaz de sacudirse del otro (de su discurso, de su mirada), sino que además se reconoce en él constantemente; y que hace visible, más extensamente, el sospechoso y paradójico sentimiento de que Latinoamérica es y no es Europa.

El anhelo de reunión, de fusión de la identidad quebrada de la protagonista –“Se doblegará si realmente soy yo, se sumará a mi zona iluminada, más bella y cierta con sólo ir a su lado y apoyarle una mano en el hombro”¹⁴³– no logra la concreción deseada. El diario termina el 7 de febrero y entonces se da paso a una voz en tercera persona, un narrador aparentemente omnisciente que otorga cierto halo de certeza a la historia y que relatará el esperado y al mismo tiempo sorprendente encuentro final, en medio del puente en Budapest.

Ceñía a la mujer delgadísima, sintiéndola entera y absoluta dentro de su abrazo, con un crecer de felicidad igual a un himno, a un soltarse de palomas, al río cantando. Cerró los ojos en la fusión total, rehuyendo las sensaciones de afuera, la luz crepuscular;

¹⁴² Cortázar, “Lejana”, p. 123.

¹⁴³ Ibid., p. 124.

repentinamente tan cansada, pero segura de su victoria, sin celebrarlo pero tan suyo y por fin¹⁴⁴.

El abrazo narrado como un instante supremo de unión parece tan sólo un *bluff* del narrador, una especie de anticlímax –igualmente fantástico-, pues lo que ocurre parece ser un insólito traspaso de identidades. Los esfuerzos por conquistar lo otro son finalmente vanos. El anhelo de reconciliación de las dos orillas sigue ahí.

Al abrir los ojos (tal vez gritaba ya) vio que se habían separado. Ahora sí gritó. De frío, porque la nieve le estaba entrando por los zapatos rotos, porque yéndose camino de la plaza iba Alina Reyes lindísima en su sastré gris, el pelo un poco suelto contra el viento, sin dar vuelta la cara y yéndose¹⁴⁵.

Queda subrayar que el conflicto entre lo propio y lo ajeno, expresado en este cuento fantástico, ofrece múltiples opciones de lectura. Una de ellas apunta a la posibilidad de interpretar tal problemática desde el contexto latinoamericano, y en ese sentido, percibirla como una metáfora de la heterogénea realidad latinoamericana y en, consecuencia, como una manifestación de la identidad del continente en términos de fragmentación y pluralidad contradictoria.

2.2.2. “Axolotl”: el otro lado del espejo.

“Axolotl”¹⁴⁶ es la historia de una nueva transferencia de identidades. Pero, al contrario de lo que ocurre en “Lejana”, no existe aquí el *suspense*; se da más bien una “crónica de una mutación anunciada”, pues desde las primeras líneas se sugiere que el sujeto que narra alguna vez fue un hombre y ahora es un ajolote. Efectivamente, ese narrador - sintomáticamente anónimo y residente parisino- se obsesiona con estos animales acuáticos

¹⁴⁴ Ibid., p. 125.

¹⁴⁵ Ibid., p. 125.

¹⁴⁶ Publicado originalmente en *Final del juego* (1964). Todas las citas corresponden a Cortázar, *Cuentos Completos / 1*, ed. cit., pp. 381-385.

a tal punto que termina convirtiéndose en uno de ellos: “Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. [...] Ahora soy un axolotl”¹⁴⁷.

Este célebre relato nos permite de nueva cuenta presenciar la irrupción de lo otro y con ello la coexistencia de perspectivas opuestas, de mundos contrapuestos. A través del ajolote –al que de entrada se le otorga un origen mexicano, “por su rosado rostro azteca”¹⁴⁸– se dibuja el misterio de lo otro, de lo completamente diferente, de lo extraño. Es “la absoluta falta de semejanza de los axolotl con el ser humano”¹⁴⁹, lo que no es sino una profunda otredad, la que encanta a nuestro héroe sin nombre. Esta criatura “extraordinaria” parece pertenecer a otro mundo y a otro tiempo y además darnos acceso a tales dimensiones, “[...] esa entrada al mundo infinitamente lento y remoto”¹⁵⁰, donde es posible “abolir el espacio y el tiempo con una inmovilidad indiferente”¹⁵¹. Su carácter primitivo, larval, nos remite además a unos orígenes perdidos¹⁵² que adquieren profunda relevancia a partir de la mirada absorta del protagonista: “Españaban algo, un remoto señorío aniquilado, un tiempo de libertad en el que el mundo había sido de los axolotl”¹⁵³. Aquel pasado idílico otorgado a las criaturas los va, de este modo, humanizando y ahondando la insólita conexión que el protagonista experimenta con ellas: “desde un primer momento comprendí que estábamos vinculados, que algo infinitamente perdido y distante seguía sin embargo uniéndonos”¹⁵⁴. El axolotl deviene así humanidad primigenia, “misteriosa humanidad”, símbolo de la quebrantada relación instintiva, mágica del hombre con el universo, que la escritura cortazariana se afana en enaltecer y recuperar. El general espíritu romántico que hemos subrayado anteriormente y que subyace a esta exaltación de lo instintivo se ve entrelazado aquí muy evidentemente con dos mitos europeos más específicos: el del noble salvaje y el de la época precolonial como tiempo paradisiaco. En este sentido, el texto puede ser leído como una alegoría del proceso de colonización, del llamado “encuentro

¹⁴⁷ Ibid., p. 381.

¹⁴⁸ Idem.

¹⁴⁹ Ibid., p. 383.

¹⁵⁰ Ibid., p. 382.

¹⁵¹ Idem.

¹⁵² En su fundamental libro *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano* (México, Grijlabo, 1987), Roger Bartra estudia profusamente al personaje del ajolote como símbolo de una “identidad mexicana” y llama la atención acerca del tópico de la nostalgia por el pasado idealizado o mítico que el animal encarna. Hemos internalizado a lo largo de nuestro trabajo muchas de las reflexiones allí desplegadas por él: sin duda, cruciales aportes al estudio de las identidades culturales.

¹⁵³ Julio Cortázar, “Axolotl”, p. 384.

¹⁵⁴ Ibid., p. 381.

entre dos mundos”, en fin, como la relación entre el europeo colonizador y el indígena americano colonizado. Sin embargo, creemos que esta visión limita en cierto sentido la lectura del relato y la problemática a la que nos abocamos, en la medida en que no queda más que asimilar lo americano a lo otro extraño, bárbaro, natural, mágico, y lo europeo a lo uno normal, civilizado, racional, real. Nos parece paradigmático que los polos espaciales que se ven implicados representen América Latina y Europa, los principales universos entre los que oscila nuestro devenir identitario. Empero, no se trata, creemos, de asimilar de manera fija cada polo a una determinada cultura o a un determinado espacio geográfico, ya que éstos aparecen como intercambiables no sólo porque se trata de espacios y mundos simbólicos-tal como vimos en “Lejana” donde lo otro se ubicaba simbólicamente en un espacio “europeo”-; sino también porque desde el punto de vista del conflicto identitario y cultural rioplatense lo otro no se halla plenamente definido. Es precisamente esa ambigüedad la que contribuye a la conformación literaria de la “realidad” y de la subjetividad, de una realidad que es y no es al mismo tiempo, de una subjetividad que es y no es simultáneamente: el yo escindido en ambivalencia radical. Destaquemos, desde este horizonte, la cuestión de las perspectivas diferentes coexistiendo problemáticamente, esa duplicidad (o pluralidad) antitética que ha conformado históricamente las expresiones identitarias continentales y la realidad latinoamericana a partir, por cierto, de muchos “otros”.

Ahora bien, dicha confrontación de perspectivas manifestada a través de la aparición de lo otro halla aquí su elemento articulador en la mirada de los mundos implicados, en esos “[...] hermosos ojos semejantes a los nuestros”¹⁵⁵. Es gracias a aquellos ojos transparentes que el protagonista empieza a reconocerse en el otro y a tener la certeza de que las raras criaturas ya son “*animales*”¹⁵⁶. El cristal que los divide deviene espejo, por medio del cual la ajenidad empieza a mostrarse y a penetrar el yo aparentemente estable del protagonista.

Así, el motor del relato es, sin duda, la mirada. Mientras en “Lejana” el acceso a lo otro se manifestaba a través de la percepción a distancia del dolor, del frío, de la incomodidad, en “Axolotl” el mecanismo articulador de la trama y del ingreso de lo otro es

¹⁵⁵ Ibid., p. 382.

¹⁵⁶ Ibid., p. 383.

la mirada. Mientras a Alina la obsesiona el puente, al visitante del parque lo dominan los ojos de los ajolotes. Son precisamente aquellos ojos “sin párpados” los que el protagonista no puede dejar de observar. El ajolote es, de hecho, todo mirada: “sin otro rasgo que los ojos”, “carente de toda vida, pero mirando”¹⁵⁷. Ellos hablan “de la presencia de una vida diferente, de otra manera de mirar”¹⁵⁸. De ahí que “Axolotl” sea precisamente la narración de otra forma de ver el mundo, desde el otro lado de la vitrina, pero también una prodigiosa metáfora del encuentro de puntos de vista antagónicos.

La estética de la alteridad –referida por Bajtin- a partir de la cual la otredad se manifiesta determinando fuertemente la personalidad propia, halla aquí una sugestiva manifestación fantástica. La influencia de lo otro en lo propio se revela artísticamente a través de esa mirada que cargada de múltiples y ricas connotaciones, se deja penetrar y a su vez penetra la visión del otro. El punto de vista extrínseco conformará a nuestro protagonista, lo transformará íntimamente. Al igual que en tantos cuentos cortazarianos, el narrador empieza a ser invadido por una presencia totalmente ajena, es progresivamente devorado por la mirada de los axolotl: “Usted se los come con los ojos”, me decía riendo el guardián [...] No se daba cuenta de que eran ellos los que me devoraban lentamente por los ojos. [...] era como si me influyeran a la distancia”¹⁵⁹.

Como se habrá advertido, desde el inicio del relato el narrador está construido a partir de dos puntos de vista: el propio y el ajeno. Es más, del protagonista anónimo simplemente sabemos que antes no era un axolotl y que ahora sí lo es, de manera que el personaje existe en función del animal, narrativamente está constituido gracias a la presencia de lo otro. De manera tensa, es lo uno y lo otro.

Pero la irrupción de la presencia ajena y, por ende, aquella doble perspectiva, en la que las conciencias se confunden y parecen estar en pugna, encuentra además expresión en el problemático discurso del narrador. La mirada ajena transforma la palabra propia, volviéndola profundamente bivocal no sólo al nivel de los eventos narrados sino al nivel enunciativo, donde se registra el acto mismo de la narración. Tal orientación doble de la palabra entrecruza las voces del narrador-humano con la del narrador-ajolote por medio de un juego de pronombres, que modula el zigzageo de la identidad del narrador: “Vi un

¹⁵⁷ Ibid., p. 382.

¹⁵⁸ Idem.

¹⁵⁹ Ibid., p. 383.

cuerpecito rosado y como translúcido [...] terminado en una cola de pez de una delicadeza extraordinaria, la parte más sensible de *nuestro* cuerpo”¹⁶⁰. Así como se atraviesan las miradas, los puntos de vista, se atraviesan también los pronombres: la presencia del otro ha influido de tal forma en el protagonista que se ha apoderado hasta de su enunciación, de su palabra: “A veces una pata se movía apenas, *yo* veía los diminutos dedos posándose con suavidad en el musgo. Es que no *nos* gusta movernos mucho [...]”¹⁶¹

Por medio de este doble horizonte enunciativo vemos cómo la coexistencia de opuestos es llevada al límite. No obstante, tal simultaneidad contradictoria impregna cada instancia narrativa, en la medida en que a cada mundo presentado le corresponde su otra cara: mundo humano / mundo animal; lo moderno/ lo primitivo; mundo exterior / mundo del acuario; el tiempo mítico indígena / el tiempo mítico y lineal moderno.

Todos estos mundos distantes se encuentran y se enfrentan a partir de la mirada del protagonista que en su afán por la comprensión absoluta del otro, de su posesión e integración, quiere abolir la diferencia, quiere traspasar y eliminar el vidrio que los separa, quiere situarse a ambos lados del cristal y adquirir así la mirada ubicua (eco surrealista). Esa persecución de un centro, nuevamente se verá frustrada por el traspaso de la identidad de nuestro héroe, por un posible trueque de perspectivas:

Sin transición, sin sorpresa, vi mi cara contra el vidrio, en vez del axolotl vi mi cara contra el vidrio, la vi fuera del acuario, la vi del otro lado del vidrio. Entonces mi cara se apartó y yo comprendí. [...] Afuera, mi cara volvía a acercarse al vidrio, veía mi boca de labios apretados por el esfuerzo de comprender a los axolotl. Yo era un axolotl y sabía ahora que ninguna comprensión era posible. Él estaba fuera del acuario [...]”¹⁶².

La ilusión del vínculo desaparece, la imagen del puente nuevamente se constituye en anhelo de conjunción irrealizable: “pero los puentes están cortados entre él y yo, porque lo que era su obsesión es ahora un axolotl, ajeno a su vida de hombre”¹⁶³. Prevalece,

¹⁶⁰ Ibid., p. 382. Las cursivas son nuestras.

¹⁶¹ Idem. Las cursivas son nuestras.

¹⁶² Ibid., p. 384.

¹⁶³ Idem.

entonces, la fragmentación, la heterogeneidad conflictiva, el sentimiento de no estar del todo.

“Axolotl” conforma así en un nuevo ejemplo metafórico de nuestros proyectos identitarios nacionales y continentales: el fracaso de la fusión entre lo uno y lo otro, entre distintos espacios, tiempos, discursos, en fin, identidades, patentiza justamente la imposibilidad de una identidad homogénea y armoniosa. La propia ilusión de unificación desproblematizada representa más bien la evidencia de que las diferencias persisten conflictivamente sin sintetizarse, sin siquiera hibridarse del todo.

2.2.3. “La noche boca arriba”: los tiempos paralelos.

En “La noche boca arriba”¹⁶⁴ la manifestación de una subjetividad fragmentada y plural se percibe a través de la confrontación y superposición de tiempos y espacios narrativos provocados por una pesadilla que traslada al protagonista de este relato a otro mundo y otra época.

Un motociclista sufre un accidente en una ciudad moderna y es llevado a un hospital donde es tratado por sus lesiones y sometido a una operación. La anestesia provoca, a primera vista, un estado entre el sueño y la vigilia que da paso a la confusión entre ambos planos. Desde el punto de vista fantástico, lo que sucede ciertamente es que otra realidad opuesta pero paralela se introduce por la abertura dejada por el accidente. En efecto, “entre el choque y el momento en que lo habrían levantado del suelo” había una especie de hueco y al personaje le parece “como si en ese hueco él hubiera pasado a través de algo o recorrido distancias inmensas”¹⁶⁵. Ese otro escenario que irrumpe en la forma de pesadillas, provocando un ostensible extrañamiento tanto en el protagonista como en el lector, terminará revelándose insólitamente como la propia y “verdadera” realidad. La narración, en esta ocasión construida en tercera persona del plural, contribuye a afirmar tal perplejidad en la medida en que, empleando un tono aparentemente omnisciente y neutral, produce la ilusión de que el primer plano de realidad presentado es el genuino.

¹⁶⁴ Publicado originalmente en *Final del juego* (1962). Todas las citas que siguen corresponden a Cortázar, *Cuento Completos / I*, ed. cit., pp. 386-392.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 390.

Pues bien, nuevamente asistimos a un texto elaborado a partir de la yuxtaposición de dos esferas opuestas de existencia, la que manifiesta no sólo la presencia simultánea de diferentes identidades sino también, y muy especialmente aquí, la de distintos espacios y tiempos. De un lado, aquel donde el personaje es un motociclista, está la ciudad moderna con sus aceras, hoteles, farmacias, hospitales; del otro, donde el personaje es un indígena se halla la selva, la guerra florida, las fogatas, el mundo prehispánico. La construcción de esa dualidad contradictoria experimentada por un mismo sujeto es altamente visible gracias a la constante alusión a los “dos lados” entre los que el protagonista se devanea: “Al lado de la noche de donde volvía”¹⁶⁶; “buscando pasar del otro lado, descubrir de nuevo el cielo raso protector de la sala”¹⁶⁷; “él estaba dentro del tiempo sagrado, del otro lado de los cazadores”¹⁶⁸. Asimismo, el tránsito de un extremo al otro es presentado como algo inevitable y, a la vez, inacabable: “salió de un brinco a la noche del hospital”, “el pasadizo no acababa nunca”, “el pasadizo seguía interminable”¹⁶⁹.

El mencionado entrecruzamiento de planos se produce aquí fundamentalmente a través del sueño, el que funge como gran pasaje transformacional, como ventana hacia lo otro, puente que deja en evidencia la descolocación, la incertidumbre de la identidad, su desintegración. Sintomáticamente, dicho proceso se ve una vez más precedido por la indefinición de la identidad del héroe cortazariano, el que “para sí mismo, para ir pensando, no tenía nombre”¹⁷⁰. Tal indeterminación, este no saber del todo quién se es, constituye otro hueco, otro intersticio por el cual se cuele el otro plano de realidad, el otro yo, y ayuda, de igual modo, a enfatizar la problemática, la escindida identidad del individuo.

Una serie de elementos contribuyen a empalmar y, al mismo tiempo, a contraponer los dos mundos temporalmente paralelos, el de los aparentes sueño y vigilia. Quizás la conexión más fuerte, en ese sentido, sea la percepción inquietante e insistente de los olores de aquellos mundos en cuestión. Por una parte, el héroe de la motocicleta, en espera de su traslado a la sala de operaciones, siente el peculiar “olor a hospital” que curiosamente no le desagrade, al contrario, en esos momentos “si no hubiera sido por las contracciones del

¹⁶⁶ Ibid., p. 389.

¹⁶⁷ Ibid., p. 391.

¹⁶⁸ Ibid., p. 389.

¹⁶⁹ Ibid., p. 391.

¹⁷⁰ Ibid., p. 386.

estómago se habría sentido muy bien, casi contento”¹⁷¹. Esa sensación de bienestar se ve confirmada más adelante cuando disfruta de “una taza de maravilloso caldo de oro oliendo a puerro, a apio, a perejil” que lo hará “suspirar de felicidad”¹⁷². Al revés, en el mundo de los sueños, la percepción no sólo es extraña -“Como sueño era curioso porque estaba lleno de olores y él nunca soñaba con olores”¹⁷³-, sino que es intensamente angustiante, insoportable: “Lo que más le torturaba era el olor”¹⁷⁴; pues claro, allí olía a guerra, a miedo (“El miedo seguía allí como el olor”), “olía a muerte”¹⁷⁵.

De forma similar funcionan los otros nexos, que cumplen la doble tarea de enlazar y, a la vez, contraponer los dos polos implicados. He ahí, por ejemplo, la pista de la cual el protagonista “se sale”, que es a un tiempo la calzada del accidente y la calzada secreta de los motecas; el brazo derecho que está lastimado en un plano y es el más fuerte en el otro; la propia incierta identidad del protagonista cuyo vínculo, que es al a vez escisión, está dado una vez más por un juego de palabras: en un lado es un *moteca* y en el otro un *motociclista*; y, por supuesto, la posición en la que éste se halla durante toda la narración, y que liga por sobre todo ambos territorios, ambas experiencias: “como dormía de espaldas no lo sorprendió la posición en la que volvía a reconocerse, pero en cambio el olor a humedad, a piedra rezumante de filtraciones, le cerró la garganta y lo obligó a comprender”¹⁷⁶. Tanto en la ciudad como en la selva lo alzan del suelo, lo llevan boca arriba, pero en la primera lo hacen para sanarlo, para protegerlo -“sintió que lo pasaban de una camilla a otra”¹⁷⁷-, mientras en el otro lado lo levantan para sacrificarlo, para asesinarlo. La posibilidad de la vida queda enfrentada entonces a la inminente muerte.

Esta serie de elementos constituyen pasadizos narrativos por los cuales los dos planos del relato se superponen, permitiendo el cruce natural de un plano temporal a otro, pero de igual modo, mostrándolos en su inherente antagonismo. Al elaborarse cada esfera por oposición a la otra, acaban determinándose recíprocamente, por lo que cada una de ellas sólo existirá en función de la otra. Así, el paso de lo uno a lo otro revela una vez más aquella dualidad contradictoria, que parece caracterizar al mundo cortazariano: “Caía la

¹⁷¹ Ibid., p. 387.

¹⁷² Ibid., p. 388.

¹⁷³ Ibid., p. 387.

¹⁷⁴ Idem.

¹⁷⁵ Ibid., p. 392.

¹⁷⁶ Ibid., p. 390.

¹⁷⁷ Ibid., p. 387.

noche, y la fiebre lo iba arrastrando blandamente a un estado donde las cosas tenían un *relieve como de gemelos* de teatro, eran reales y dulces y a la vez ligeramente repugnantes [...]”¹⁷⁸

En este sentido, no sólo se implican y se enfrentan las dimensiones de la vigilia y el sueño, y la del día y la noche, sino también, y de manera muy parecida a lo que ocurre en “Axolotl”, el mundo contemporáneo (el espacio profano) y el mundo prehispánico (el espacio sagrado); la ciencia (representada por la tecnología, los aparatos clínicos, la urbanidad) y la magia (figurada en el amuleto protector, la plegaria al maíz, el tiempo sagrado: “Todo tenía su número y su fin, y él estaba dentro del tiempo sagrado”¹⁷⁹); la vida y la muerte.

Como sugerimos al inicio de este análisis, la esfera de la vigilia que coincide, en este caso –y en primera instancia-, con el mundo contemporáneo, está aquí representado por una ciudad moderna, que podría ser Buenos Aires, si atendemos a ciertas expresiones coloquiales inscritas en ese espacio / tiempo del relato: “Usted la agarró apenas, pero el golpe le hizo saltar la máquina de costado”¹⁸⁰; “Como que me la ligué encima”¹⁸¹. Ellas nos remiten aparentemente a un escenario urbano bonaerense o, en todo caso, latinoamericano. De modo que al relacionar el mundo contemporáneo con el primitivo, y Buenos Aires con el México azteca, respectivamente, el cuento confirma que los polos simbólicos de América Latina y Europa, en su conflictiva conexión, son intercambiables y no deben leerse como figuras fijas que remiten siempre a un determinado horizonte (la razón y la magia).

En fin, insistimos, estos vínculos flexibles y movedizos son problemáticos, ambiguos y, desde nuestro punto de vista, funcionan como metáfora de la cultura rioplatense y también de la latinoamericana. Efectivamente, nuestra cultura no corresponde de manera directa o exclusiva a la del mundo americano precolombino como tampoco a la de Europa, aunque por momentos se reconozca en ambas -o se sueñe como ellas. Ahí yace justamente el conflicto. Somos, hemos sido, las dos cosas, pero en tensión. Conformados siempre por una o varias alteridades que ora se perciben como ajenas, ora como propias, nuestra identidad se caracteriza por esa presencia dual (o plural), contradictoria y confusa

¹⁷⁸ Ibid., p. 388. Las cursivas son nuestras.

¹⁷⁹ Ibid., p. 389.

¹⁸⁰ Ibid., p. 386.

¹⁸¹ Ibid., p. 387.

que nos mantiene en un constante descentramiento, en una continua búsqueda. Presencia a veces tan confusa como las realidades que se le aparecen al motociclista del cuento, cuya identidad se sueña otra, que finalmente deviene propia. En efecto, al relativizarse el mundo “real” del relato por esa coincidencia de tiempos profanos y sagrados, el pretendido derecho de la trama deviene el revés, lo que se creía propio se vuelve ajeno, lo que se estimaba real termina siendo un sueño, la pesadilla, en cambio, deviene realidad. El encuentro con lo otro, más bien, el choque con ello, tal como lo experimenta el protagonista -“el choque brutal contra el pavimento”, que da paso a la coexistencia contradictoria- no es nunca un encuentro armonioso, sino que representa el desacomodo radical frente a la realidad a la que se percibe tan frecuentemente, al igual que en este cuento, como una pesadilla:

[...] ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños [...] En la mentira infinita de ese sueño también lo habían alzado del suelo, también alguien se le había acercado con un cuchillo en la mano, a él tendido boca arriba, a él boca arriba con los ojos cerrados entre las hogueras¹⁸².

Como constatamos, de nueva cuenta el protagonista queda atrapado en uno de los lados. Todas las figuras de gozne son en última instancia figuras de quiebre, de separación, símbolos de profundas oposiciones, que no hacen más que confirmar la imposibilidad de que ambos mundos convivan armoniosamente, de que ambas realidades y tiempos se sinteticen de una vez y para siempre. El pasado y el presente ciertamente no conviven en armonía. Se trata, una vez más, de un texto que mediante sus procedimientos fantásticos, de contraposición y yuxtaposición de mundos, configura artísticamente una realidad y una subjetividad (simbolizada fundamentalmente en el protagonista) fragmentadas, desintegradas, incompletas y, especialmente, ambiguas en su relación con la alteridad.

¹⁸² Ibid., p. 392.

2.2.4. “El otro cielo”: los vasos comunicantes.

En la misma línea de “La noche boca arriba” podemos ubicar a “El otro cielo”¹⁸³, relato posterior que, aunque coincide cronológicamente con el inicio de la etapa más “política” de Cortázar, de igual forma ilustra con eficacia las categorías de heterogeneidad y transculturalidad que hemos venido trabajando, y lo hace poniendo énfasis en la yuxtaposición problemática de espacios y tiempos. A partir de una narración atribuida a un personaje que vive simultáneamente en Buenos Aires (1928 y 1945) y París (1868), “El otro cielo” ofrece, en efecto, un ejemplo más de superposición espaciotemporal, la que se lleva a cabo sin aclaración alguna, con toda naturalidad, tal como se presenta la irrupción de lo otro en toda la cuentística de Cortázar; rasgo pertinente, por lo demás, de su concepción de lo fantástico.

Desde el título mismo del cuento se nos plantea el enigma de la alteridad y se nos advierte, en consecuencia, respecto de unas circunstancias narrativas evidentemente duales y disímiles: existe un cielo y el otro. Ambas zonas se hallan conectadas a través del protagonista y de las galerías por las que éste deambula: “Me ocurría a veces que todo se dejaba andar, se ablandaba y cedía terreno, aceptando sin resistencia que se pudiera ir así de una cosa a otra”¹⁸⁴. No en vano el personaje principal es precisamente un *corredor* de la Bolsa. Él mismo se constituye en umbral hacia lo otro, en lugar donde confluyen las distintas esferas de realidad, al trasladarse del pasaje Güemes, en la capital argentina a la Galería Vivienne, en la capital francesa del siglo XIX: “Mi paseo terminaba en el barrio de las galerías cubiertas, quizá porque los pasajes y las galerías han sido *mi patria secreta* desde siempre.”¹⁸⁵ Probablemente sea este fragmento el que ilustre de manera más explícita el vínculo entre la poética fantástica de Cortázar y el tema de la identificación nacional y continental, que hemos procurado leer a través de ella. Efectivamente, la idea de que los pasadizos son la patria profunda del personaje enfatiza esa capacidad porosa, camaleónica del ser humano, que le permite sumarse otras realidades y, en consecuencia, devenir otra cosa. Capacidad que nuestro autor se esmera en integrar al ámbito humano a través de

¹⁸³ Publicado originalmente en *Todos los fuegos el fuego* (1966). Todas las citas corresponden a Cortázar. *Cuentos Completos / 1*, ed. cit., pp. 590-606.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 590.

¹⁸⁵ *Idem.* Las cursivas son nuestras.

personajes “desplazados”. El héroe corredor no es sino símbolo de aquel sentimiento de no estar del todo y, por lo tanto, del sentimiento fantástico que Cortázar desarrolla en su cuentística.

La misma idea nos habla también, como se advertirá, de una descolocación territorial, de una no identificación o de una identificación parcial con un espacio geográfico y una comunidad determinados y, por consiguiente, de la condición descolocada, escindida, que parece caracterizar el devenir identitario y cultural latinoamericanos. Así, el protagonista de “El otro cielo”, quien por cierto, y a diferencia de todos los demás personajes de este cuento, carece una vez más de nombre, es un sujeto que bordea la indefinición, que está a medias, que se halla dividido entre un mundo y otro (un cielo y otro). Se trata de un individuo en el que, como hemos dicho, conviven dos mundos, pero de una forma problemática, en la medida en que éstos se encuentran enfrentados, en que cada uno está construido con base en la oposición frente al otro. De este modo, y de manera similar a la mecánica de los relatos anteriores (incluido *Rayuela*, al que nos referiremos en seguida), los lazos entre los ámbitos de Buenos Aires y París se llevan cabo por medio de dos recursos: la oposición y el paralelismo.

En primer lugar, se establece un paralelo histórico en el que la violencia y el terror constituyen el común denominador de ambos espacios narrativos: Mientras en el mundo de París amenaza la invasión prusiana –que tomará lugar en 1870-, se hace uso de la guillotina y ha hecho aparición un temido estrangulador de prostitutas; en el mundo de Buenos Aires se ha instalado la dictadura de Perón, el ejército ha tomado el control y se viven muy de cerca las sacudidas de la Segunda Guerra Mundial: los cielos devienen infiernos.

La oposición, por su parte, se da al presentar el espacio otro, en este caso París, como un signo invertido con respecto al espacio formulado en primer lugar, Buenos Aires. Aquí nuestro héroe es un honrado trabajador de la Bolsa, hijo único y novio formal. En Francia lleva una existencia bohemia, se convierte en amante de una prostituta de nombre Josiane y frecuenta cafés de mala reputación. París representa “ese mundo que ha optado por un cielo más próximo, de vidrios sucios [...]”¹⁸⁶, “ese mundo diferente donde no había que pensar en Irma y se podía vivir sin horarios fijos, al azar de los encuentros y de la

¹⁸⁶ Ibid., p. 591.

suerte”¹⁸⁷. Éste es el cielo de lo corrupto y de lo perverso, el cielo del Mal, donde el personaje experimenta una vida erótica liberada, donde privan los instintos. La oposición complementaria París / Buenos Aires es verdaderamente crucial para entender el proceso identitario latinoamericano en general y rioplatense en particular, a partir del siglo XIX. Por eso no es extraño que, además de que el personaje viva otro tiempo, otro espacio y otra personalidad al cruzar la zona de las galerías cubiertas, posea en ese mundo inverso, un *alter ego* un ‘otro yo’ al que se conoce como “el sudamericano”.

Los personajes femeninos también muestran esta contraposición: a un lado, la madre abnegada y preocupada y la correctísima novia de clase media a la espera del matrimonio: “Para ella, como para mi madre, no hay mejor actividad social que el sofá de la sala donde ocurre eso que llaman la conversación, el café y el anisado”¹⁸⁸. Al otro lado, las desinhibidas prostitutas de las calles y los bares, entre las que se halla la amante, quien no pregunta por sus ausencias, con la que, en definitiva, nada está previsto. Nuevamente ambos ámbitos enfrentados se constituyen en anverso y reverso, en doble opuesto en el que cada lado requiere del otro para ser, para alcanzar sentido. Es precisamente la operación de contraste la que enfatiza el carácter represivo, hipócrita, bañado de buenas costumbres (de la “Gran Costumbre”) de uno de los mundos y, por el contrario, el liberado, el aparentemente auténtico del otro de ellos. Notemos que París encarna esta vez la dimensión del instinto que va siempre asociada a un tiempo pasado, a unos orígenes dejados atrás. Por otro parte, vemos cómo se produce en el relato una constante escisión de la trama en estructuras opuestas, ya sea pertenecientes a la conciencia del protagonista, ya a la(s) geografía(s) o a la(s) época(s) en que se desarrolla el relato.

Los textos que introducen las dos unidades o segmentos mediante las que se organiza el cuento focalizan el tema de la identidad del protagonista y lo vinculan con la voz del narrador. Dichos pasajes corresponden a citas de *Les chants de Maldoror*, largo poema narrativo que publicó, como se sabe, en 1868 y en París el escritor uruguayo Isidore Ducasse bajo el seudónimo de Conde de Lautréamont. El primero de los epígrafes se refiere precisamente al desdoblamiento del escritor en un personaje maligno. Alude al momento en que Maldoror comprueba aterrado que el fantasma que lo ha hechizado es una reflexión

¹⁸⁷ Ibid., p. 596.

¹⁸⁸ Ibid., p. 591.

especular de sí mismo, que son sus propios ojos los del brillo infernal. El segundo, retrata el barrio de las galerías cubiertas en el que vivió Ducasse los últimos meses de su breve existencia. Recordemos además que los *Cantos* fueron considerados escandalosos, satánicos y motivo de persecución para el poeta. Por otra parte, ya ha señalado la crítica¹⁸⁹ la relación entre Laurent, el estrangulador, y Ducasse: el nombre de Laurent parece ser una abreviatura de Lau(t)re(eamo)nt y, en ese sentido, una parte de éste. De modo tal que el sudamericano en su hopalanda negra deviene símbolo tanto del escritor uruguayo real como del asesino (Laurent) del relato. Ambos fungen así como *alter ego* del narrador, como representantes de su lado oscuro, pecaminoso, del lado puramente instintivo. Perfil que, a la vez, parece ser el más deseado por el protagonista, con el cual se siente más identificado. Recuérdese que se refiere a esa dimensión oscura, figurada espacialmente en la ciudad de París como “nuestro reino”, “nuestro café”, “nuestro mundo”.

Así, “El otro cielo” constituye, según observamos, un ejemplo palpable de la forma como el yo se desplaza entre lo que le han dicho que sea y lo que él quiere ser; polos ciertamente difusos en los que ese yo se reconoce o desconoce, se identifica y aliena por igual. De hecho, el protagonista termina identificándose tanto con el marido apacible que se ve obligado a ser como con el escritor maldito al que aspiraba acercarse. Es justamente esa tensión entre el deber-ser y el querer-ser, entre lo que nos han dicho que somos y lo que queremos o soñamos ser la que expresa una cierta imagen -determinada histórica, ideológica y culturalmente- del latinoamericano, tal como lo leemos a través de Cortázar. Es en ambos extremos que el sujeto de América Latina se reconoce, puesto que –y aquí se asoma una vez más la conflictiva relación con lo otro que parece caracterizarnos- lo que se desea ser tampoco es completamente ajeno, sino de algún modo parte de lo que se es: el discurso ajeno colonizador ha permeado también las propias proyecciones. De ahí que lo propio y lo otro se confundan, se entremezclen y se contradigan en un proceso sin término. ¿Y qué es finalmente lo propio y lo ajeno, sino dos momentos de un mismo devenir? Así, el protagonista de “El otro cielo” y el Maldoror de Ducasse se identifican, se ven reflejados como lo otro, ven en sí mismos lo opuesto, ven en el Bien el Mal, en el buen ciudadano argentino el vividor parisino, en el bucólico y convencional Buenos Aires el París bohemio

¹⁸⁹ Rodríguez Monegal, Emir, “Le fantôme de Lautréamont”, en *Review* (invierno 1972), pp. 26-34.

y trasnochado, y viceversa. De este modo se perciben porque, a fin de cuentas, están conformados por esa dualidad antitética.

Ahora bien, la convivencia entre tales esferas contrapuestas es tan problemática que nunca llega a resolverse; algo ocurre siempre que rompe la conexión entre ellas, que o destruye al protagonista o lo retiene en uno de los lados en cuestión. La fusión, la totalidad, la integración de los opuestos jamás llega a cumplirse verdaderamente. En cierto momento, como una forma de aproximación, el protagonista siente “que debió decirle algunas frases en español” al “sudamericano”, y el no haberlo hecho lo llena de un sentimiento de culpa: “creo que hice mal, que estuve al borde de un acto que hubiera podido salvarme”¹⁹⁰. Tal vez, ese pequeño gesto comunicativo hubiera permitido mantenerlo en contacto con su reverso. Sin embargo, desde que ocurren las simétricas muertes del mismo “sudamericano” y de Laurent (el otro *alter ego*), el narrador ya no puede transitar hacia el otro cielo, porque de alguna manera también él ha muerto: “Algunos días me da por pensar en el sudamericano, y en esa rumia desganada llego a inventar como un consuelo, como si él nos hubiera matado a Laurent y a mí con su propia muerte”¹⁹¹. En esos momentos empieza “a sentir que el barrio de las galerías ya no era como antes el término de un deseo, [...] a admitir desde muy lejos que no era ya el puerto de reposo [...]”¹⁹², y le va “invadiendo algo que era como un abandono, el sentimiento indefinible de que eso no hubiera debido ocurrir de esa forma, que algo estaba amenazando en mí el mundo de las galerías y los pasajes [...], que] de alguna manera eso era un término [...]”¹⁹³. Por último, sentencia: “Nunca he querido admitir que la guirnalda estuviera definitivamente cerrada y que no volvería a encontrarme con Josiane en los pasajes o bulevares”¹⁹⁴. Aunque el horizonte brinde la ilusión de que Buenos Aires y París están intrincados, la verdad es que no logran otra comunicación más que la fantástica de las galerías en “El otro cielo”: ¿versión moderna y fantástica de la experiencia de los ‘trasplantados’ y ‘metecos’ sudamericanos en París?

El texto, deja leer de este modo la constitución de un sujeto-protagonista móvil cuyo lugar no está dentro de ningún espacio-mundo en particular, sino en los intersticios de ellos, en el tránsito, no pudiendo asimilar de forma definida los mundos en los que se desplaza,

¹⁹⁰ Ibid., p. 598.

¹⁹¹ Ibid., p. 606.

¹⁹² Ibid., p. 603.

¹⁹³ Ibid., p. 601.

¹⁹⁴ Ibid., p. 606.

sino, más bien, constituyéndose en ese desplazamiento. Desde ese punto de vista, dicho personaje se configura en sujeto transcultural, que pone en escena una noción de identidad esquiva, en constante movimiento y en continuo cuestionamiento (quién se es, quién se quiere y quién se debe ser)

2.2.5. Los lados de *Rayuela*

Esta permanente alternancia entre Buenos Aires y París expresada en numerosos cuentos de Cortázar constituye, sin duda, uno de los rasgos más evidentes de la estructura de *Rayuela*: “del lado de allá” y “del lado de acá” no sólo reflejan la circunstancia biográfica de su protagonista –y de su creador- sino que simbolizan, evidencian, una contradicción permanente. La organización del espacio y el tiempo dibujan así otro de los niveles que articulan el carácter dual y opuesto que también la novela ofrece. Dichas instancias espaciotemporales figuran en cierto sentido no sólo la coexistencia de contrarios que caracterizaría el relato identitario latinoamericano que leemos en Cortázar, sino, además, su descentramiento, “[...] una descolocación, una excentricidad con respecto a una especie de orden que Oliveira era incapaz de precisar”¹⁹⁵. En Francia, Oliveira, igual que el muchacho de “El otro cielo”, vive escindido entre su cuerpo y su espíritu, es decir, entre América y Europa. Esta colocación desplazada (fuera de Argentina, nunca totalmente incorporado a París) es una cuestión a la que, como hemos visto y seguiremos viendo, Cortázar presta continuamente atención. De ahí que Oliveira sentencie que “en París todo era Buenos Aires y viceversa”, que después de todo, el sentimiento de estar a medias es allá lo mismo que acá. Así también la división del mundo entre el lado de allá y el lado de acá no puede traducirse –como antes hemos advertido- en una localización geográfica y/o cultural precisa, pues en Buenos Aires todo es París. Las orillas se configuran así como espacios-tiempos de tensión entre lo propio y lo ajeno, entre la mismidad y la otredad; tensión en la que todas estas polaridades se relativizan y confunden continuamente como un juego de espejismos en el que Horacio (como muchos de los protagonistas cortazarianos) se reconoce por igual, sin conformarse en un centro que lo resuma y concilie. De tal forma, la

¹⁹⁵ Julio Cortázar, *Rayuela* (ed. Andrés Amorós), Madrid, Cátedra, 2001, cap. 90, p. 584.

indefinición, la sensación de desintegración e incompletud persiste, como persistirá también el deseo de fusión.

En el nivel de las relaciones agenciales (personajes) la novela también manifiesta, pensamos, la aludida contraposición de mundos, dualidad contradictoria e irresoluble. Efectivamente, Horacio Oliveira y La Maga representan dos modos de percibir el mundo, modos que resumen el binarismo esencial de la novela¹⁹⁶. Oliveira encarna aquel sujeto razonador -aunque se encrespe contra la razón- que todo lo analiza y cuestiona: “como siempre me costaba mucho menos pensar que ser”¹⁹⁷. Asimismo, “le quedaba la noción de que él no era eso, de que en alguna parte andaba como esperándose, de que ese que andaba por el barrio latino [...] era apenas un doppelgänger, mientras el otro, el otro...”¹⁹⁸ Horacio es consciente de su condición incompleta y persigue, en consecuencia, la mitad faltante, la arista instintiva, mágica, de lo inexplicable y lo azaroso.

Tal dimensión queda maravillosamente personificada por la Maga, quien simplemente “está del otro lado”¹⁹⁹. Frente al orgulloso –y angustiado- intelectual que es Oliveira y al grupo de amigos que lo acompañan (Club de la serpiente) la Maga es naturalmente vida, algo no razonable: “Oliveira se daba cuenta de que La Maga se asomaba a cada rato a esas grandes terrazas sin tiempo que todos ellos buscaban dialécticamente”²⁰⁰; “lo fascinaban los sinrazones de la Maga, su tranquilo desprecio por los cálculos más elementales”²⁰¹. Posee ella “esa manera de no hacer las cosas como hay que hacerlas”²⁰²; es decir, según los usos habituales, racionales. Si la Maga quiere integrar, sin mayor análisis, la razón a su mundo - “La Maga oía hablar de inmanencia y trascendencia y abría unos ojos preciosos [...]”²⁰³; “Admiraba terriblemente a Oliveira y a Etienne, capaces de discutir tres horas sin parar”²⁰⁴-, Horacio desespera por poseer la magia de ella:

¹⁹⁶ Jaime Alazraki, “Rayuela: Estructura”, en Julio Cortázar, *Rayuela* (Edición crítica de Julio Ortega y Saúl Yurkievich), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.

¹⁹⁷ Julio Cortázar, *Rayuela*, 2001, cap. 2, p. 135.

¹⁹⁸ *Ibid.*, cap. 23, p. 259.

¹⁹⁹ *Ibid.*, cap. 93, p. 592.

²⁰⁰ *Ibid.*, cap. 4, p. 150.

²⁰¹ *Ibid.*, cap. 6, p. 158.

²⁰² *Ibid.*, cap. 4, p. 147.

²⁰³ *Ibid.*, cap. 4, p. 150.

²⁰⁴ *Ibid.*, cap. 4, p. 151.

Hay ríos metafísicos, ella los nada como esa golondrina está nadando en el aire, girando alucinada en torno al campanario, dejándose caer para levantarse mejor con el impulso. Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada. Yo los busco, los encuentro, los miro desde el puente, ella los nada. Y no lo sabe, igualita a la golondrina [...] Ah, dejame entrar, dejame ver algún día como ven tus ojos²⁰⁵.

Horacio y la Maga son como dos puntos buscándose en París.

Los dos, Maga estamos componiendo una figura, vos un punto en alguna parte, yo otro en alguna parte, desplazándonos [...] y poquito a poco, Maga vamos componiendo una figura absurda, dibujamos con nuestros movimientos una figura idéntica a la que dibujan las moscas cuando vuelan en una pieza, de aquí para allá, bruscamente media vuelta, de allá para aquí, eso es lo que se llama movimiento browniano [...] y todo eso va tejiendo una figura algo inexistente como vos y como yo, como los dos puntos perdidos en París que van de aquí para allá, de allá para aquí, haciendo su dibujo, danzando para nadie, ni siquiera para ellos mismos, una interminable figura sin sentido²⁰⁶.

He aquí el anhelo de la reunión con lo otro, el sueño de la recomposición de la figura original (“¿Encontraría a la Maga?”). Como sabemos, luego de su separación Oliveira y la Maga no se encontrarán más. Horacio no puede ni podrá alcanzarla: “me invitás a saltar y no puedo dar el salto, porque en lo más profundo de la posesión no estás en mí, no te alcanzo...”²⁰⁷

Así, la nostalgia de la inserción en el mundo como totalidad armónica posee un alto grado de explicitación también en *Rayuela*. Por ello es que la novela ha sido considerada una “metáfora de la busca de un absoluto”²⁰⁸. El gran tema del texto es precisamente esa búsqueda, por cuanto plantea la permanente dualidad con el fin de proponer su asunción en una unidad superior: el centro, el kibbutz, el cielo, lo absoluto. La rayuela, el propio título del libro, constituye la metáfora medular, la figura básica que se multiplica en una cadena de imágenes relativas a dicha persecución. La rayuela que suele jugarse en la Argentina -y

²⁰⁵ Ibid., cap. 21, p. 234.

²⁰⁶ Ibid., cap. 34, p. 347.

²⁰⁷ Ibid., cap. 93, p. 592.

²⁰⁸ Ana María Barrenechea, “Génesis y circunstancias”, en Julio Cortázar, *Rayuela* (Edición crítica), 1992.

en Francia- presenta a la Tierra y el Cielo en los extremos opuestos del dibujo, de manera que el camino hacia la meta de este diseño, el camino al Cielo, figura el anhelo de unidad: la “última casilla de la rayuela, el centro del mandala”²⁰⁹. La búsqueda no nace de la conciencia de plenitud, al revés, surge de la sensación de carencia, de mutilación; de una existencia que se desenvuelve desgarrada entre opuestos: rebelión y conformismo, acción y contemplación, racionalidad e irracionalidad, cuerpo y espíritu, soledad y comunión, realidad e irrealidad, etc. Pares de contrarios a los que debemos añadir Buenos Aires y París que leemos aquí como el uno de los más potentes símbolos de la condición escindida de nuestra cultura e identidad –tal como hemos venido planteándola. En este sentido, el recorrido de Rayuela es –como ocurre con los cuentos analizados- representativo de una búsqueda del centro de una descolocada identidad latinoamericana. La novela como forma es también una búsqueda en esa dirección, en la medida en que Cortázar intenta una escritura en que tanto el sí y el no, el ying y el yang, aparezcan simultáneamente. “La materia de Rayuela es, en igual medida, la búsqueda de Oliveira y la de Cortázar escritor; Horacio busca un “kibbutz del deseo”, “una isla final”; y Cortázar, una posibilidad novelística que permita describir esa primera búsqueda sin traicionarla, sin congelarla, sin obligarla a un molde rígido que la mutila”²¹⁰.

Todas las figuras de gozne (el viaje, las puertas, las ventanas, los umbrales, las galerías, los puentes, los túneles, los pasadizos, los resquicios), imágenes que intentan enlazar el aquí y el allá, lo uno y lo otro, son términos metafóricos a través de los cuales se manifiesta el mismo tema de la búsqueda y que perfilan en la novela y en toda la narrativa del autor dos espacios, dos mundos, dos tiempos, dos costados frecuentemente antagónicos. De modo que estas zonas de pasaje que a primera vista configurarían un nexo entre aquellas dualidades, en realidad descubren la evidencia de un quiebre: se expanden como lugar de paso, de transición, pero, a la vez, de separación, de ruptura. Las dos orillas de la identidad se hallan ciertamente divididas por un océano imposible de diluir. Estructura y personajes participan de esa lucha empeñada por reconciliar lo irreconciliable, por alcanzar una síntesis de opuestos que se niegan a ella. Rayuela es, una vez más, la búsqueda de un centro

²⁰⁹ Julio Cortázar, *Rayuela* (ed. Andrés Amorós), 2001, cap. 54, p. 482.

²¹⁰ Jaime Alazraki, “Rayuela: Estructura”, en Julio Cortázar, *Rayuela* (Edición crítica), 1992.

nunca alcanzado de y una armonía quizá inalcanzable. Así, las figuras goznes no son sino metáforas del deseo.

2.2.6. Sobre el espíritu lúdico y humorístico en los primeros cuentos de Cortázar.

Un rasgo fundamental de la poética cortazariana lo constituye el tratamiento humorístico y lúdico con que el autor elabora tanto sus narraciones como una parte de su trabajo ensayístico²¹¹. En varias entrevistas y conversaciones²¹², Cortázar ha insistido en este aspecto de su trabajo literario y lo ha vinculado a su esfuerzo por construir una visión transgresora de automatismos y normativas, capaz de ilustrar un fluido combinatorio permanente, de figurar las infinitas posibilidades relacionales del ser humano:

[...] esas asociaciones aparentemente ilógicas que determinan las reacciones del humor y la eficacia del humor, llevan al juego. Lo lúdico no es un lujo, un agregado del ser humano que le puede ser útil para divertirse: lo lúdico es una de las armas centrales por las cuales él se maneja o puede manejarse en la vida. Lo lúdico no entendido como un partido de truco ni como un match de fútbol; lo lúdico entendido como una visión en la que las cosas dejan de tener sus funciones establecidas para asumir muchas veces funciones muy diferentes, funciones inventadas. El hombre que habita un mundo lúdico es un hombre metido en un mundo combinatorio, de invención combinatoria, está creando continuamente formas nuevas²¹³.

Casi todos los títulos de sus libros llevan explícita o implícitamente esta faceta: *Final del juego*, *Los premios*, *Rayuela*, *Historia de cronopios y de famas*, *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Último round*, *Fantomas contra las transnacionales*, *Un tal Lucas*, *Los autonautas de la cosmopista*, *Poemas y meopas*, entre otras. Juego y escritura son, pues,

²¹¹ *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último Round* constituyen los textos paradigmáticos de Cortázar en los que corretea una actitud deliberadamente lúdica y en los que además se tematiza el humor y la risa (o la falta de) en la literaturas latinoamericanas. Véase “De la seriedad en los velorios” en *La vuelta...*, Tomo I, p. 51; y “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar” en *Último Round*, Tomo II, p. 58.

²¹² “...desde que yo empecé a escribir (a escribir cosas publicables) la noción de lo lúdico estuvo profundamente imbricada, confundida, con la noción de literatura. Para mí, una literatura sin elementos lúdicos era una literatura aburrida”, en Omar Prego, *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona, Barcelona, Muchnik Editores, 1985, p. 136-137.

²¹³ *Ibid.*, p. 136.

constantes estructurales siempre ligadas en la obra cortazariana²¹⁴. Dedicamos a este punto unas breves reflexiones que nos permitan más adelante examinar de qué forma varía esta faceta esencial en el universo de Julio Cortázar en cada una de las etapas de su proceso escritural.

Con frecuencia estos procedimientos se hallan en la entonación vinculada a la estilización del habla porteña, como sucede, por ejemplo, en “Lejana”: “eso le da frío a cualquiera, che, aquí o en Francia”; “Pobre Luis María, qué idiota casarse conmigo. No sabe lo que se echa encima. O debajo, como dice Nora que posa de emancipada intelectual.”²¹⁵

En ese contexto, el tono irónico o el humor negro funcionan como recursos dadores de identidad, principalmente rioplatense. Pero el absurdo y la actitud lúdica son además elementos que participan del estilo fantástico de Cortázar y de la relación que el texto a través de aquel estilo plantea con el lector.

Muchos de los relatos de Cortázar expresan dicho espíritu por medio de juegos del lenguaje que apuntan a suscitar en el lector la sospecha de un orden opuesto al habitual. Ellos son, desde este enfoque, puertas de entrada a “lo otro” que, por lo tanto, propician la coexistencia de planos contrapuestos, y una eventual lectura –como la aquí llevada a cabo– de los textos bajo la categoría de “totalidad contradictoria”. He ahí el anagrama de Alina: “Alina Reyes es la reina y...” que justamente “abre un camino, no concluye...”

Más aún, la misma protagonista posee una visión lúdica de su experiencia de contacto con la *lejana*, de su disyunción identitaria: Luis María es su peón, ella es la reina. El juego consiste, pues, en encontrar a la otra, de modo tal que se constituye aquí en un acto de apertura tendiente a cuestionar las categorías de espacio, tiempo y causalidad, y, en consecuencia, a romper con lo establecido²¹⁶.

Así también la perspectiva humorística adquiere el papel importantísimo de juego transformador de la realidad. Al destacar la posibilidad del absurdo el texto plantea una crítica al sentido común y un desafío a la solemnidad cuyo fin es el de construir la posibilidad en el lector de percibir el carácter convencional, arbitrario de un mundo

²¹⁴ Véase, Fernando Moreno Turner, “Juguemos en el bosque mientras el lobo no está”, en *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Julio Cortázar*, ed. cit., Tomo I, pp. 233-238.

²¹⁵ Julio Cortázar, “Lejana”, p. 123.

²¹⁶ Véase página apartado 1.3. del presente trabajo.

aceptado como incuestionable: “Todas las frases del humor tienen ese elemento de absurdo, de cosa que no funciona dentro de una lógica aristotélica. Yo sentí que eso era una especie de para realidad, es decir, una realidad que está a tu disposición en la medida que vos la sepas asumir y la sepas utilizar...”²¹⁷

El lenguaje es, en este marco, uno de los principales responsables de la percepción de una realidad unívoca e inmutable. De ahí que el programa literario de Cortázar se empeñe continuamente en la deconstrucción de la lengua²¹⁸. *Rayuela* ofrece, en esa dirección, una infinidad de ejemplos: metáforas inesperadas; juegos fonético-semánticos; prosaísmo del lenguaje, fonetización de la escritura (capítulo 69); fragmentos de letras de canciones; jitanjáforas; interrupciones abruptas del discurso (elipsis); introducción de palabras y frases extranjeras en una oración; diálogos de distintos personajes mezclados en un mismo párrafo; textos intercalados (capítulo 34); el gígllico; el uso de la hache como denunciador de falsas solemnidades (“el gran hasunto”), entre otros.

En efecto, los juegos del lenguaje (al igual que el “Tablero de dirección” y las morellianas de esta novela), simbolizan la trasgresión al lenguaje -y desde ahí, la búsqueda de senderos inhabituales, inéditos; la obra en sí misma se construye como figura de esa trasgresión. A partir de la experimentación con la lengua y de su frecuente caricaturización el autor dibuja su crítica -y autocrítica- a la “Gran costumbre” y a la seudogravedad, siempre con el firme deseo de subvertir todos los hábitos normales de lectura, movilizar al lector, despertarlo de su anquilosamiento. Por eso, en *Rayuela*, la burla, la ironía, el chiste son otras tantas formas de expresión de lo humano profundo: “el episodio del tablón es uno de los momentos más hondos del libro, en la medida en que allí se deciden destinos. Sin embargo, es una broma desafortunada todo el tiempo”²¹⁹; “siempre he creído que el humor es una de las cosas más serias que existen”²²⁰.

De este modo, el juego y el humor dejan también leer la tendencia ideológica inscrita en los relatos, lo que puede apreciarse con especial nitidez a través de la parodia al comportamiento “burgués”, uno de los rasgos distintivos de la literatura de Cortázar. El

²¹⁷ En Omar Prego, *op. cit.*, p. 136.

²¹⁸ Sobre el ludismo en el lenguaje cortazariano, véase, Béatrice Salazar, “Palabras que juegan, juegos con las palabras. Juego verbal y reflexión pragmática en la narrativa de Julio Cortázar”, en *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Julio Cortázar*, ed. cit., Tomo I, pp. 71-76.

²¹⁹ En Luis Harss, *op. cit.*, p. 282.

²²⁰ *Ibid.*, p. 183.

escritor argentino pone en práctica este recurso al imitar los sueltos periodísticos, las instrucciones que acompañan a los artefactos de uso común, los manuales técnicos, los modos de relación social. *Historias de cronopios y de famas* es probablemente el libro que mejor ilustra esta tendencia gracias a aquellas *famas* y *esperanzas* que reflejan, efectivamente, muchos caracteres distintivos de la conducta “burguesa” presentándola como absurda, vacía, restringida y sosa: “Las esperanzas sedentarias se dejan viajar por las cosas y los hombres, y son como las estatuas que hay que ir a ver porque ellas no se molestan”²²¹; “Los famas para conservar sus recuerdos proceden a embalsamarlos [...] Los vecinos se quejan siempre de los cronopios, y los famas mueven la cabeza comprensivamente y van a ver si las etiquetas están todas en su sitio.”²²²

En concreto, Cortázar estiliza la manera socialmente típica de ver, pensar y hablar correspondiente a dicha posición social, parodiando no sólo las formas verbales, las particularidades lingüísticas, la entonación oral, el léxico respectivo, sino también -y con ello- los principios profundos de esa palabra, de esa voz.

Así, en “Lejana” la ironía late desde las primeras líneas de la narración y el blanco es precisamente el comportamiento “burgués”: “Anoche fue otra vez, yo tan cansada de pulseras y pink champagne y la cara de Renato Viñes”²²³; “M’hijita, la última vez que te pido que me acompañes la piano. Hicimos un papelón”²²⁴; “Pobre Luis María, qué idiota casarse conmigo. No sabe lo que se echa encima. O debajo, como dice Nora que posa de emancipada intelectual”²²⁵.

De forma similar, en “El otro cielo” es recurrente el empleo de la parodia a las mismas actitudes: “...echarse a caminar una y otra vez por la ciudad parece un escándalo cuando se tiene una familia y un trabajo”²²⁶; “Para ella como para mi madre no hay mejor actividad social que el sofá de la cama donde ocurre eso que llaman conversación, el café y el anisado”²²⁷; “mi madre empezaba a mirarme entre suspiros o Irma me tendía la taza de café con la sonrisa de la novias arañas”²²⁸; “Y entre una cosa y otra me quedo tomando

²²¹ Julio Cortázar, “Viajes” en *Historias de cronopios y de famas*, en *Cuentos Completos / 1*, ed. cit., p. 479.

²²² Julio Cortázar, “Conservación de los recuerdos” en *Historias...*, p. 480.

²²³ Julio Cortázar “Lejana”, p. 119.

²²⁴ Ibid., p. 120.

²²⁵ Ibid., p. 123.

²²⁶ Julio Cortázar, “El otro cielo”, p. 590.

²²⁷ Ibid., p. 591.

²²⁸ Ibid., p. 603.

mate, escuchando a Irma que espera para diciembre, y me pregunto sin demasiado entusiasmo si cuando lleguen las elecciones votaré por Perón o por Tamborini, si votaré en blanco o sencillamente me quedaré en casa tomando mate y mirando a Irma y a las plantas del patio”²²⁹.

La actitud burguesa parece consistir en dar la espalda a la posibilidad de otro mundo, en mantener cerrada la puerta hacia el otro lado, en conformarse con los límites dados por las “buenas costumbres”. La parodia, la ironía, el sarcasmo, el humor absurdo muestra las características convencionales de ese discurso, deja en evidencia entonces los estereotipos que lo conforman, ridiculizándolos y sembrando la desconfianza profunda en el lector frente a las convenciones, a lo que nos han dicho que es la realidad y la cultura.

Las palabras ajenas, nos dice Bajtín, introducidas en nuestro discurso en la forma de parodias o ironías –entre otras- se vuelven bivocales, es decir, ineludiblemente se revisten de una nueva comprensión, que es la nuestra, y de una nueva valoración²³⁰. Esa distancia entre la voz del autor y la parodiada nos permite interpretar la tendencia ideológica dibujada en los cuentos de Cortázar en cuanto crítica profunda a un pensamiento que no cuestiona ni imagina más allá de las fronteras sociales y culturales dadas como inamovibles. Cortázar, en suma, confía –y lo expresan sus letras- en la posibilidad humana de organizar órdenes nuevos a partir de la libertad, la creatividad, el juego y el humor.

²²⁹ Ibid., p. 606.

²³⁰ Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, ed. cit., p. 284.

2.3. Atando cabos

El análisis de los textos seleccionados (ensayos y cuentos) correspondientes a lo que hemos llamado primera etapa de la producción escritural de Julio Cortázar, nos revela una serie de vínculos poéticos entre ambas formas discursivas que se pueden sintetizar en los siguientes aspectos:

1. Ensayos y narraciones configuran discursos tensionados por la coexistencia conflictiva de tradiciones y cosmovisiones. Así, en el ensayo conviven asimétricamente formas letradas expositivas y coloquiales con reminiscencias orales. Esta variedad de registros pone en evidencia un sujeto de enunciación dinámico, relativamente heterogéneo y en procura de colmar un sentimiento de defectividad existencial. Esos rasgos del ensayo encuentran su paralelo narrativo en el estilo fantástico propio de la cuentística cortazariana, que exhibe mundos contrapuestos a través de la yuxtaposición o subversión de niveles discursivos o estatutos narrativos (discursos de narradores y personajes, planos narrativos espaciales y temporales, sucesos narrados, etc.).

2. A partir de esos procedimientos, los personajes protagonistas, a menudo confundidos con las voces narrativas, transitan entre dos mundos u órdenes existenciales diferentes, casi siempre antagónicos, asumiendo identidades duales, constituyéndose en las fisuras o fronteras como sujetos descentrados, que buscan precisamente su centro, en tanto reintegración en una totalidad perdida o deseada. En la ambigüedad de su existencia como en su descentramiento, los narradores protagonistas de los relatos valen como figuras de los “poetas angustiados” y de la imagen de mundo tematizados en los ensayos.

3. Tanto en los ensayos, como en los cuentos se pone en práctica un principio analógico que permite que ambos discursos se diseñen poéticamente, es decir, que rompan su discursividad lógica, canónica e incorporen saberes y formas alternativas que permitan la irrupción de la plenitud del ser o de la realidad otra (lo fantástico).

4. Tanto los ensayos como los relatos poseen una configuración discursiva coherente con tales propuestas. En efecto, el discurso del ensayo al devenir analogía (teoría del túnel) aparece contaminado, por decirlo así, por formas del conocimiento poético en su misma naturaleza expositiva y argumentativa. Así, el escrito ensayístico no sólo explicita (expone) temáticamente la poética narrativa del autor, también la representa formalmente como pasaje o túnel hacia la alteridad. Lo mismo sucede en sus cuentos y novelas. Como el propio Cortázar ha señalado, en su prosa narrativa, “El funcionamiento se hace por analogía; hay un sistema de imágenes y de metáforas y de símbolos y, en definitiva, la estructura de un poema”²³¹. Los pasajes, los dobles, todas las figuras de tránsito y empalme que caracterizan sus relatos expresan esa tendencia analógica que persigue la reunificación con lo otro.

5. Ambos tipos de texto revelan, por consiguiente, la añoranza de un centro, de una totalidad armoniosa, la que, a su vez, descubre la visión de un sujeto y una realidad desintegrados, desajustados y heterogéneos, así como un sentimiento de incertidumbre existencial e identitaria.

6. Dichas representaciones de subjetividad escindida y de realidad fragmentada no sólo pueden ser leídas desde una perspectiva universal que considere a los textos como expresión del ser humano contemporáneo alienado, sino también desde el contexto latinoamericano, como una expresión de una realidad individual y colectiva enajenada, fragmentada y plural, y en ese sentido, como manifestación de una identidad latinoamericana problematizada por esos condicionamientos. Esa manifestación identitaria puede entenderse a partir de las palabras de Cortázar como “Una coexistencia pocas veces pacífica de por lo menos dos aperturas al mundo [...], una yuxtaposición [...que] se manifiesta en el sentimiento de no estar del todo en cualquiera de las estructuras, de las telas que arma la vida y en la que somos a la vez araña y mosca”²³².

²³¹ Ernesto González Bermejo, *op. cit.*, p. 17.

²³² Julio Cortázar, “Del sentimiento de no estar del todo”, en *La vuelta al día en ochenta mundos*, Tomo I, ed. cit., p.32.

7. Por otra parte, la compleja dialéctica con lo otro, manifestada por los textos ensayísticos y narrativos de Cortázar -fundamental en su lectura identitaria continental-, permite tender un puente más entre ensayos y relatos. En efecto, tanto la poética explicitada en los ensayos como la subyacente en los cuentos representan aperturas hacia lo otro. En el primer caso se trata de una apertura interpretativa, poética, configurada analógicamente que conduce hacia lo otro, hacia la plenitud del ser. En el caso de los cuentos se trata de una apertura fantástica, de un intersticio por donde se cuele lo insólito, figura de irrupción de la otredad, que, en el lector debe producir también las ansias de reconciliación con la alteridad.

8. El choque de realidades heterogéneas que provoca la irrupción de lo fantástico, posibilita la revelación de la otredad. Así se configuran personajes problemáticos, constituidos en el tránsito entre dos mundos antagónicos, imposibles de conciliar. Esos personajes pueden ser interpretados bajo la categoría de sujetos transculturales y, por ende, heterogéneos, y, en consecuencia, como una expresión de la ambigüedad identitaria de la cultura del Río de la Plata. De manera que la cuestión de la identidad rioplatense vendría a expresarse primordialmente como una problemática ontológica e individual en los primeros cuentos de Cortázar, como profundos conflictos del yo consigo mismo, reveladores de su inseguridad existencial. Pero, evidentemente, esas manifestaciones dejan leer una historia que trasciende las fronteras del ego e ilumina problemáticas culturales mucho más amplias.

9. Esa paradójica relación con lo otro que patentiza la poética de Cortázar -su visión del ser humano como esponja fenoménica, “siempre lleno de todo aquello que no es”-, y que encarnan significativamente sus personajes, permite, en efecto, leer sus textos como una gran metáfora de la identidad latinoamericana, entendida ésta como expresión de esa “heterogeneidad no dialéctica” advertida por Cornejo Polar. Ciertamente, tal manifestación identitaria continental parece caracterizarse, precisamente, y entre otras cosas, por la inclusión histórica (y conflictiva) del discurso ajeno, de la mirada del otro, en el decir propio; o sea, por la convivencia problemática, muchas veces contradictoria e incongruente de múltiples puntos vista. Esa identidad esquivada, confusa, nunca plenamente integrada, se presenta como el correlato de una cultura leída desde un imaginario foráneo, fundada como una idea de Europa, por tanto, históricamente escindida, enajenada. En efecto, aquello, que

particularmente leemos como fracaso de conciliación, presente en la mayoría de los cuentos de Cortázar, como también en su paradigmática novela *Rayuela*, encarna también, simbólicamente, la problemática cultural de los países latinoamericanos, en la medida en que evidencia la imposibilidad de la unidad (aunque sea en la diversidad) y enfatiza el conflicto de las alteridades, de una identidad “heterogénea no dialéctica”, en la cual la síntesis finalmente no tiene lugar. En este sentido, los textos seleccionados y muchos otros, no sólo dejan al descubierto la innegable otredad que constituye al género humano (el yo no puede llegar a ser sí mismo sin el otro), sino que expresan la honda pugna con esa otredad que conforma históricamente al hombre y a la mujer de América Latina, así como el fracaso del proyecto de asimilación, de integración tantas veces planteado.

10. En ese sentido, y como contrapartida, hemos advertido que no sólo la coexistencia de opuestos, sino también el consiguiente anhelo de unidad, de síntesis de los polos implicados, está presente permanentemente en la escritura de Cortázar, aunque constituyendo, la mayor parte de la veces, un deseo nunca cumplido. Como constatamos, los protagonistas cortazarianos se hallan descolocados, en tránsito, nunca completamente definidos en su identidad, sintiéndose siempre fuera del centro que añoran. El encuentro con lo otro, que posibilitaría la reintegración, la colocación, la completud, acaba, por lo general, en la destrucción concreta o simbólica del personaje; el deseo de ser totalmente (el yo y el otro, aquí y allá, ambos tiempos) nunca llega a realizarse y siempre persiste como búsqueda²³³.

11. En suma, la escritura de Julio Cortázar –correspondiente a esta que hemos llamado primera etapa de su obra- con sus dobles y sus pasajes deviene metáfora dolorosa –aunque a veces también irónica- de lo inconciliable. Las continuas búsquedas y saltos no llevan a ninguna armoniosa totalidad o centro estable; al revés, revelan la constitución de un sujeto y una realidad plurales, escindidos y en conflicto. En ese tenor, ellas bien pueden interpretarse como imágenes de la condición histórica latinoamericana, cuya razón

²³³ Comparten esta interpretación, entre otros críticos, Malva Filer, “Las transformaciones del yo”, *Homenaje a Cortázar a Julio Cortázar: Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Helmy F. Giacomani (ed.), Madrid, Anaya, 1972; y Lazlo Schultz, *El arte poética de Julio Cortázar*, Buenos Aires, Ediciones Castañeda, 1977.

legitimadora no es ni la síntesis conciliante, ni un mestizaje que supone una unidad más o menos desproblematizada (y que, claro, se conforma en el espacio de la cultura hegemónica); sino, al contrario, las hondas desintegraciones y tensiones identitarias, expresadas con frecuencia en nuestra literatura -igualmente heteróclita y conflictiva- a través de la construcción de discursos discontinuos, fragmentados, contradictorios, en fin, heterogéneos.

3. SEGUNDA PARTE:
**LA ESCRITURA “COMPROMETIDA” DE JULIO CORTÁZAR:
OTRA MANIFESTACIÓN DE UNA POSIBLE IDENTIDAD
LATINOAMERICANA.**

América es una sola aunque pocos lo crean, un día por encima del Pentágono y las bananas y el petróleo los hombres comprenderán la imbecilidad incurable de los nacionalismos...²³⁴

JULIO CORTÁZAR

Es ahora nuestro propósito examinar a través de algunos textos de Cortázar, correspondiente en este caso a una que reconocemos como segunda etapa de su proceso escritural, la expresión literaria de una identidad latinoamericana, entendida esta vez como proyecto ideológico.

Dicha tarea implica, en primer lugar, intentar posibles caracterizaciones, o bien, acotar una serie de nociones y coordenadas históricas a partir de las cuales emprender, desde la perspectiva que aquí postulamos, el diálogo con los respectivos textos.

Hemos de entender, en ese tenor, el término “ideología” desde las ya citadas palabras de Françoise Perus como “el conjunto laxo de ideas, representaciones, imágenes, símbolos, en cuyo marco los hombres viven, perciben, y representan las contradicciones propias de la formación histórico social en la que les ha tocado vivir [...] conjunto históricamente dado, puesto que recoge y plasma la experiencia histórica colectiva”²³⁵.

Asimismo, la noción de política que nos parece más pertinente de acuerdo con el análisis literario que pretendemos corresponde a una acepción más bien amplia que no se restringe a las instituciones o sólo a los discursos articulados con base en un sistema conceptual. Por “político” concebiremos, en consecuencia, la participación en los asuntos

²³⁴ Julio Cortázar, *Último round*, Tomo I, p.36.

²³⁵ Françoise Perus, *El realismo social en perspectiva*, ed. cit., p. 49-50.

públicos, la toma de postura frente a esos asuntos, con vistas a realizar ciertos fines o valores²³⁶; y, en tal dirección entonces, como una esfera de la dimensión ideológica.

Hemos señalado que la identidad cultural latinoamericana debe ser entendida en forma dinámica, como un proceso de identificación, como un devenir, un proyecto. En cuanto identidad colectiva ésta puede asumirse como un conjunto de representaciones sociales y culturales con las cuales la comunidad se identifica, se reconoce o tiende a reconocerse. En esa dirección, una práctica social, un símbolo o un lugar no serían en sí mismos los que expresan una identificación, sino las interpretaciones socialmente compartidas y otorgadas a esas prácticas, símbolos o lugares. De modo tal que la identidad podrá aprehenderse en la forma de *manifestaciones contextualmente variables* que expresan esas interpretaciones compartidas, manifestaciones que devienen criterios de pertenencia y que definen una posición en la sociedad y unas relaciones determinadas con otras comunidades.

De esta forma, la ideología, tal como la hemos precisado, cumple un papel fundamental de cohesión entre los miembros de una comunidad, constituye, por lo tanto, un criterio de pertenencia y, en tal sentido, puede ser estudiada en un determinado periodo histórico como manifestación contextual de un devenir identitario colectivo como el latinoamericano.

Será fundamentalmente el cariz político de esa relación estrecha y compleja entre identidad e ideología el que nos proponemos examinar en la escritura de Cortázar. Lo político será visto entonces como criterio de pertenencia a la comunidad latinoamericana, como manifestación de la identificación regional en un momento dado.

Recordemos que desde el siglo XIX la noción de identidad latinoamericana ha constituido un gesto de independencia, un gesto defensivo y se ha afirmado como un vínculo solidario entre los países de la región, frente a unos agresores exteriores a América Latina. En consecuencia, abocarse a la problemática de la identidad latinoamericana como proyecto político, equivale a pensarla como la voluntad de integración de las naciones de la región en cuanto vía para enfrentar las dificultades económicas, políticas y sociales, y en cuanto proyecto inspirado en la utopía bolivariana de liberación continental respecto de las

²³⁶ Adolfo Sánchez Vázquez, “Ética y política”, en Atilio Borón (comp.), *Filosofía política contemporánea. Controversias sobre civilización, imperio y ciudadanía*, Buenos Aires, Clacso, 2002.

diversas formas de dominación internacional. “La idea de ‘unidad latinoamericana’ –ha dicho Rosalba Campra- aparece pues ligada indisolublemente a la lucha contra la condición de colonizado, contra la definición impuesta desde afuera por las presiones económicas, políticas, culturales: unidad no tanto de lengua o de origen, sino más bien de problemáticas”²³⁷.

Un periodo particularmente interesante para el estudio de esta manifestación política del proceso identitario latinoamericano lo constituyen los años sesentas y setentas del siglo XX, puesto que durante dicha etapa se configura, tal vez con la misma fuerza e igual voluntarismo que durante el periodo de la emancipación o el torbellino modernista²³⁸ una identidad (o la necesidad de una identidad) de América Latina, en cuya conformación colaboraron ciertas coyunturas del orden histórico-político, matrices ideológicas y el peso de ciertas instituciones, como partidos, gobiernos, instituciones culturales y hasta mercantiles. El matiz defensivo y el carácter político que adquiere por entonces la noción de identidad latinoamericana nos parece bastante claro.

La caracterización del periodo es, por lo demás, muy similar: el intenso interés por la política y la convicción de que una transformación radical en todos los órdenes era inminente. Se trató de una “estructura de sentimientos”, como diría Raymond Williams, que atravesó por entonces nuestras sociedades. La política, en ese contexto, adquirió una importancia fundamental en todos los niveles de las relaciones sociales y especialmente como “valor fundador y legitimador de las prácticas intelectuales (de sus prácticas y convicciones de entonces)”²³⁹. Efectivamente, a lo largo de estas décadas ella “constituyó el parámetro de la legitimidad de la producción textual y el espacio público fue el escenario privilegiado donde se autorizó la voz del escritor, convertido así en intelectual”²⁴⁰.

La relación entre cultura y política se complejizó pues a niveles probablemente inéditos en América Latina. De manera que estudiar las articulaciones políticas en cuanto criterio de identificación latinoamericana en la escritura de Cortázar, implica sumergirse en una constelación de debates –dentro del que también se inserta la cuestión de la identidad- que dicen relación con el compromiso del intelectual, del escritor, con la función de la

²³⁷ Rosalba Campra, *América Latina: La identidad y la máscara*, ed. cit., p. 18.

²³⁸ Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, p. 27.

²³⁹ Claudia Gilman, *op. cit.*, p. 15.

²⁴⁰ Idem.

literatura. Es decir, habrá que considerar las características de la formación ideológico-estética-literaria que predominaron durante aquellos años. Conflictivo escenario en el cual la obra y la figura de Cortázar se vuelven verdaderamente paradigmáticas, no sólo por la implicación directa del autor en muchas de aquellas polémicas, sino por la relevancia literaria que ellas adquieren tanto en sus ensayos como sus ficciones.

Para llevar a cabo nuestra propuesta es necesario tener en cuenta que la ideología se revela en los textos literarios a través de una modalización artística y en la forma de una *tendencia* ideológica. Efectivamente, y tal como advierte Françoise Perus, en tales textos se propone una poética, una forma artística, la que, a su vez, supone una determinada relación con el mundo y con el lector, a partir de las cuales es posible develar dicha tendencia. El objetivo está, entonces, en pensar las prácticas artísticas insertas en procesos sociales, analizarlas con sus especificidad histórica, con sus contradicciones, sin olvidar que esta dimensión social e histórica se manifiesta a través de expresiones artísticas, literarias específicas; en fin, sin reducir los textos a lecturas de carácter meramente sociológico, histórico o ideológico.

Ahora bien, según hemos advertido, el examen de las tendencias ideológico-políticas expresadas en los textos de Cortázar durante este periodo bañado de conflictos entre literatura y política, habrá de considerar ineluctablemente algunas de las tendencias ideológicas estéticas con las que las primeras se entrelazan de manera íntima y sumamente problemática, pues las ideologías estéticas (aquellas que rigen conjuntamente la conformación del ámbito de la literatura y “lo literario”, y las prácticas de la lectura y la escritura²⁴¹) fueron también condicionadas relativamente por la esfera política. En tal sentido, creemos que la obra de Cortázar durante estos años fue capaz de expresar los conflictos que el proceso de politización de la cultura y de la literatura trajo consigo.

Es precisamente a partir de esa internalización de tales procesos (históricos, políticos, culturales), expresada en las letras del escritor argentino, que nos es posible examinar la manifestación de un proyecto identitario latinoamericano en cuanto proyecto político. Tomando en cuenta las acotaciones y advertencias teóricas y metodológicas anteriores, hemos intentado llevar a cabo una lectura que vincule literatura y sociedad, es decir, una interpretación analítica-explicativa-referencial con tal de hacer visibles los

²⁴¹ Françoise Perus, *op. cit.*, p. 26.

sentidos que producen los textos en sus profundas relaciones con la historia y la cultura que les concierne. Para dicho objetivo, hemos seleccionado un ensayo, “Carta a Roberto Fernández Retamar (Sobre “Situación del intelectual latinoamericano)”, y principalmente dos cuentos, “Reunión” y “Apocalipsis de Solentiname”, cuya lectura apoyamos con algunas referencias a “Segunda vez”, “Graffiti”, “Satarsa”, “Pesadillas”, y, en especial, a la novela *Libro de Manuel*. Todos estos textos corresponden, como queda dicho, a la que reconocemos como segunda etapa del proceso escritural de Cortázar, que se iniciaría a comienzos de los sesenta, para concluir en los primeros años de la década de los ochenta.

3.1. Ensayando una identidad latinoamericana: literatura, política y América Latina en un texto de Cortázar

La famosa “Carta a Roberto Fernández Retamar (Sobre “Situación del intelectual latinoamericano”)”²⁴² (1967) representa un riquísimo acercamiento a los principales lineamientos de una, denominada por muchos críticos, etapa “comprometida” del pensamiento de Julio Cortázar. En efecto, la carta inicia, en el marco de su producción, una serie de ensayos y conferencias sobre la responsabilidad del escritor o, en sentido más amplio, del intelectual latinoamericano. Literatura, política y América Latina, tratados en su compleja interacción, serán los tres temas fundamentales a los que Cortázar se aboca en este texto fundador. Las reflexiones volcadas aquí determinarán su vida y obra a partir de ese momento.

En primer lugar, habremos de establecer porqué leemos la llamada carta como texto ensayístico. Una de las respuestas a tal cuestionamiento nos la ofrece el mismo Cortázar al manifestar la intención de no escribir un ensayo, sino de fusionar mejor una carta y un artículo adeudados a su amigo, el poeta cubano, Roberto Fernández Retamar: “[...] me resulta más sencillo unir ambas cosas; hablando contigo, aunque sea desde un papel por encima del mar, me parece que alcanzaré a decir mejor algunas cosas que se me almidonarían si les diera el tono de ensayo, y tú ya sabes que el almidón y yo no hacemos buenas camisas.”²⁴³

Contrariamente a la visión que Cortázar posee de un ensayo -al parecer como una forma rígida, fría y, en ese sentido, probablemente demasiado académica-, es justamente la mezcla de estilos discursivos que da como resultado un texto de imposible encasillamiento, la que responde a la concepción de ensayo que aquí hemos aproximado. Esa transgresión de los límites fijados entre un tipo de texto y otro es, por lo demás, tan propia de la forma ensayística como del universo cortazariano.

²⁴² Julio Cortázar, en *Obra Crítica / 3*, ed. de Saúl Sosnowski, México, Alfaguara, 1994, pp. 29-43. Publicada originalmente en *Casa de las Américas* 45 (La Habana: 1967), pp. 5-12; posteriormente en *Primera Plana* 281 y 282 (Buenos Aires: 14 y 21 de mayo, respectivamente, de 1968); reproducida, luego, en *Cinco miradas sobre Cortázar* (Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, septiembre de 1968) y también en la 'planta baja' de *Último round* (México: Siglo XXI, 1969), pp. 199-217, bajo el título "Acerca de la situación del intelectual latinoamericano"; reproducido una vez más en *Casa de las Américas* 145-146 (La Habana: 1984), volumen de homenaje a Cortázar, pp. 59-66; y, finalmente, en *Obra Crítica / 3* a partir de la cual citamos.

²⁴³ *Ibid.*, p. 31.

En segundo término, se trata de un documento público que posee una serie de destinatarios implícitos, no sólo, claro, Roberto Fernández Retamar, a quien el texto se destina de manera manifiesta. Es, sin duda, un escrito hecho para y desde la comunidad de intelectuales fundamentalmente, puesto que Cortázar está dialogando con ellos, respondiendo polémicas, provocando otras, defendiendo, en fin, su singular posición en el campo intelectual. De ahí que tanto el destinatario como la voz del autor se pluralicen progresivamente volviéndose hacia los últimos párrafos un “nosotros”: “Estoy convencido de que sólo la obra de aquellos intelectuales que respondan a esa pulsión y a esa rebeldía se encarnará en las conciencias de los pueblos y justificará con su acción presente y futura este oficio de escribir para el que *hemos nacido*”²⁴⁴. En ese sentido, el poeta cubano funge como representante de la comunidad de intelectuales identificados con la revolución, es decir, la gran mayoría de los intelectuales progresistas, de la que Cortázar se hace partícipe.

Asimismo, el texto acude y se inscribe en la tradición latinoamericana de la prosa de emancipación. Junto con otros ensayistas, mantiene una línea en la filiación del ensayismo político basado en la posición autor, en el nombre propio, en la argumentación sostenida por las diferencias irreconciliables constitutivas de Latinoamérica.

Por último, como iremos anotando a medida que progrese en el análisis, a través del despliegue de sus interpretaciones, Cortázar, en cuanto sujeto enunciante, hace explícitos elementos claves y fundacionales del ensayo como tal.

Nos parece que Cortázar ha llamado a su texto “carta” por una cuestión de libertad estilística y, en especial, por una cuestión de tono enunciativo. En efecto, el tono de carta aparece más natural, más cercano y cálido que el de un artículo a secas, con tintes quizás más pretenciosos. Esta íntima entonación de la misiva se vuelve un elemento medular en nuestro análisis, por cuanto le otorga al texto un *plus* de sinceridad extrema que lo emparenta con el diario privado: el autor se desnuda, se confiesa, se abre con una confianza inusitada. Acto que se corrobora con la potente aclaración-declaración que Cortázar nos entrega ya en el segundo párrafo: “hablo como un hombre de buena fe”. Es la misma “buena fe” que propone Michel de Montaigne, el paradigma del ensayista: “He aquí un libro de buena fe, lector”. Tal como ha expresado Liliana Weinberg, esta protesta de fe que es clave fundacional del ensayo, constituye una “garantía del proceso de conocimiento

²⁴⁴ Ibid., p. 43. Las cursivas son nuestras.

que el ensayista está llevando a cabo, en cuanto afirma que existe una correspondencia entre su forma de entender el mundo y predicar sobre él, y las condiciones de ese mundo de que quiere dar cuenta”²⁴⁵. Representa, por lo tanto, un pacto entre lector y autor en el que el primero se compromete con el segundo en cuanto a la autenticidad de sus dichos y juicios, responsabilizándose de ellos. Por su parte, el lector debe acoger la solicitud, es decir, creer en esa veracidad primera de las interpretaciones, para desde allí, discutir las, aceptarlas, enjuiciarlas, reinterpretarlas; y para que, en fin, se produzca el diálogo sin el cual el ensayo no llega a existir. Es así como en este gesto, especie de contrato, se hace visible el esencial carácter social del texto ensayístico.

Ahora bien, la demanda de credibilidad que expresa Cortázar, es además una petición a confiar en que sus interpretaciones nacen de su simple naturaleza de hombre honesto, más que de su calidad de intelectual latinoamericano. Hay una intención –que deriva, asimismo, de la inflexión que Cortázar ha elegido- de abrirse con toda honestidad, con toda su humanidad, de mostrarse desde lo más íntimo y profundo. En ese proceso, el autor se vuelca sobre sí mismo, sobre su experiencia. Y con ello, se asume -para sí y para los ojos del lector- con toda su subjetividad, con todas sus contradicciones y limitaciones, nada más y nada menos que como “un hombre de buena fe”. De hecho, su firma, que es responsabilidad por todas sus afirmaciones, reza simplemente “Julio”.

Por otra parte, se trata de un tono que apela a una relación fraternal entre Cortázar y el escritor cubano y, a través de este último, entre Cortázar y toda la comunidad intelectual:

Digamos entonces que una vez más estamos viajando en auto rumbo a Trinidad y que después de habernos apoderado con gran astucia de los dos mejores asientos, con probable cólera de Mario, Ernesto y Fernando apiñados en el fondo, reanudamos aquella conversación que me valió pasar tres maravillosos días en enero último, y de alguna manera no se interrumpirá jamás entre tú y yo.²⁴⁶

Todos los mencionados factores que caracterizan la inflexión del texto (la franqueza, la cercanía, la fraternidad), los cuales tienden a apelar a una cordial acogida de las reflexiones de Cortázar, develan así un primer indicio de la intención de legitimación de

²⁴⁵ Liliana Weinberg, *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, p. 14.

²⁴⁶ Julio Cortázar, “Carta a Roberto Fernández Retamar...”, p. 31.

la condición de intelectual latinoamericano que, como intentaremos mostrar, motiva la carta y su configuración artística.

En efecto, dichos rasgos tonales invocan una amable recepción de las reflexiones de Cortázar por parte, en primera instancia, de un Fernández Retamar, quien por estos años cumple un rol de liderazgo dentro del campo intelectual y es considerado por el propio autor de *Rayuela* un intelectual “revolucionario”, por tanto, “comprometido” y “consagrado”: “Como revolucionario cubano, sabes de sobra [...]”²⁴⁷ De modo que Cortázar se comunica con sus compañeros escritores por medio de uno de los criterios ideológicos de mayor peso dentro del campo, el que, desde tal perspectiva, parece estar autorizado a reconocer la condición de intelectual “comprometido” de nuestro autor. Desde este horizonte, parece tener razón Claudia Gilman al señalar que “la identidad revolucionaria como la intelectual se fundó en un reconocimiento externo, el de los revolucionarios consagrados”²⁴⁸.

Ahora bien, Liliana Weinberg nos dice que “El presente del ensayo nos invita a remitirnos siempre al aquí y ahora, a la situación enunciativa y a las demandas imperiosas de toma de posición que dieron origen al texto, al detonante situacional, al momento tensional de la enunciación”²⁴⁹. De manera que en el proceso de lectura es indispensable enfrentarnos a la circunstancia específica, al panorama político, social y cultural con el que el texto se enlaza ineluctablemente. En esa dirección, es necesario recordar que Julio Cortázar fue, en primer lugar, blanco de variados cuestionamientos, precisamente, a su latinoamericanidad, en razón de su elección de residir en París, y, en consecuencia, fue también activo protagonista de la polémica “cosmopolitismo-nacionalismo”²⁵⁰, en la cual está inmerso este texto.

²⁴⁷ Ibid., p. 33.

²⁴⁸ Claudia Gilman, *op. cit.*, p. 175.

²⁴⁹ Liliana Weinberg, *Situación del ensayo*, ed. cit., p. 6 (en prensa).

²⁵⁰ El antiguo debate literario “cosmopolitismo-nacionalismo” (regionalistas / universalistas, criollistas / exotistas, indigenistas / europeístas) nace con los orígenes mismos de nuestra cultura y es reavivado durante estos años. Si bien, se refiere básicamente a dos sendas concepciones de la literatura latinoamericana, igualmente se vincula a diversas posiciones acerca de “lo auténticamente latinoamericano”. He ahí, por ejemplo, la postura arguediana que por entonces defiende la necesidad de nutrirse de los jugos de la tierra y la cultura nativas *in situ*, con la cual Cortázar discute en este texto. Sobre el tema véase, entre otros, Mauricio Ostria González, “Sistemas literarios latinoamericanos. La polémica Arguedas Cortázar treinta años después”, en VV.AA., *Crisis, apocalipsis y utopías. Fines de siglo en la literatura latinoamericana*, Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2000, pp. 423-8; José María Arguedas, *Formación de una cultura nacional indoamericana*, México, Siglo XXI, 1981, 3a. (ed. y prólogo de A. Rama); Ana María Barrenechea,

Asimismo, se trata de un periodo en que la conversión del escritor en intelectual fue la nota dominante del campo literario. Esta transformación implicaba asumir una postura política que se asoció a la izquierda y a la revolución cubana, fundamentalmente. La politización de los intelectuales se expresó así en la noción de “compromiso”, noción que, a su vez, funcionó como un concepto paraguas bajo el que se agruparon los demás atributos del escritor vuelto así intelectual.

Esta práctica involucraba un hacer específico en la esfera cultural y en los programas estéticos, una supuesta ‘estética del compromiso’, aunque las formulaciones sobre cómo se trasladaban a la obra tales ideas no fueron unánimes. Algunos escritores asumieron el compromiso en términos de una estética realista; otros, en cambio, desde posturas de vanguardia más o menos rupturistas. Aquí es, precisamente, donde se sitúa Cortázar que ve en la literatura misma un arma subversiva.

De manera que nuestro autor y sus escritos reciben críticas cruzadas, tanto desde los “revolucionarios” que quieren creer que toda la literatura de la hora debe “empuñar el fusil”, como de los que no conciben lo latinoamericano sin “color local”. Entre “revolucionarios” y “regionalistas”, Cortázar intenta discernir, primero, lo verdaderamente revolucionario en la literatura y, segundo, lo verdaderamente latinoamericano en la cultura. En ese entorno intensamente controvertido debe leerse la “Carta a Fernández Retamar”, que deviene, entonces, apertura cordial que busca comprensión entre sus amigos, mostración de su mudanza ideológica como redescubrimiento identitario, justificación y autodefensa, y toma de postura como “intelectual comprometido”. En otras palabras, Cortázar argumentará su representatividad tanto en cuanto al círculo cultural geográfico del que se siente parte, aun cuando viva fuera de él, como en cuanto a su condición de intelectual. Con lo cual el presente ensayo vuelve a enlazarse con la tradición ensayística latinoamericana, en la medida en que ésta se caracteriza precisamente por la tematización de las condiciones de inteligibilidad y representatividad.

"Regionalismo y universalismo para Arguedas y Cortázar", en *Memorias de JALLA Tucumán 1995*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, I, pp. 522-42, 1997; Antonio Cornejo Polar, *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*, Lima, Lasontay, 1980; Alejandro Losada, "Articulación, periodización y diferenciación de los procesos literarios en América Latina", en *Revista de Crítica Literaria de América Latina*, 1983, 17:7-37; Graciela Montaldo, *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993; Ana Pizarro et. al., *La literatura latinoamericana como proceso*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1985.

Es también a causa de esa circunstancia polémica que Cortázar manifiesta cierta desconfianza ante la expresión “intelectual latinoamericano”: “Prefiero este tono –explica– porque palabras como “intelectual” y “latinoamericano” me hacen levantar instintivamente la guardia, y si además aparecen juntas me suenan enseguida a disertación del tipo de las que terminan casi siempre encuadradas (iba a decir enterradas) en pasta española.”²⁵¹ Para el autor los mencionados términos se hallan en cierto modo petrificados y responden a una perspectiva conservadora y nacionalista que evidentemente él no comparte: “Si lo que sigue ha de tener algún valor, debe nacer de una total franqueza, y empiezo por señalarlo a los nacionalistas de escarapela y banderita que directa o indirectamente me han reprochado muchas veces mi “alejamiento” de mi patria o, en todo caso, mi negativa a reintegrarme físicamente a ella.”²⁵² Es por eso que para llevar a cabo el proceso de legitimación al que aludimos, Cortázar tomará los dos polémicos y sin duda imbricados conceptos para reexaminarlos y operar una *apertura* en ellos, de manera que éstos sean idóneos con su pensamiento y su experiencia. Dos recursos del lenguaje organizan este procedimiento y, asimismo, configuran artísticamente el texto: la paradoja y la analogía. Ambos constituyen las claves que nos permitirán comprender la ley que rige la matriz de este ensayo.

En primer lugar, Cortázar se hará cargo de la noción de latinoamericano y, consecuentemente, de su identidad como tal, la que parece tener que legitimar con más bríos que su carácter de intelectual. Durante este periodo la fundación deliberada de un nuevo marco de relevancia geopolítica para Latinoamérica se tradujo en la referencia continental como espacio de pertenencia de los intelectuales, dando lugar a una escenificación del campo literario. Asimismo, ser un escritor latinoamericano implicaba, para muchos, habitar el lugar fundante de tal identidad, de modo que la ausencia de Cortázar en el territorio le valió, como hemos consignado, constantes recriminaciones: “[...] vivir en Europa escandaliza a los que exigen una especie de asistencia obligatoria [...]”; “[...] incluso en Cuba donde poco podría importar si habito en Francia o en Islandia, no han faltado los que se inquietan amistosamente por ese supuesto exilio”²⁵³.

Por otra parte, Cortázar reniega de una latinoamericanidad expresada a través del telurismo literario, por parecerle “estrecho, parroquial” y “aldeano”: “[...] me parece un

²⁵¹ Julio Cortázar, “Carta a Roberto Fernández Retamar...”, p. 31.

²⁵² *Ibid.*, p. 32.

²⁵³ *Ibid.*, p. 39. Nótese, de paso, el tono “amistoso” con el que Cortázar critica a tales cubanos.

preámbulo a los peores avances del nacionalismo negativo cuando se convierte en el credo de escritores que, casi siempre por falencias culturales, se obstinan en exaltar los valores del terruño contra los valores a secas [...]”²⁵⁴

Pues bien, será precisamente, la lejanía física con el continente, su tendencia al “cosmopolitismo”, uno de los más repetidos “reproches” y motivos de impugnación hacia el autor, la que constituirá para él la puerta de entrada a su condición de latinoamericano:

¿No te parece en verdad paradójico que un argentino casi enteramente volcado en su juventud, al punto de quemar las naves y venirse a Francia, sin una idea precisa de su destino, haya descubierto aquí, después de una década, su verdadera condición de latinoamericano? Pero esta paradoja abre una cuestión más honda: la de si no era necesario situarse en la perspectiva más universal del viejo mundo, desde donde todo parece poder abarcarse con una especie de ubicuidad mental, para ir descubriendo poco a poco las verdaderas raíces de lo latinoamericano sin perder por eso la visión global de la historia y del hombre.²⁵⁵

A través de esta manifiesta paradoja Cortázar intenta justificar su identidad desterritorializada, argumentando que la distancia le ha otorgado una visión supranacional que ha potenciado su obra y lo ha conminado a sentirse parte de una comunidad continental: “[...] el sentimiento del proceso humano se vuelve por decirlo así más planetario, opera por conjuntos y por síntesis, y si pierde la fuerza concentrada en un contexto inmediato, alcanza en cambio una lucidez a veces insoportable pero siempre esclarecedora”²⁵⁶. Sin embargo, lo que complementa esta paradoja de la distancia, lo que termina de conciliar la lejanía física con la cercanía sentimental que Cortázar procura desarrollar mediante este recurso del lenguaje, será, como veremos, la ideología política.

Efectivamente, es gracias a su alejamiento de la patria que nuestro escritor descubre la revolución cubana. Aquella visión desnacionalizada que el autor juzga positivamente, le permite además seguir la citada revolución con otros ojos y “tomar conciencia de lo que

²⁵⁴ Ibid., p. 35.

²⁵⁵ Ibid., pp. 34 y 35.

²⁵⁶ Ibid., p. 33.

pasaba en Cuba”: “[...] de pronto sentí otra cosa, una encarnación de la causa del hombre como por fin había llegado a concebirla y deseirla”²⁵⁷.

Es la revolución cubana, entonces, la que despierta en Cortázar su adhesión al socialismo como “la única corriente de los tiempos modernos que se basa en el hecho humano esencial, [...] en el simple, inconcebiblemente difícil y simple principio de que la humanidad empezará verdaderamente a merecer su nombre el día en que haya cesado la explotación del hombre por el hombre”²⁵⁸.

Abrazar el socialismo y “descubrir” su condición de latinoamericano constituye un solo proceso para Cortázar: “[...] esa doble experiencia no era doble en el fondo”. “Sin razonarlo, sin análisis previo, viví de pronto el sentimiento maravilloso de que mi camino ideológico coincidiera con mi retorno latinoamericano; de que esa revolución, la primera revolución socialista que me era dado seguir de cerca, fuera una revolución latinoamericana.”²⁵⁹

De esta forma, parece ser la ideología socialista identificada con el proceso revolucionario cubano la que finalmente ‘autoriza’ la identidad latinoamericana del escritor rioplatense. En consecuencia, la noción de tal identidad sufre un proceso de resemantización consistente en darle mayor énfasis a la ideología como factor de identificación y restarle así importancia a la presencia “obligatoria” en el territorio geográfico de la comunidad cultural a la que, desde ese punto de vista, Cortázar se afilia.

El texto de Cortázar se inscribe, de esta manera, en el territorio discursivo creado *por y en torno a* la revolución cubana a través del cual se dibuja una Latinoamérica pensada desde el socialismo, cubano, por cierto: El contacto con Latinoamérica, como dice el autor, “se ha hecho por Cuba y desde Cuba”.

Al tornarse el alejamiento el motor del compromiso ideológico, la paradoja de la *distancia física / cercanía sentimental e ideológica* deviene puente que concilia posiciones a primera vista incompatibles, y logra legitimar, desde esa perspectiva, la condición latinoamericana de Julio Cortázar: “Ahora me sentía situado en un punto donde convergían y se conciliaban mi convicción en un futuro socialista de la humanidad y mi regreso

²⁵⁷ Ibid., p. 37.

²⁵⁸ Idem.

²⁵⁹ Ibid., p. 36.

individual y sentimental a una Latinoamérica de la que me había marchado sin mirar hacia atrás muchos años antes.”²⁶⁰

Queda de manifiesto, pues, cómo la política se constituyó en parámetro de legitimidad de la identidad latinoamericana de Cortázar y, en ese sentido, la enorme importancia que tuvo el proyecto político en la conformación y percepción siempre coyuntural de esa identidad. Al ser concebida en esos términos políticos Latinoamérica se vio muchas veces representada como un continente “revolucionario”, socialista, prácticamente como una Latinoamérica cubana.

En seguida Cortázar se encarga de la noción de intelectual y, por ende, de su condición de tal. Como se advertirá, la condición latinoamericana de Cortázar pasa, se ve atravesada por su condición de intelectual. Al “comprometerse”, al asumir una postura política que lo *latinamericaniza*, el autor, legitima, al mismo tiempo y según hemos expuesto con anterioridad, su conversión en intelectual. El mismo proceso de descubrimiento de lo revolucionario cubano que le otorga nacionalidad latinoamericana, que lo politiza, reafirma, por consiguiente, su identidad intelectual.

Ahora bien, es muy probable que las relaciones entre literatura y política nunca fueran tan acuciantes en nuestra región como en aquellos años. “Se trataba entonces de estar a la altura del acontecimiento y de asumir consecuentemente el oficio bajo la lente de una nueva responsabilidad; de ser, para decirlo con palabras de Julio Cortázar, los Che Guevara de la literatura.”²⁶¹ La articulación política aparecía como el horizonte necesario de muchos caminos literarios y ciertamente pocos intelectuales encarnaron tan palmariamente como Cortázar ese planteamiento.

Sin embargo, Cortázar no cree, como manifiesta con énfasis, que el intelectual revolucionario deba acatar lineamientos estéticos determinados. Al contrario, propone reivindicar el poder creativo del escritor e insiste en que el acto de escribir es en sí una amenaza, algo que corroe lo establecido. El conflicto entre arte libre y compromiso político se revela así nítidamente en el texto de Cortázar, quedando de manifiesto que el autor tampoco cuadra perfectamente en el parámetro de intelectual comprometido que demandan los criterios “revolucionarios”: “A riesgo de decepcionar a los catequistas y a los

²⁶⁰ Ibid., p. 38

²⁶¹ Gerardo Mario Goloboff, *Julio Cortázar, La biografía*, Buenos Aires, Seix Barral, 1998.

propugnadores del arte al servicio de las masas sigo siendo ese cronopio que [...] escribe para su regocijo o su sufrimiento personal, sin la menor concesión, [...] sin obligaciones ‘latinoamericanas’ o ‘socialistas’.” Esa férrea defensa a la libertad de creación le traerá, desde luego, nuevos reproches, esta vez de parte de quienes propugnan el realismo socialista y el contenidismo literario, de los cuales recibirá la calificación de poco revolucionario²⁶².

Puesto de este modo en jaque, Cortázar procura, por una parte, flexibilizar el concepto de intelectual -“[...] el problema del intelectual contemporáneo es uno sólo, el de la paz fundada en la justicia social, y que las pertenencias nacionales de cada uno sólo subdividen la cuestión sin quitarle su carácter básico.”²⁶³ - y, por otra, conciliar nuevamente posiciones para algunos –todavía hoy- antagónicas, a través, en esta ocasión, de la analogía, precisamente, entre socialismo y poesía: “[...] 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”²⁶⁴. Mundos o lógicas que habían marchado durante mucho tiempo por rutas separadas se encuentran por medio de este recurso reconciliador que Cortázar pone en escena para legitimar su actividad literaria, la que considera tan revolucionaria como la acción política.

Cortázar se muestra así como un ferviente creyente en la promesa de reencuentro entre las vanguardias políticas y las estéticas que la revolución parece propiciar bajo la sombra tutelar de José Martí y la beneplácita adhesión de Sartre y de cuanto intelectual liberal hay por ese entonces en el mundo.

No obstante, el hecho de que Cortázar tenga que justificar su visión, conciliando arte y política, revela por sí mismo la tensión existente entre los proyectos estéticos y políticos del periodo. Son justamente esos conflictos los que Cortázar intenta salvar, aunque por momentos no parece lograrlo del todo: “[...] Jamás escribiré expresamente para nadie, minorías o mayorías, [...]; sin embargo hoy sé que escribo para, que hay un intencionalidad que apunta a esa esperanza de un lector en el que reside ya la semilla del hombre futuro”

²⁶² Para una mayor comprensión de este debate es imprescindible el libro *Literatura en la revolución y revolución en la literatura* (México, Siglo XXI, 1970), en el cual Cortázar discute su postura con Oscar Collazos y Mario Vargas Llosa.

²⁶³ Julio Cortázar, “Carta a Roberto Fernández Retamar...”, p. 32.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 40.

²⁶⁵; “Incapaz de acción política no renuncio a mi solitaria vocación de cultura, a mi empecinada búsqueda ontológica, a los juegos de la imaginación en sus planos más vertiginosos; [...] En lo más gratuito que pueda yo escribir asomará siempre una voluntad de contacto con el presente histórico, una participación en su larga marcha hacia lo mejor de sí mismo como colectividad y humanidad”²⁶⁶.

Al borde de la contradicción, las reflexiones de Cortázar expresan de un modo paradigmático tanto el tenso estado de las relaciones entre literatura y política, como también su propia situación en el campo literario, nunca completamente cómoda, “siempre un poco más allá...”²⁶⁷

Hemos visto cómo la analogía y la paradoja en tanto recursos estructuradores del texto procuran en su conjunto un punto de convergencia que concilie posturas disidentes en pro de una legitimación por parte de la comunidad intelectual, representada por el escritor “revolucionario” y “consagrado”, el poeta Fernández Retamar. Por un lado, se busca la armonía entre la distancia física y la cercanía emocional e ideológica, las que vinculadas por la paradoja fundamentan la condición latinoamericana del escritor. Por otro, se persigue lo propio con la actividad literaria y la política, las que vinculadas por la analogía justifican, defienden, prueban la condición de intelectual del autor. Paradoja y analogía se constituyen, así, en puentes que buscan un *punto de encuentro*, precisamente la matriz que rige la ley de este ensayo.

Si “todo texto es el estilo de responder a un estilo de dársele el mundo”²⁶⁸, el estilo de Cortázar, enfrentado a las múltiples controversias, fue el de tender puentes, formar figuras entre lógicas que de diversos modos se contraponían.

Así es cómo Cortázar da forma poética a su pensamiento y entrega a la vez la representación artística de una realidad profundamente tensa y contradictoria. El presente ensayo logra, en ese tenor, “traducir simbólicamente, internalizar y configurar artísticamente las discusiones que se dieron en el seno de las formaciones culturales y de las redes del debate intelectual”²⁶⁹.

²⁶⁵ Ibid., p. 41.

²⁶⁶ Ibid., p. 43.

²⁶⁷ Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, Tomo I, p. 35.

²⁶⁸ Liliana Weinberg, *Situación del ensayo*, p. 39 (en prensa).

²⁶⁹ Ibid., p. 51.

Paradoja y analogía configuran en este ensayo esa poética de pensar que responde plenamente a los planteamientos poéticos del autor: la apertura para el encuentro. Hasta el final de sus días Cortázar trató de reunir, en su vida y su obra, el compromiso político y la libertad intelectual, la historia y la ficción, América Latina y el resto del mundo.

Concluyendo, habría que subrayar el básico, pero, a la vez, problemático papel que cumplió el proyecto político revolucionario en la legitimación de la identidad del intelectual latinoamericano²⁷⁰. Tal proyecto se constituye en el presente ensayo en una especie de salvavidas de Cortázar cuando debe legitimar su condición de latinoamericano y, al mismo tiempo, un obstáculo abrumador a la hora de legitimar su identidad de intelectual, de escritor.

El mismo proyecto político fungió como articulador de una identidad latinoamericana pensada en términos de cambio, en términos de unidad para la liberación. Pero, al radicalizarse, constituyó un signo de discordia que, en vez de aunar fuerzas, terminó, desde nuestro punto de vista, por separarlas abismalmente. Nos parece, no obstante, rescatable desde nuestra despolitizada actualidad la voluntad del proyecto revolucionario de realzar las similares condiciones históricas que siguen determinando a nuestros países, en pro de una integración que continúa siendo indiscutidamente necesaria.

Del pensamiento cortazariano, en este marco de análisis, quisiéramos destacar ante todo la mirada ética y consecuente con que el autor reflexionó acerca de esas condiciones históricas, y desde luego, sus incansables intentos por mantener un difícil equilibrio entre fuerzas que, por entonces, se presentaron como antagónicas. Ciertamente, Cortázar siguió defendiendo la libertad del escritor y una concepción total de la literatura que reuniera el compromiso político con el erotismo, el sentimiento lúdico y la imaginación. Su importancia, convengamos, no reside en la fuerza o la originalidad de sus pensamientos políticos, pues sabía mejor que nadie que la teoría política no era su fuerte, sino en la veracidad y coherencia de su testimonio: “Tengo una ideología –dijo en una entrevista de 1979-, una noción de lo que es justo en el campo social –lo que creo que es justo- y tengo

²⁷⁰ Una tendencia que comienza en el siglo XIX y que se radicaliza y probablemente culmina con la Revolución cubana y su política cultural.

una perspectiva histórica por la cual lucho, pero soy algo que definiría como ‘creador de ficciones’. Soy novelista, narrador y lo seré siempre.”²⁷¹

Con todo, su figura siempre controvertida y su obra siempre provocadora se nos ofrecen como un privilegiado objeto de estudio de las relaciones, nunca ausentes de complejidad, entre literatura y sociedad, como un placer para el pensamiento y la lectura y, sobre todo como un ejemplo palpable de un auténtico hombre de buena fe.

²⁷¹ Julio Cortázar, “El escritor y su quehacer en América Latina”, *Argentina: años de alambradas culturales*, Barcelona, Muchnick Editores, 1984, p. 107.

3.2. Sobre la narrativa “política” de Julio Cortázar: la otra apertura

El relato fantástico cultivado por Julio Cortázar que se podemos enmarcar dentro de la que hemos llamado una poética de la apertura y del encuentro, abre sus puertas (de manera explícita), en esta etapa, a la historia, a la contingencia, a la “realidad” contemporánea. Los procedimientos literarios, presentes en diferentes niveles del texto, a través de los cuales se lleva a cabo esta inclusión, revelan tendencias ideológicas políticas y estéticas que expresan a su vez manifestaciones contextuales de una posible identidad latinoamericana. Sobre la base de tales procedimientos, examinaremos algunos cuentos de Cortázar, fundamentalmente “Reunión” y “Apocalipsis de Solentiname”, y cuando el análisis lo requiera, nos apoyaremos en otros como “Graffiti”, “Segunda vez”, “Satarsa”, “Pesadillas” y en fragmentos de la novela *Libro de Manuel*, la que, como *Rayuela* en el capítulo anterior, mantiene estrechos vínculos con la poética cuentística del autor por estos años.

3.2.1. La ilusión referencial.

Uno de los procedimientos más utilizados en esta etapa de la narrativa cortazariana es la llamada *ilusión referencial*, que consiste en la alusión en un contexto ficcional a personajes, situaciones o lugares reconocidos como existentes o reales. La referencia relativamente directa a espacios, personajes, acontecimientos, incluso a debates contemporáneos “reales”, posibilita la articulación de componentes de carácter ideológico vinculados al proyecto cortazariano de unidad latinoamericana que se revela en sus textos. Este recurso, como ya hemos anotado, responde a la propuesta del autor de presentar en un contexto cotidiano, familiar, una realidad aparentemente muy coherente y conocida, en la que penetra de forma violenta un elemento insólito, de manera que salte a los ojos del lector la confrontación de planos o perspectivas (lo lógico v/s lo ilógico, lo verosímil v/s lo increíble). Se produce así el efecto de lo fantástico que intranquiliza al lector, rompiendo sus expectativas y automatismos. Sólo que ahora el procedimiento se apoya en un fuerte anclaje histórico a través del empleo de diversas referencias más o menos directas con el afán de poner en evidencia la no gratuidad de las historias y de problematizar la relación realidad/ficción. A

través de tal empleo de lo fantástico, Cortázar logra articular su propio discurso identitario, así como su visión de las relaciones entre literatura y política, arte e ideología.

En efecto, se puede observar en esta etapa del proceso narrativo cortazariano una voluntad de situar las historias en contextos verbales y no verbales reconocidos como latinoamericanos o que refieren a Latinoamérica.

3.2.1.1. “Reunión”²⁷²: la revolución en la literatura..

En este cuento se narra dramáticamente, con predominio de la primera persona del singular (alternada con “nosotros”²⁷³), el peregrinaje de un grupo de guerrilleros que desembarcan en una isla del caribe²⁷⁴. Una serie de elementos, señas (tales como el tono argentino, el asma del protagonista, el botiquín de médico que porta) que se nos entregan con toda franqueza, desde el comienzo del texto, nos evidencian que la historia es relatada desde la voz y la óptica de un representante ficcional del Che Guevara, y que el relato cuenta un episodio de la lucha guerrillera que conduciría a Cuba al triunfo de la revolución castrista. Desde ese punto de vista, y como bien lo ha señalado el estudioso Aníbal González²⁷⁵, el texto de Cortázar se constituye en una especie de alegoría del escrito por su compatriota: *Pasajes de la guerra revolucionaria*, documento en el que el Che plasma sus memorias acerca de las primeras guerrillas cubanas luego del desembarco del Granma. En la medida en que “Reunión” aspira a ser la ficcionalización de un suceso histórico, lo que implica un acto por recuperar la historia, por leerla o interpretarla, el texto se propone como una instancia en la que confluyan justamente historia y literatura. A aquella conjunción entre las esferas de “realidad” y ficción nos aproximaremos más detenidamente en la última parte de este capítulo.

²⁷² Julio Cortázar, *Cuentos Completos / I*, ed. cit., pp. 537-547. Publicado originalmente en la colección *Todos los fuegos el fuego* (1966).

²⁷³ Esta inusual pluralidad de la voz narrativa en la obra de nuestro escritor se emparenta con el sentimiento de comunidad al que hemos aludido en nuestra lectura de la “Carta a Fernández Retamar”: el “nosotros” implica ese sentido de colectividad que Cortázar ha descubierto e integrado a su literatura.

²⁷⁴ Véase, por ejemplo, alusiones contextuales como las siguientes: “era una ciénaga”, “cayo fangoso dentro del mar, a veinte millas de la isla”; “a la sierra”; “del bolsillo de la guayabera”; “qué tabaco ni tragos de ron en esa condenada lancha”; “entre las lianas y los sapos”; “más vivo que un caimán”; “un poco de yuca con mojo”, “el refugio de los sucios pastizales, de los mangles”, etc.

²⁷⁵ Aníbal González, “Revolución y alegoría en “Reunión” de Julio Cortázar”, en *Los ochenta mundos de Cortázar*, Fernando Burgos (ed.), Madrid, EDI-6, 1987, pp. 93-109.

Por ahora diremos que el gesto de ficcionalizar hechos históricos no sólo busca rescribirlos, sino otorgarles un sentido, una valoración²⁷⁶ que, por lo demás, los trascienda. Tales valoraciones se desprenden especialmente del discurso del narrador y de los juicios morales que éste, como eje axiológico del cuento, despliega a través de variados recursos, tales como descripciones, simbologías y tonos narrativos.

Efectivamente, la narración se caracteriza por su dramatismo. Desde el epígrafe del cuento, primer y fundamental indicio dado al lector para establecer aquel vínculo alegórico (intertextual) entre los relatos del Che y de Cortázar, y que corresponde a una cita del guerrillero argentino en la que éste recuerda “un viejo cuento de Jack London donde el protagonista apoyado en un árbol se dispone acabar con dignidad su vida”, se nos llama la atención sobre un instante fatídico que nos instala en un escenario donde la inminencia de la muerte cumple un papel cardinal.

Así, pues, el clima del relato está caracterizado por la amenaza continua de la muerte, ya sea a través de las balas enemigas, ya por la propia fragilidad personal; amenaza que tensa el relato en tanto pone en suspenso la realización de la ansiada reunión con los compañeros de armas –objetivo principal de la operación. Desde una perspectiva semántica, es recurrente en el texto el uso de expresiones que contribuyen a crear esta abrumadora e inquietante sensación de finitud, tales como “Organización de la agonía”, “van a ametrallarnos”, “Al borde del epílogo”, “será que nos van a liquidar a todos”, etc...

De aquel sentimiento resulta fundamentalmente el tono no sólo dramático sino también reverente, solemne y por momentos grandilocuente con el que se narra. La guerrilla, la revolución constituyen desde el horizonte del narrador una empresa profundamente significativa. La propia caracterización que el personaje hace de sí mismo – su fragilidad física producto del asma que lo atormenta: “yo me he ido un poco más lejos porque tengo la impresión de que los fastidio con la tos y los silbidos del pecho [...]”²⁷⁷ – contribuye en la elaboración de su inflexión y revela asimismo el carácter sacrificial de la figura del guerrillero: “liquidados por el barro y las alimañas y el hambre [...]”²⁷⁸

²⁷⁶ La alegoría funciona, en ese tenor, como el pasaje entre ambas, la figura de enlace, a partir de la cual se busca representar artísticamente ciertas verdades trascendentes tanto al texto del Che y a los datos históricos, como a la imaginación literaria. Así, el texto en sí opera como puente (figura muy querida de Cortázar), como nexo entre historia y ficción.

²⁷⁷ Julio Cortázar, “Reunión”, p. 540.

²⁷⁸ Ibid., p. 538.

Los guerrilleros funcionan de este modo como figuras metonímicas del proceso revolucionario, a ellos se les atribuye no sólo el valor del sacrificio, sino también el de la solidaridad (“nadie pensaba abandonar a Tinti...”) y el de la valentía (“¡Aquí no se rinde nadie, carajo!”).

En este contexto, las bondades descritas revelan la admiración y la adhesión tanto a la lucha generalizada de los hombres por transformar el mundo, como al proceso revolucionario concreto al que se alude de forma directa.

La tendencia política del relato se revela de igual modo a través de la manera en la que se describe al máximo líder de la expedición revolucionaria.

El esencial objetivo, repetimos, del protagonista y sus camaradas, quienes se han visto obligados a desperdigarse luego del desembarco, a causa del cruento, pero predecible ataque aéreo, es llegar vivos a la Sierra Madre. Allí esperan encontrarse con su líder, el apodado Luis -“(que no se llamaba Luis, pero habíamos jurado no acordarnos de nuestros nombres hasta que llegara el día)”-, a quien, naturalmente, podemos identificar a partir de todo el conjunto precedente de referencias al mundo real, como el dirigente cubano, Fidel Castro. El anhelo del reencuentro que es, sin duda, la tónica del relato, se asimila en medio de las implacables circunstancias de sobrevivencia, primero, como una esperanza de salvación frente a la muerte acechante y, luego, como un pequeño triunfo que daría paso al “juego en serio”, a la verdadera lucha por una nueva sociedad. De alguna manera, la reunión con quien es llamado místicamente “músico de hombres, por encima del barro y la metralla”, simboliza el advenimiento de un mundo signado por el *encuentro entre todos los Hombres*.

El angustioso sentimiento de finitud al que nos referimos en un comienzo, en el que “Nada podía andar peor” y que permea toda la narración, halla descanso así en la reunión con Luis -un guía político que deviene, luego de todo el simbolismo de las descripciones, un guía también espiritual-, encuentro que, refrendamos, representa la salvación para los guerrilleros y el inicio del proceso de creación de un mundo nuevo, de renovación en todo sentido. Consecuentemente, el narrador no escatima en loas para con el líder: “[...] todos sabemos cómo es, de qué manera el gran condenado es capaz de salir al descubierto con una pistola en la mano y el que venga atrás que arree.”²⁷⁹; “Tendríamos que ser como Luis,

²⁷⁹ Ibid., p. 540.

no ya seguirlo, sino ser como él, dejar atrás inapelablemente el odio y la venganza, mirar al enemigo como lo mira Luis, con una implacable magnanimidad [...]”²⁸⁰

De hecho, el narrador evoca a Luis como un pantocrátor²⁸¹, “un juez que empieza por ser el acusado y el testigo y que no juzga, que simplemente separa la tierra de las aguas, para que al fin, alguna vez, nazca una patria de hombres en un amanecer tembloroso, a orillas de un tiempo más limpio”²⁸².

El arrobo místico con el que se ha descrito al líder cubano es parte, a nuestro parecer, de un determinado “modelo descriptivo”, tal como lo entiende Luz Aurora Pimentel, es decir, como “los principios organizadores del discurso descriptivo que provienen del discurso del saber de una época dada: modelos lógicos, taxonómicos u culturales, entre otros, que organizan nuestro conocimiento del mundo”²⁸³. [...] Éstos constituyen uno de los puntos de articulación de la significación simbólica o ideológica del objeto descrito”²⁸⁴. Desde el punto de vista discursivo, entonces, el misticismo descriptivo configura la imagen de la revolución concebida por el narrador: un proceso que no sólo llevaría a la transformación política sino también a un vuelco espiritual.

Dicha espiritualidad se encarna también en el uso de un lenguaje cargado de religiosidad laica que frecuentemente se apodera del discurso del narrador:

Al caer la noche el sendero se empinó y se puso más difícil, pero nos relamíamos pensando en la posición que había elegido Luis para esperarnos, por ahí no iba a subir ni un gramo. “Vamos a estar como en la iglesia”, decía Pablo a mi lado, “hasta tenemos el armonio”, y me miraba zumbón mientras yo jadeaba una especie de pasacaglia que solamente a él le hacía gracia.²⁸⁵

Significativamente, y aparte de que la reunión se realiza en *las alturas*, puede respirarse cierto aire profético en las reflexiones del protagonista acerca del largo

²⁸⁰ Ibid., p. 541.

²⁸¹ “En el arte bizantino y románico, representación del salvador sentado, bendiciendo, y encuadrado en una curva cerrada en forma de almendra” (*Diccionario la lengua española*, RAE, Madrid, 2001, p. 1132.)

²⁸² Julio Cortázar, “Reunión”, p. 541.

²⁸³ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI, UNAM Fac. Filosofía y Letras, 1998, p. 34.

²⁸⁴ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 40.

²⁸⁵ Julio Cortázar, “Reunión”, p. 546.

peregrinaje: “[...] y además es rara esta calma, este bienestar boca arriba como si todo estuviera bien así, como si todo se estuviera cumpliendo (casi pensé: “consumando”, hubiera sido idiota)”²⁸⁶. El narrador, en efecto, percibe una especie de halo de *voluntad que se impone* a los acontecimientos, como si éstos estuvieran escritos, voluntad que finalmente otorgará armonía al desconcierto, al desorden. El mesianismo poético y la fe -comparable a la religiosa- con los que se caracteriza la lucha revolucionaria conjuga aquí la idea de *destino ineludible* de tal proceso. Estas características discursivas remiten, desde nuestra perspectiva, al discurso principalmente intelectual y político de la época: la convicción de que una transformación radical, en todos los órdenes, era inminente y la creencia en la ineluctabilidad del socialismo; y, en tal sentido, contribuyen a revelar la tendencia ideológica del texto.

El propio discurso directo del narrador nos da cuenta de su perspectiva, de su postura política a partir de las expresiones que lo conforman, expresiones propias de un discurso anticapitalista:

Pobre amigo [...] defendiendo el derecho feudal a la propiedad y a la riqueza ilimitadas, él que no tenía más que su consultorio, defendiendo los principios de la Iglesia cuando el catolicismo burgués de su mujer no había servido más que para obligarlo a buscar consuelo en las amantes, defendiendo una supuesta libertad individual cuando la policía cerraba las universidades y censuraba las publicaciones [...]²⁸⁷

La relevancia de la figura del narrador se patentiza además en el propio carácter de símbolo que éste adquiere. Símbolo que expresa una tendencia ideológica en la que se fusiona la expresión de una postura política con la de una postura latinoamericanista. Tanto el Che ficcionalizado, como el real, representan pues al argentino que lucha en Cuba por la liberación de un régimen dictatorial y lo hace junto a mexicanos y peruanos, deviniendo así imagen de la hermandad y la solidaridad entre latinoamericanos. La revolución cubana permite esos vínculos, de manera que se trata de un latinoamericanismo que pasa necesariamente por lo cubano. Desde ese mirador, es que consideramos a este

²⁸⁶ Ibid., p. 540.

²⁸⁷ Ibid., p. 544.

paradigmático personaje narrador como la principal articulación ideológica del texto que manifiesta una identidad latinoamericana en términos de unidad para la liberación.

Pero la centralidad del narrador no sólo radica en su capacidad de expresar una tendencia ideológica política que es al mismo tiempo un criterio de identificación con América Latina, además deviene figura del intelectual y, en ese sentido, es capaz de manifestar la tensión dada entre los proyectos político y estético durante el periodo histórico.

En efecto, la serie de gestos letrados y críticos por medio de los cuales es posible reconocer en este personaje a un intelectual (a un hombre de letras, en el más general de los sentidos), sumada al acento argentino –modalizado, claro está, a través de la escritura- (que obviamente, el Che y Cortázar comparten)²⁸⁸ y la recurrencia a la ironía y al humor negro con los que describe su precario estado de salud, constituyen elementos que nos permiten ver en el protagonista a un símbolo del intelectual y a un *alter ego* del propio Julio Cortázar (cosa que, por cierto, sucede en muchísimos de sus textos): “Y todo así, mal pensado y peor hecho, en una continua confusión de actos y nociones [...]”²⁸⁹; “Mi maligna manera de entender el mundo me ayudaba a reírme por lo bajo [...]”²⁹⁰; “Me gustaba sentir cómo con el fin de esa jornada de batracio se me empezaban a ordenar las ideas.”²⁹¹; “[...], un desastre que nadie se había imaginado; y llamarle a eso una expedición de desembarco era como para seguir vomitando pero de pura tristeza”²⁹²; “[...] el tiempo que se compone en el peor momento y zas la avioneta de reconocimiento, nada que hacerle [...]”²⁹³; “Organización de la agonía: centinelas, dormir por turnos, mascar tabaco, chupar galletas infladas como esponjas”²⁹⁴; “Tengo tanta fiebre que se me va pasando el asma, no hay mal que por bien

²⁸⁸ Véase, por ejemplo, expresiones como: “hechos un asco”, “asma del demonio”, “como un idiota con mi pulverizador de adrenalina”, “los fastidio con la tos”, “para engañarlo a veces, casi como a un chico”, “inútil quemarse la sangre”, “si vos me preguntás eso”, “el chivito estaba para chuparse los dedos”, “boniatos fritos”, “cómo la nena se va a casar con ese mulato, che”, “mate con virola de plata”, “dejarlo a Pablo”, etc... Nótese cómo, a diferencia de “Lejana”, se integra aquí el peculiar voseo. El esfuerzo por vincularse a las formas orales y, en consecuencia, por afincarse a la realidad idiomática argentina adquiere cada vez más fuerza.

²⁸⁹ Julio Cortázar, “Reunión”, p. 537.

²⁹⁰ Ibid., p. 538.

²⁹¹ Idem.

²⁹² Ibid., p. 537.

²⁹³ Idem.

²⁹⁴ Ibid., p. 538.

no venga, pero pienso de nuevo en la cara de Roberto dejando los cinco pesos en la choza vacía, y me da un tal ataque de risa que vuelvo ahogarme y me maldigo”.²⁹⁵

Asimismo, el Che y Cortázar comparten esa condición de exiliados voluntarios, esa escisión que, de alguna manera, los mantiene al margen o al borde: “esa cesura en mi vida que me había arrancado a mi país para lanzarme a miles de kilómetros [...]”²⁹⁶

En concreto, la figura del Che, sugerida –recordemos- a través del epígrafe y de algunas alusiones metonímicas a su condición física, a su profesión de médico y a su habla rioplatense, se constituye en la representación alegórica del intelectual comprometido hasta la muerte con los ideales revolucionarios. Es esta figura del Che (claro, no el Che real) quien escribe²⁹⁷ la historia y quien plasma en ella sus meditaciones; es este che cortazariado el que recuerda el libro de Jack London y la pieza de Mozart, y, sobre todo, el que establece las relaciones entre el ensueño musical y las aspiraciones revolucionarias, el que vincula, a través del concepto de “figura”²⁹⁸ -que se desarrolla en *Rayuela* y en otros textos- tiempos y espacios diferentes; quien plantea la articulación entre arte y política, como formas de praxis capaces de “esa trasposición de una ceremonia salvaje a un claro goce pensativo”.

La conjunción de lo político con lo intelectual y lo artístico se expresa sobre todo cuando el protagonista compara el combate armado con el cuarteto *La caza* de Mozart:

Y todo eso es también nuestra rebelión, es lo que estamos haciendo aunque Mozart y el árbol no puedan saberlo, también nosotros y a nuestra manera hemos querido trasponer una torpe guerra a un orden que le dé sentido, la justifique y, en último término la lleve a una victoria que sea como la restitución de una melodía después de tantos años de roncocos cuernos de caza, que sea ese allegro final que sucede al adagio como un *encuentro con la luz*.²⁹⁹

Es dable observar aquí un paralelismo entre “Reunión” y la “Carta a Fernández Retamar”, en la cual se designa al socialismo y al trabajo artístico como intentos

²⁹⁵ Ibid., p. 539.

²⁹⁶ Ibid., p. 543.

²⁹⁷ La prueba literaria, por llamarla de algún modo, de que el narrador además “escribe”, se halla en sus propias reflexiones: “...ahí me tocó un balazo en la oreja que si acierta dos centímetros más cerca, vos, hijo, que a lo mejor *leés* todo esto, te quedás sin saber en las que anduvo tu viejo.” Ibid., p. 545. Las cursivas son nuestras.

²⁹⁸ Noción que más adelante estudiaremos con más profundidad.

²⁹⁹ Julio Cortázar, *op. cit.*, p. 541. Las cursivas son nuestras.

comparables de renovación de la realidad o, dicho de otro modo, como rutas, caminos que lleven a ese “encuentro con la luz”, a ese “allegro final”. Efectivamente, por medio de la evocación de la obra de Mozart el texto procura por momentos, y especialmente en el desenlace, ser simbólicamente un equivalente de la pieza clásica, identificarse con sus movimientos: “sentía que estábamos entrando en el adagio del cuarteto”, “[...] el adagio que alguna vez ingresaría en el allegro final, accedería a una realidad digna de ese nombre”³⁰⁰.

A través de la analogía entre revolución y arte como tentativas de establecer un sentido en el caos, se revela además del carácter poético atribuido a la lucha armada del que hemos dado cuenta. Al proponer la palabra como equivalente de subversión y crítica y, en ese sentido, como potencialmente revolucionaria, se despliega implícitamente una intención legitimadora de la actividad del intelectual en el marco del proceso político. Se da entonces la asociación de la noción de intelectual –de su actividad- con la de revolucionario en procura de una legitimidad ideológica y política, que es signo evidente del cuestionamiento del que eran objeto algunos escritores por parte de los revolucionarios “consagrados”. Tal como ha señalado Gilman “los escritores hicieron de su posición uno de los principales tópicos, tanto en incontables declaraciones como en sus textos”³⁰¹. Los problemas que la revolución plantea al escritor o al artista se vuelven así material literario y son tratados ficcionalmente, como lo hace sin duda Cortázar.

Curiosamente el autor rioplatense pone en escena y como alegoría del intelectual a un personaje-figura cuya referencia extratextual es nada menos que el Che Guevara real, quien precisamente les ha reprochado a los intelectuales no ser suficientemente revolucionarios. Este gesto hasta cierto punto legitimador de la figura del intelectual “real” encuentra, sin embargo, inmediata contradicción en el mismo texto.

En efecto, el Che ficcionalizado representa también al hombre que se ha entregado hasta físicamente a la causa política, que ha tomado las armas literalmente hablando, en favor de su personal y, a la vez, colectiva búsqueda, que, finalmente, deviene emblema del aquel intelectual “suficientemente revolucionario”. De modo que al parecer no basta la

³⁰⁰ Coincide palpablemente este recurso con algunos planteamientos de Cortázar referidos al cuento, como género literario: “El cuento, por ejemplo, es un género literario particular, que posee una estructura muy musical. Se procede por una especie de acumulación de tensiones que estalla hacia el final, en el desenlace dramático. Es el equivalente de un gran movimiento en una sonata o en un cuarteto”. *Le Monde de la Musique* (N° 31, febrero de 1981), citado por Omar Prego, *op. cit.*, p. 154.

³⁰¹ Claudia Gilman, *op. cit.*, p. 362.

palabra en sí misma para merecer la adjetivación, quedando así en entredicho el verdadero carácter revolucionario del escritor y desplegándose, por ende, una ambigua crítica contra su figura. Ambigua, decimos, puesto que el texto complejiza todavía más la problemática al narrar el conflicto de conciencia, el desgarramiento que aqueja al alter ego del intelectual “revolucionario”: No es nada fácil, por cierto, asumir la responsabilidad de liderazgo que posee Luis “qué amarga, qué desesperada tarea la de ser un músico de hombres”. Los sueños del mismo protagonista nos hablan de este conflicto:

Antes de dormirme tuve como una visión: Luis junto a un árbol, rodeado por todos nosotros, se llevaba lentamente la mano a la cara y se la quitaba como si fuese una máscara. Con la cara en la mano se acercaba a su hermano Pablo, a mí, al Teniente, a Roque, pidiéndonos con un gesto que la aceptáramos, que nos la pusiéramos. Pero todos se iban negando uno a uno, y yo también me negué, sonriendo hasta las lágrimas, y entonces Luis volvió a ponerse la cara y le vi un cansancio infinito mientras se encogía de hombros y sacaba un cigarro del bolsillo de la guayabera. [...] Pero si realmente habían matado a Luis durante el desembarco, ¿quién subiría ahora a la Sierra con su cara?³⁰²

La visión se repite y se singulariza más adelante: “Creo que cerré los ojos, y el recuerdo de mi visión fue otra vez la visión misma, y por un segundo me pareció que Luis, se separaba de su cara y me la tendía, y yo defendí mi cara con las dos manos diciendo: “No, no, por favor no, Luis” .³⁰³

Queda planteada, pues, la extrema dificultad que implica aceptar una responsabilidad concreta en la tarea de transformación del mundo; en otras palabras, lo tremendamente arduo que es “asumir la cara de Luis”. Este onírico cambio de piel sugiere la especie de conversión interna o de mutación espiritual que el compromiso social significa y le otorga, de nueva cuenta, ese halo de espiritualidad atribuido al proceso revolucionario que nos parece característico del discurso intelectual de la época.

Asimismo, al alabarse el valor, la consecuencia y la perseverancia del líder de guayabera a quien se saluda, de esta forma, con profunda admiración, se reconoce en su figura la excelencia de lo revolucionario. En consecuencia, tanto la narración de la

³⁰² Julio Cortázar, *op. cit.*, p. 539.

³⁰³ *Ibid.*, p. 543.

incómoda posición del *alter ego* del intelectual como el panegírico del líder guerrillero, expresan el reconocimiento de que el escritor se halla, desde esta perspectiva, subordinado a ese liderazgo, de modo que tales recursos manifiestan de una forma privilegiada las relaciones entre literatura y política en el contexto de producción de este relato. En efecto, a fines de los años sesenta la noción de lo revolucionario se fue trasladando progresiva y monopólicamente a la esfera política. A, su vez, lo político se tradujo en militancia y en pertenencia a la guerrilla inclusive³⁰⁴. La potencialidad política y revolucionaria del arte y de la actividad intelectual queda así profundamente menoscabada a pesar de los continuos intentos de legitimación ideológica, de parte de muchos escritores, entre ellos un ferviente Cortázar.

En este sentido, es que “Reunión” revela de manera patente la politización que sufre el campo literario y el proyecto estético, como asimismo las contradicciones que se produjeron entre este último, continuamente cuestionado, y el proyecto político “revolucionario” cubano, que se consagró justamente como el gran juez pantocrátor. La radicalización de la política desestimó finalmente la promesa de conjugar revolución y arte. A pesar de la apuesta explícita de Julio Cortázar por trazar ese puente entre literatura y política, este cuento en particular revela precisamente lo contrario: las fuertes tensiones entre ambos proyectos.

Habría que recalcar la vital importancia de la ilusión referencial en este relato, en la medida en que Cortázar pone en escena, ficcionaliza, un acontecimiento real (la revolución cubana) y un personaje también real (el Che Guevara), los que, en ese momento y todavía hoy, son en sí mismos símbolos de una ideología política y de una imagen de América Latina construida en términos de proyecto de unidad para la liberación. Es así como ideología e identificación continental hallan una primera y simultánea manifestación en este relato. Hemos llevado a cabo la lectura señalada ya que Cortázar no recrea dicho suceso y personalidad histórica de manera irónica ni paródica, sino de forma completamente solemne, con lo cual el texto los valora de forma claramente positiva. Tal vez por eso es que el cuento no constituye una de las narraciones más memorables de nuestro autor. Y si bien el texto puede leerse más allá de estas articulaciones políticas, como la lucha cotidiana del hombre por transformar el mundo en un lugar mejor, las paradigmáticas referencias

³⁰⁴ Claudia Gilman, *op. cit.*, p. 169.

extratextuales anclan firmemente el relato a las circunstancias históricas que recrea y terminan limitando una interpretación que pueda trascenderlas del todo.

3.2.1.2. “Apocalipsis de Solentiname”³⁰⁵: el infierno agazapado.

En este cuento, un narrador en primera persona, que se parece –otra vez- en voz y otros aspectos biográficos al propio autor, viaja a Nicaragua. Allí se encuentra con gente destacada del grupo sandinista (en el año 1976, Nicaragua todavía se encuentra bajo la dictadura de los Somoza), entre quienes sobresale el poeta Ernesto Cardenal, y con algunos simpatizantes de la causa, como los también poetas Roque Dalton y José Coronel Urtecho. Cardenal, quien, como es sabido, es además sacerdote, ha fundado una comunidad campesina en la pequeña isla de Solentiname en el gran lago de Nicaragua. Los campesinos no sólo trabajan la tierra, sino que se dedican a labores de artesanía artística en los que proyectan su colorida imaginación. Durante su visita el narrador queda impresionado, precisamente, por unas creativas pinturas que han compuesto los campesinos de Solentiname.

[...] algunas firmadas y otras no pero todas eran tan hermosas, una vez más la visión primera del mundo, la mirada limpia de quien describe su entorno como un canto de alabanza: vaquitas enanas en prados de amapola, la choza de azúcar de donde va saliendo la gente como hormigas, el caballo de ojos verdes contra un fondo de cañaverales, el bautismo de una iglesia que no cree en la perspectiva y se trepa o se cae sobre sí misma, el lago con botecitos como zapatos y en último plano un pez enorme que ríe con los labios color turquesa.³⁰⁶

³⁰⁵ Julio Cortázar, “Apocalipsis de Solentiname”, en *Cuentos Completos / 2*, México, Alfaguara, 1996, pp. 155-160. Publicado originalmente en la colección *Alguien que anda por ahí* (1977).

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 156.

Muy entusiasmado, el narrador-protagonista fotografía cada una de las pinturas³⁰⁷. Pero al regresar a París, donde tiene su hogar, y proyectar en una pantalla dichas imágenes, queda profundamente impresionado al presenciar escenas horribles de violencia, crueldad y sufrimiento, en vez de las bellas e ingenuas pinturas de los campesinos. Para rematar la inaudita situación, muestra las diapositivas a su pareja, Claudine, quien no ve más que los luminosos cuadros que en un principio él había retratado o creyó retratar. La perplejidad del narrador ante tan insólito suceso se contagia al lector.

Los primeros párrafos representan el anclaje en el mundo “real”. En primer lugar, porque se hace inevitable la identificación entre el narrador-protagonista y el autor “real”, debido a una serie de coincidencias y similitudes, todas las cuales funcionan como indicios de realidad que luego darán paso a la irrupción de lo fantástico en un contexto verosímil. Así, por ejemplo, la nacionalidad; el registro oral, el tono argentino, porteño³⁰⁸; la profesión del personaje (escritor), su carácter de visitante llegado de París; el cuestionamiento a modo de reproche del que es objeto por parte de la prensa (se trata de los mismos temas y preguntas a los que Cortázar ha debido responder en la realidad de las entrevistas, mesas redondas y polémicas literarias) y, finalmente, la alusión a la película *Blow-Up*, basada en un cuento de Cortázar (“Las babas del diablo”), que mantiene una serie de aspectos vinculados a nuestro “Apocalipsis” (véase nota 36):

Hacia uno de esos calores y para peor todo empezaba en seguida, conferencia de prensa con lo de siempre, ¿por qué no vivís en tu patria, qué pasó que *Blow-Up* era tan distinto de tu cuento, te parece que el escritor tiene que estar comprometido? A esta altura de las cosas ya sé que la última entrevista me la harán en las puertas del infierno y seguro que serán las

³⁰⁷ Recuérdese el cuento “Las babas del diablo”, en el que el protagonista -narrador-fotógrafo- cuenta su aventura ‘detectivesca’ situada entre el ojo de la cámara y el proceso obsesivo de ampliación de las tomas hasta quedar atrapado en la otra dimensión: el otro lado de las fotografías. El motivo de la relación entre relato corto y fotografía no sólo origina ficciones. Considérese, asimismo, el ensayo “Algunos aspectos del cuento” (véase apartado 1.3.), en que Cortázar teoriza acerca de las semejanzas y correspondencias entre la brevedad del cuento y lo instantáneo de la fotografía.

³⁰⁸ De nueva cuenta el estilo oral modalizado se torna pieza clave en la construcción literaria, no sólo en cuanto éste otorga rasgos anclados tanto en un contexto como un personaje real, sino también en la medida en que permite representar una identidad nacional específica, la argentina, cuya peculiaridad será en última instancia especie de pretexto empleado para develar una vez más que aquellas diferencias culturales bien pueden ser sobrepasadas por ideales, por valores comunes.

mismas preguntas, y si por caso es chez San Pedro la cosa no va a cambiar, ¿a usted no le parece que allá abajo escribía demasiado hermético para el pueblo?³⁰⁹

A diferencia de “Reunión”, el tono empleado aquí por el narrador ya no es reverente, sino más bien irónico con respecto a las problemáticas aludidas en este inicial párrafo: la condición de latinoamericano (“por qué no vivís en tu patria”); la condición de intelectual comprometido (“[...] el escritor tiene que estar comprometido?”); el proyecto estético (“[...] escribía demasiado hermético para el pueblo?”). Vemos cómo estas tres cuestiones que se hallan aquí enlazadas no representan meras alusiones a los debates contemporáneos encargadas de otorgar el efecto “realidad” sin más; también constituyen indicios temáticos de la narración, puesto que el texto se revela posteriormente, según veremos, como metarrelato, reflexión sobre estos temas.

Luz Aurora Pimentel señala en esta dirección que “Entre algunos recursos lingüísticos utilizados para producir la ilusión referencial, destaca el uso de nombres propios con referentes extratextuales “reales” y fácilmente localizables. Tanto narrador como lector proyectan un espacio que no es neutro sino ideológicamente orientado”³¹⁰. De modo que se podrá erigir toda una arquitectura de significaciones tanto sobre el espacio como sobre los personajes y las discusiones proyectadas, que es precisamente lo que ocurre tanto en “Reunión” como en “Apocalipsis...”.

Así, la aparición de los mencionados vates como personajes de la trama, los escenarios físicos en los que ésta se desarrolla: Centroamérica (Nicaragua, Costa Rica) y Europa (París), desde luego, el narrador, otra vez *alter ego* de Cortázar, y las polémicas en las que éste se ve envuelto, no sólo nos sumergen en la ilusión de que estamos en presencia de un relato autobiográfico o, en todo caso, de una representación bastante fiel de la realidad, sino que también contribuyen a la articulación ideológica del relato y, asimismo, a la expresión de las tendencias políticas vinculadas a la identificación con América Latina.

Será efectivamente a partir de estos procedimientos, de estas referencias relativamente directas a espacios, personajes y suceso “reales” que se dará la progresiva expresión literaria a la idea de un continente hermanado. Tal expresión toma forma a partir de la creación de un clima de fraternidad entre los personajes-colegas centroamericanos,

³⁰⁹ Julio Cortázar, “Apocalipsis de ...”, p. 155.

³¹⁰ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 31.

evidenciado gracias al uso de los apócopos “tico”, “tino” y “nica”, cuyo objetivo es precisamente igualar, hermanar las diferentes nacionalidades latinoamericanas:

Los ticos son siempre así, más bien calladitos pero llenos de sorpresas, uno baja en San José de Costa Rica y ahí están esperándote Carmen Naranjo, Samuel Rovinski y Sergio Ramírez (que es de Nicaragua y no tico pero qué diferencia en el fondo si es lo mismo, qué diferencia en que yo sea argentino aunque por gentileza debería decir tino, y los otros nicas o ticos).³¹¹

La repetición de la expresión “qué diferencia” enfatiza claramente el deseo de unidad latinoamericana. Ahora bien, nos parece significativo que la hermandad latinoamericana se configure aquí a partir del enlace entre los escritores y poetas. En cierto modo es la figura del intelectual la que articula el procedimiento de equiparación de nacionalidades. De manera que la constitución de la comunidad latinoamericana pasa por la constitución de una comunidad intelectual latinoamericana. Es la familia de artistas la que simboliza la integración del continente.

Por otra parte, al abolir las fronteras entre argentinos, costarricenses y nicaragüenses, se presenta la imagen de Solentiname en cuanto símbolo de Latinoamérica, se figura, en fin, por medio de la isla la situación de todo la región.

3.2.2. La estilización de la oralidad.

Profundizando la ilusión referencial estudiada y contribuyendo asimismo a la configuración de la manifestación identitaria a la que atendemos, aparece el empleo de la *estilización oral* con la que se narra y se caracteriza tanto a los personajes como a los espacios diegéticos. Esa imagen de una realidad poética creada a través de la lengua hablada connota una identificación social, colectiva del personaje fictivo, una identidad sustentada por el pasado y por el papel o los papeles que se representa dentro de un grupo o una comunidad. Contribuye, por tanto, a configurar una conciencia histórica que trasciende lo individual.

³¹¹ Julio Cortázar, “Apocalipsis de...”, p. 155.

En los relatos en primera persona así como en las formas dialectales de los pensamientos y recuerdos, Cortázar adecuándose a la realidad idiomática argentina, emplea el voseo y el che, perífrasis verbales de futuro y otros rasgos gramaticales de la lengua conversacional que dan forma a los diferentes niveles de lengua coloquial argentina. Curiosamente, en Costa Rica y Nicaragua también se emplea el voseo y las formas verbales acentuadas en última sílaba, como en Argentina, con lo que el uso de tales formas coloquiales se torna también en signo de unidad.

Hay otros relatos en que la ficción de oralidad vinculada a la lengua del Río de la Plata es mucho más ostensible. Así, por ejemplo, en “Segunda vez”³¹² dichas estilizaciones remiten a ese espacio geográfico y cultural y a un nivel popular del español argentino: “No más que los esperábamos”, “si algo patinaba no se la iban a tomar con nosotros, che”, “todo sincronizado que reíte de las IBM, aquí se trabajaba con vaselina, minga de apuro ni de córranse adelante”, “a lo mejor cuatro preguntas y chau”. Asimismo, en “Satarsa”³¹³: “[...] tiene eso, comprendés, no sé qué, pero lo tiene y a mí me basta.”; “Qué hacés ahí [...] Salí, carajo”; “[...] vos y yo y Laurita, hijo de puta”; “Lo jodió la educación”.

En “Reunión” cumplen ese cometido las frases, los ritmos de la lengua que construyen, por ejemplo, el diálogo ficticio entre el protagonista y el líder también fictivamente cubano:

-Así que llegaste, che –dijo Luis.

Naturalmente, decía “che” muy mal.

-¿Qué tú crees? –le contesté igualmente mal. Y volvimos a doblarnos como idiotas, y medio mundo se reía sin saber por qué.³¹⁴

Las representaciones de estas diferentes formas fraseológicas del español americano se constituyen en este último cuento, según vemos, en recursos dadores de identidades nacionales: la argentina y la cubana. Cada uno de las cuales modaliza matices idiomáticos peculiares que remiten, a su vez, a distintos procesos de socialización, a experiencias

³¹² Julio Cortázar, “Segunda vez”, *Cuentos Completos / 2*, ed. cit., p. 134 –139. Publicado originalmente en *Alguien que anda por ahí* (1977).

³¹³ Julio Cortázar, “Satarsa”, *Cuentos Completos / 2*, ed. cit., p. 443-453. Publicado originalmente en *Deshoras* (1982).

³¹⁴ Julio Cortázar, “Reunión”, p. 546.

culturales disímiles, y que permiten, en tal sentido, distinguir a uno y otro personaje. Sin embargo, el juego de imitaciones, el intercambio de voces que éstos llevan a cabo opera en el relatado contexto de reencuentro, como figura de enlace entre las diversas naciones o nacionalidades latinoamericanas que participan de una lucha libertaria común. Interpretamos, pues, en este sugerente párrafo el gran encuentro entre los hombres de América Latina. En el marco de esta particular narración, el “yo” individual recorre toda la agonía de su búsqueda para encontrarse con “el otro”, con el prójimo, con el hermano americano, para lo cual ha sido imprescindible que ambos, con todas sus diferencias, con toda su “diversidad cultural”, traspasen las barreras nacionalistas en pro de un ideal compartido. A través de la estilización del habla oral se simboliza entonces la hermandad entre las naciones del continente, se manifiesta, en fin, una identificación latinoamericana.

Por lo demás, esa fuerte y clara tendencia al empleo de formas evocativas del español americano en sus diversos registros orales es una expresión más de la fuerte voluntad de los textos cortazarianos por situarse en escenarios que remiten a la realidad de América Latina, así como de constituirse en relatos identitarios.

3.2.3. La contraposición de planos.

Un tercer procedimiento que articula estos textos de Cortázar en procura de construir una representación contextual de la identidad latinoamericana es la *contraposición de planos*, de realidades, elaborada a partir del estilo fantástico. De modo que tal manifestación, íntimamente ligada a las condiciones de producción de los textos, no sólo se expresa de forma más o menos externa mediante todo tipo de designaciones y referencias de las que hemos dado cuenta, sino también a través de la estructuración narrativa.

En “Apocalipsis...”, la superposición de planos se constituye en eje fundamental del relato, tanto porque contribuye a dar expresión artística a la idea de un continente hermanado, en la medida en que permite vincular las realidades de Solentiname con las de toda la región, como porque en ella reside el efecto fantástico del cuento.

El procedimiento de contraposición de planos va configurándose a partir de las connotaciones bíblicas presentes en el relato, desde el propio título del mismo. Como sabemos, la palabra “apocalipsis” quiere decir “revelación”. No obstante, en el imaginario

crisiano, se relaciona igualmente con profecías catastróficas. Cortázar juega ingeniosamente –como él muy bien lo sabe hacer- con las diversas acepciones del término “catástrofe final” y “revelación”: es, ciertamente, en el proceso de *revelado* de la fotografía, que ésta se transforma y *revela*, a su vez, la “otra” realidad de Solentiname no percibida en un primer momento por el narrador; una realidad que además se presenta como una profecía, como un pequeño fin de mundo.

En la misma dirección, se alude, a través de un protagonista ingenuo y lleno de asombro, a lo milagroso del proceso de revelado instantáneo de la polaroid, en un “papelito celeste”, como el cielo: “Pero antes hubo fotos de recuerdo con una cámara de esas que dejan salir ahí nomás un papelito celeste que poco a poco y maravillosamente y polaroid se va llenando de imágenes paulatinas.”³¹⁵

Otras estrategias narrativas, como los nombres de ciertos personajes, “doña María” y “don José” (evidente referencia a los padres de Jesús, a la “Sagrada familia”), la vincha nazarena de Ernesto, la misa, los niños jugando, los cuadros inocentes de los campesinos, llenos de colores, de luminosidad, etc., se constituyen en equivalencias simbólicas que afirman el carácter edénico otorgado a la comunidad místico-religiosa de Cardenal establecida en Solentiname: especie de paraíso, de mundo irreal, milagro u oasis en medio del infierno somocista.

Nuevamente destaca el lenguaje místico y la religiosidad laica con la que se describe, en este caso, un lado de la realidad latinoamericana, que representa la lucha social, el trabajo del pueblo, la revolución, esta vez nicaragüense, esfera de “realidad” a la cual se le otorga, de este modo, una valoración positiva y sobre todo trascendente.

Dichas connotaciones permiten luego contrastar toda esa paz y armonía, con la descarnada violencia que muestran las fotografías trastocadas: la imagen de desierto que simboliza la pobreza, las nubes que cubren la luz, ensombreciendo el panorama, la fragilidad del muchacho, Roque Dalton, a quien los militares asesinan, las torturas, la gente horrorizada³¹⁶. Ha llegado entonces el fin de aquel mundo ideal: el milagro de la supervivencia utópica, permanentemente amenazada por la destrucción y la muerte.

³¹⁵ Julio Cortázar, “Apocalipsis de ...”, p.156.

³¹⁶ A Roque Dalton –compañero de letras de Cortázar insertado en el relato como un guerrillero- lo asesinan en la realidad sus propios compañeros de armas.

[...] y el muchacho estaba ahí en un segundo plano clarísimo, una cara ancha y lisa como llena de incrédula sorpresa mientras su cuerpo se vencía hacia delante, el agujero nítido en mitad de la frente, la pistola del oficial marcando todavía la trayectoria de la bala, los otros a los lados con las metralletas, un fondo confuso de casas y árboles.³¹⁷

En la fotografía de fondo confuso, donde el escenario ya no se reconoce, donde ya ‘no hay diferencia’ y, por lo tanto, pudiera tratarse de cualquier lugar de América Latina, confluyen, precisamente, las realidades de Solentiname y de Latinoamérica: la realidad profunda detrás de la aparente queda, de esta forma, al descubierto.

Desde una perspectiva global puede observarse cómo mediante lo fantástico, apoyado en la irrupción de lo insólito y el absurdo en la vida cotidiana, Cortázar rompe con la ‘Gran Costumbre’ en diferentes planos y niveles. Ciertamente, el autor es leal a su proyecto constante obstinado en establecer relaciones figurales trascendentes al tiempo-espacio habituales. Se trata siempre de subvertir la convención de una codificación establecida sobre la reiteración, la consecutividad, la causalidad y el inmovilismo, para reemplazarla por la permanente irrupción de lo inesperado, lo discontinuo, lo absurdo. Su objetivo es, pues, multiplicar facetas y perspectivas y descomponer y desacreditar las percepciones tradicionales del mundo y del hombre. En ese sentido, el caos detrás del supuesto orden sale a flote, los acontecimientos nos sobrepasan, van más allá de la lógica y de nuestra comprensión racional.

Ahora bien, particularmente en “Apocalipsis”, la fotografía, portadora de la imagen (y aquí análoga a la escritura como forma de representación), revela, patentiza, más allá de la pintura ingenua y de la mirada pueril, la inminencia de lo ominoso, lo terrible. De la subversión cognoscitiva que el texto plantea surge entonces la subversión y la lectura política, en la forma de una conversión de la visión del mundo: el pez de labios violetas es ahora la joven torturada; la isla rodeada de barcas, el perseguido rodeado de esbirros.

Mágicamente transformadas por lo neofantástico, las fotos no están ahí simplemente para sorprender al lector, sino que operan como una ventana abierta que descubre y patentiza a Solentiname como metáfora de América Latina, poniendo así en evidencia no sólo la fragilidad de la isla sino la de todo el continente, rodeados ambos por el infernal

³¹⁷ Julio Cortázar, “Apocalipsis de ...”, p.158.

paisaje de la violencia. De modo que el artificio fotográfico despliega la realidad, la abre y muestra las fatídicas circunstancias históricas que, finalmente, aúnan a los países latinoamericanos.

Subyace de esta forma en el relato una tendencia política que es al mismo tiempo propuesta de unidad latinoamericana, puesto que enfatiza, como hemos visto, a través de los mecanismos fantásticos, el *carácter común* de riesgo de los países latinoamericanos que viven en la precariedad económica y en la constante amenaza político-social.

[...] esa vida en permanente incertidumbre de las islas y de la tierra firme y de toda Nicaragua y no solamente de toda Nicaragua sino de casi toda América Latina, vida rodeada de miedo y de muerte, vida de Guatemala y vida de El Salvador, vida de la Argentina y de Bolivia, vida de Chile y de Santo Domingo, vida del Paraguay, vida de Brasil y de Colombia.³¹⁸

Hermanados entonces por esa situación político social, los países de la región encuentran su unidad en la escritura de Cortázar a partir de la dimensión “de lo otro”, que se configura en estos años no sólo como la “profunda realidad” que no era fácilmente visible, sino también como el espanto colectivo.

3.2.3.1. La otredad como terror colectivo.

En efecto “lo otro” que irrumpe ya no constituye sólo el terror del alma, o la inquietud individual de los primeros relatos cortazarianos, sino que adquiere el cariz de un terror colectivo. Dicha maligna otredad representa, generalmente, a fuerzas militares y policiales, que, a su vez, simbolizan el poder represivo de las dictaduras latinoamericanas de aquella época. En consecuencia, dicha esfera remite al terror político que es juzgado con profunda negatividad por el narrador de estos cuentos, en la medida en que se instala como una conciencia que enjuicia y muestra esa realidad oculta como escalofriante, como una pesadilla.

³¹⁸ Cortázar, p. 157.

Precisamente, el relato “Pesadillas”³¹⁹ es también ejemplar en ese sentido. Allí, la dimensión inquietante del relato parece, en primera instancia, hallarse en los misteriosos sueños que atormentan a Mecha -“nadie comprende que está todo el tiempo con una pesadilla y que no se despierta [...]”, una joven de familia argentina que se encuentra en estado de coma. Al despertar la muchacha y los lectores nos percatamos de que la verdadera pesadilla acaba de empezar: las fuerzas represivas han ingresado al hogar en medio de tiroteos y alaridos:

[...] las manos de Mecha subiendo lentamente por la cintura, 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 madera 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 el despertar de Mecha, todo tan a tiempo para que terminara la pesadilla y Mecha pudiera volver por fin a la realidad, a la hermosa vida.³²⁰

Algo similar ocurre en “Segunda vez”, extraordinario relato en el que a través de la elipsis, del “hueco” literario, se simboliza la desaparición de seres humanos. Citados a unas extrañas dependencias gubernamentales los personajes que acuden por segunda vez parecen ser inexplicablemente tragados por las grisáceas oficinas. Sólo los encargados de los dudosos trámites solicitados conocen el funesto destino: “Ella no, claro, pero nosotros sí lo sabíamos, nosotros la estaríamos esperando a ella y a los otros [...]”³²¹

Lo irracional adquiere nuevamente tintes de terror social en “Satarsa” donde se relata cómo un grupo de perseguidos –probablemente perseguidos políticos- sobrevive en un aislado pueblito capturando ratas gigantes. A partir del palindroma creado por unos de los personajes (“atar a las ratas te da Satarsa la rata. [...] Todas tendrán nombres, seguro, pero ahora hay una que se llama Satarsa.”³²²), juego del lenguaje que permite dar “vuelta los guantes, verlo todo desde la otra punta”, se descubre que las verdaderas ratas son “los

³¹⁹ Julio Cortázar, “Pesadillas”, *Cuentos Completos / 2*, ed. cit., p. 481-487. Publicado originalmente en *Deshoras* (1982).

³²⁰ *Ibid.*, p. 487.

³²¹ Julio Cortázar, “Segunda vez”, p. 139.

³²² Julio Cortázar, “Satarsa”, p. 446.

milicos” -“...saber que ese que grita instrucciones es Satarsa y todos los otros son Satarsa...”-, que han venido a cazar a su vez a los cazadores de ratas: “las malezas aplastándose bajo el peso de Lozano que cae de boca entre las espinas que se le hunden en la cara, en los ojos abiertos.”³²³ El “otro lado” se muestra así como la realidad a la que verdaderamente hay que temerle.

Presenciamos, pues, cómo la contraposición de planos puesta en escena por lo fantástico cortazariano presenta dos caras metafóricas de la realidad latinoamericana: por un lado, la lucha colectiva por la sobrevivencia y la liberación, y por otro la descarnada violencia y explotación. De modo que la imagen del continente va dibujándose como un frágil lugar en constante amenaza, donde el terror, la violación acecha por doquier, resaltándose de este modo su condición de víctima y de dependencia.

Al hacer ver lo que no era fácilmente visible los relatos se conforman en artefactos de revelación, con claras implicancias críticas y éticas, a las que subyace, en consecuencia, un ánimo de denuncia.

“Graffiti”³²⁴ constituye un notable ejemplo en ese sentido. Allí se nos narra, en una curiosa segunda persona del singular, la historia de un dibujante de muros que burla a la policía cada noche para llevar a cabo sus creaciones y presenciar al día siguiente su desaparición, producto de la limpieza “represiva”, en un juego que por sí solo le parece subversivo.

Ocurre una mañana que en vez de hallar sus murallas en blanco ha aparecido un nuevo dibujo que atribuye a las manos de una mujer. Comienza entonces una especie de comunicación y de romance con ella a través de las formas y los colores de los graffitis que aparecen y desaparecen entre la noche y el amanecer. Sin embargo, ella es sorprendida y cruelmente apresada por las fuerzas policiales, escena de la que el protagonista es testigo fugaz: “Viste una lucha, un pelo negro tironeado por manos enguantadas, los puntapiés y los alaridos, la visión entrecortada de unos pantalones azules antes de que la tiraran en el carro y se la llevaran.”³²⁵

³²³ Ibid., p. 453.

³²⁴ Julio Cortázar, “Graffiti”, *Cuentos Completos / 2*, ed. cit., p. 397-400. Publicado originalmente en *Queremos tanto a Glenda* (1980).

³²⁵ Ibid., p. 399.

Luego de días de angustia para el *graffitero*, un último dibujo femenino aparece insólitamente en el muro, dibujo que deviene testimonio de la propia muerte de la joven y que termina revelando que la historia ha sido narrada por ella desde la ultratumba: “Desde lejos descubriste otro dibujo [...] Te acercaste con algo que era sed y horror al mismo tiempo, viste el óvalo naranja y las manchas violeta de donde parecía saltar una cara tumefacta, un ojo colgando, una boca aplastada a puñetazos. De alguna manera tenía que decirte adiós y pedirte que siguieras”³²⁶.

Nuevamente, de la ruptura cognitiva y de los límites del tiempo y de la vida, pero también de las aperturas lingüísticas e imaginativas surge la subversión (y la lectura) política, en la forma de un llamado a la participación y a la insurrección.

Esa voluntad de dar testimonio del horror político, revelándolo, desenmascarándolo desde una “realidad-telón” aparentemente apacible, se halla también figurada en “Apocalipsis” a través de la perspectiva del narrador, quien, recordemos, funge como *alter ego* del intelectual. En efecto, es en Europa donde el protagonista ‘presencia’ el horror del fusilamiento de Roque Dalton; es estando lejos que siente la impotencia, el dolor, la nostalgia y, en último término, el compromiso con una Latinoamérica de la que no puede despegarse. Es asimismo, sólo él , y no Claudine, quien posee el, hasta cierto punto, privilegio de la mirada ubicua por medio de la cual penetra en la realidad aparente de las imágenes fotografiadas; estrategia que destaca no únicamente lo extraño e inaudito del suceso, sino también el hecho de que a él, al escritor argentino, latinoamericano, es a quien por alguna misteriosa razón –quizás una nueva sensibilidad que ha despertado a su conciencia- la realidad oculta le golpea salvajemente.

En suma, la contraposición de planos permite desenmascarar una dimensión que se mantiene oculta y que con frecuencia representa escenas de violencia, represión y terror social. Dichas escenas leídas en su contexto diegético y en relación a sus referencias extratextuales, se constituyen en metáfora de la realidad sociopolítica de los países latinoamericanos. Al revelarnos esta realidad y presentarla –a través de los juicios y descripciones de personajes y narradores- como verdaderas catástrofes, absolutamente condenables y degradantes, el texto se yergue en testimonio crítico, en denuncia, que obliga al lector a ser testigo, pero un testigo activo que despierte su conciencia ética, que tome una

³²⁶ Ibid., p. 400.

postura. Se trata de una relación *testimonio-testigo* que el texto plantea para con el lector y que da pie a que estas narraciones se configuren como incitadoras de reflexión y subversión, en un sentido amplio de la palabra.

3.2.4. Libro de Manuel: la novela testimonio³²⁷.

Hemos visto cómo el descubrimiento de lo otro, resultado de las técnicas fantásticas, la develación de una realidad más honda, oculta, y signada por el horror social, que es metáfora de la realidades de los países latinoamericanos durante estas décadas, adquiere un carácter de testimonio crítico en los cuentos de Cortázar.

Esa relación entre el texto y el lector, testimonio revelador y testigo activo, presente en muchos de los cuentos de Cortázar por estos años, encuentra su expresión novelística en *Libro de Manuel*³²⁸. Allí se nos cuenta la historia de un grupo de latinoamericanos que junto a un par de franceses forman en París una célula subversiva llamada “la Joda”. El objetivo de este grupo es básicamente alterar lo establecido, no seguir la norma de la vida diaria, y su más ambiciosa actividad es la preparación del secuestro de un diplomático al que llaman Vip, para pedir a cambio de su rescate la puesta en libertad de algunos presos políticos en distintos países de América Latina. En este marco de actividades, se inserta también la creación de un libro de recortes noticiosos destinado a Manuel, pequeño hijo de Susana y Patricio, integrantes de la agrupación.

Poniendo en escena una metáfora de lo que pretende ser la propia novela, se presenta en las páginas iniciales a los personajes como espectadores en una sala de cine, contemplando absurdamente una pared de ladrillos. El esfuerzo de imaginación que ellos

³²⁷ Con el término ‘testimonio’ no aludimos aquí al “género testimonial” propiamente dicho (Véase sobre el tema Gliemmo, Graciela, *Hacer la Historia: particularidades de los testimonios escritos por sus protagonistas* (1996), en www.bairesgrafica.com.ar/gliemmo/testi-verdad.htm; Beverley, John y Zimmerman, Marc, *Literature and politics in the Central American revolutions*, Austin, Texas, United Press, 1990; Ferro, Roberto, *La ficción. Un caso de sonambulismo teórico*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1a edición, 1998.), clasificación discursiva en la cual la obra de Cortázar, desde luego, no puede inscribirse. Nos referimos más bien al tipo de relación que la novela, instaura con el lector, una relación que hemos descrito como de *testimonio-testigo*, donde el texto procura fungir como una especie de testificación de determinadas realidades o hechos, con el fin de exhibirlos, compartirlos con el lector. Se trata de un vínculo que consideramos, por cierto, fundamental en la poética cortazariana de este periodo.

³²⁸ Julio Cortázar, *Libro de Manuel*, Buenos Aires, Sudamericana, 1973.

deben hacer para traspasar el muro y lograr que la acción comience, es el mismo que debe hacer el lector: Derribar lo establecido y descubrir el otro lado, en otras palabras, *leer* la verdadera historia detrás de las páginas de la historia aparente (lectura concebida entonces como un proceso de revelación).

Paralelamente a las aventuras de “la Joda” se nos relata el problema amoroso-filosófico de uno de los personajes, Andrés: sus inhibiciones emocionales y políticas. A éste lo persigue un curioso sueño, que no termina de interpretar: en una extraña sala de cine de dos pantallas, Andrés se sueña buscando interminablemente un lugar desde donde pueda *ver bien* el tráiler exhibido, pero está demasiado lejos de una de las pantallas y “algo se interpone entre ella y sus ojos”. De pronto un camarero lo induce a salir y a acompañarlo, pues “hay un cubano que quiere verlo”. Cuando Andrés va a su encuentro, increíblemente “la escena se corta” y lo que sigue es el momento en que sale del salón “después de haber hablado con el cubano”, pero sin recordar en absoluto lo que éste le ha dicho, aunque sabe con certeza que tiene ahora una “misión que cumplir”. Al regresar a la película ha adquirido una doble perspectiva: “soy simultáneamente el film y el espectador del film. [...] Soy doble [...]”³²⁹. Una vez despierto a Andrés lo obsesionan las palabras del cubano, ese hueco imposible de recordar.

Este sueño promueve el relato, lo dispara, lo abre al menos en uno de sus lados, de modo que la novela se desarrolla a partir de una realidad onírica o traspuesta que la aparta del realismo literal, lineal. Andrés termina recordando y despejando “esa mancha negra”; paradójica y muy significativamente el sueño le dice que se despierte. Desde ese momento Andrés ve claramente su realidad y empieza a tomar las decisiones que antes mantenía en suspenso. “algo en mí había visto del otro lado [...]”³³⁰ Despierta, de esta forma, de su indiferencia política, tomando partido, cuestionándose, y liberándose también de sus tabúes sexuales y restricciones emocionales. De modo que la revelación conduce a una subversión en todo sentido. Como un anillo de Moebius ocurre que la subversión lleva, a su vez, a otras revelaciones. Transgresión y revelación son de hecho, los grandes motores de la novela, la que, como advertimos, se halla concebida bajo esos términos. Varios son los

³²⁹ Ibid., p. 103.

³³⁰ Ibid., p. 293.

procedimientos que articulan dicha transgresión. El más evidente de ellos es la enorme diversidad formal que presenta el texto y que rompe con las fronteras del género.

He ahí, los, dibujos, esquemas y, desde luego, los recortes de prensa (43 en total) incluidos en la novela, los que física y visualmente violan el espacio novelístico. Tales recortes devienen puentes con la “realidad”, con las circunstancias históricas, pues se trata de artículos y noticias “reales”, que en efecto han sido publicadas y cuyo contenido aunque vario, se centra mayoritariamente, en los problemas políticos de Latinoamérica y, muy especialmente, en la tortura acaecida en el continente. En ese sentido, las notas de periódico transgreden el mundo ficticio con una violencia que es real y que abofetea al lector, despertándolo tal vez.

Asimismo, la presentación de diálogos cruzados, el cambio de tamaño en los tipos de letra, que en ciertos pasajes funciona como una lupa de aumento para el lector, para ver mejor y más allá, constituyen de igual modo alarmas para ese lector que lo obligan a leer entre líneas, a colaborar intensamente en la actualización del texto, a reflexionar constantemente.

Otras técnicas como la simultaneidad narrativa, los saltos en el tiempo, el brusco cambio de narradores y de focalizaciones rompen también con la sucesión lineal del texto, y se enmarcan dentro de una poética transgresora y experimental que pretende romper con cualquier realismo ingenuo y mantener una relación cómplice con el lector.

El erotismo intenso que por momentos se apodera de la novela es de igual modo un instrumento transgresor, en la medida en que el tratamiento del sexo es desprovisto del pudor, y en que, a su vez, se procura establecer una relación entre sexo y libertad: la caída de los tabúes, las tradiciones, las represiones.

Vehículos subversivos son, por último, el humor y el ludismo manifestados hasta en los pasajes más trágicos, en los diálogos, en las notas periodísticas absurdas y, sobre todo, a través de los juegos del lenguaje de ciertos personajes como Lonstein -cuyas frases exigen un desciframiento, porque están vertidas en fortrán, consistente en “articular el totamundo del crefundeo y protuplasmear una nueva estrucultura”-, y el que te dije, quien ve en el juego de la escritura la ejecución de un acto revolucionario. El humor y el juego son y han sido -no está de más anotarlos- una eficaz arma de subversión no sólo en Cortázar, también en todos los grandes escritores en épocas de interdicción política o religiosa.

Mediante estos mecanismos los personajes van desentrañando poco a poco el verdadero valor de las palabras, su fuerza significativa y evocativa, cuestionándose, en consecuencia, la aceptación ciega de un lenguaje que nos ha sido dado y que puede enmascarar la realidad, del mismo modo que se cuestiona la situación política encubridora de “lo que late detrás”.

Así, la novela adquiere una configuración artística transgresora que tiende a revelar y rebelar al lector –revelación y rebelión que poseen evidentes implicaciones políticas y éticas, pues descubren principalmente el mundo de la tortura en Hispanoamérica y la necesidad de justicia-, obligándolo de tal modo a transformarse en testigo, a ver la realidad en su complejidad fluctuante y en su degradación, y, en última instancia, incitándolo a pensar por sí mismo, a plantearse problemas, en fin, a transgredir lo establecido, pues, según plantea la novela, finalmente “la realidad es una estafa y hay que cambiarla”³³¹.

3.2.5. La figura cortazariana.

Finalmente reflexionaremos sobre un concepto/recurso que permea todos los demás procedimientos a los que nos hemos abocado y que, a nuestro parecer, expresa de manera paradigmática la poética de Cortázar. Aludimos a la noción de “figura” que el escritor desarrolla a la par de la evolución de su obra y según la cual “aparte de nuestros destinos individuales somos parte de figuras que desconocemos”³³². Cortázar se refiere a ella como “[...]esa intuición que yo siempre he tenido y que llamo las figuras. Es decir, el hecho de que elementos que para las leyes naturales no están relacionados [...] en determinados procesos de intuición se enlazan instantáneamente, crean una especie de figura.”³³³ A través de la figura las cosas abandonan el contexto de su existencia previa para momentánea y fascinadamente encontrar una unidad múltiple, una nueva identidad sobre la base superada de las distintas identidades iniciales.

Como es posible advertir, dicha concepción inspira el estilo fantástico del autor caracterizado precisamente por el encuentro, la yuxtaposición insólita, inesperada de espacios, tiempos, identidades. No obstante, esta visión de Cortázar, cuyo germen se halla,

³³¹ Ibid., p. 13.

³³² Luis Harss, *op. cit.*, p. 278.

³³³ Omar Prego, *op. cit.*, p. 118.

lo advertimos en su momento, en la tendencia a la analogía manifestada por los primeros textos del autor, baña todo su universo y se revela como un concepto y una práctica estético/ existencial.

Ahora bien, la “figura” como lugar de encuentro, como puente, vincula en esta etapa no sólo tiempos, espacios e identidades individuales, sino también al yo con el prójimo, y adquiere de este modo un valor de colectividad, de fraternidad. Valores que permiten leer la relación que el texto plantea con el mundo y con su lector, y por lo tanto, su tendencia ideológica bajo aquellos términos valóricos. En efecto, Cortázar propone, a través de su “figura”, un mundo donde se trasciendan las individualidades y se constituya la comunidad: “Nosotros vemos la Osa Mayor pero las estrellas que la forman no saben que son la Osa Mayor. Quizás nosotros somos también Osas Mayores o Menores y no lo sabemos porque estamos refugiados en nuestras individualidades”³³⁴.

En “Apocalipsis”, por ejemplo, la fotografía -mágicamente transformada por lo fantástico- actúa como “figura”, como un artefacto de vínculo que revela esa tendencia a configurar un sentido de comunidad y, más en concreto, una manifestación de identidad latinoamericana. La foto, en efecto, enlaza las distintas realidades de América Latina, saca a luz su unidad profunda, a través de su fondo confuso donde “no hay diferencias”, donde es posible trascender la realidad de Solentiname que se vuelve así metáfora de todo el continente. Latinoamérica queda conformada en ese sentido, como una “figura”, un lugar en el que se encuentran nuestras diversas realidades nacionales y regionales.

“Graffiti” también nos ofrece un ejemplo palpable de la conformación de una “figura” cuyas implicaciones ideológicas remiten a valores como la solidaridad, pues allí se expresa el tránsito de la especulación individual al testimonio de un diálogo, a la constitución de un sistema gráfico colectivo, donde los dibujos individuales se emparentan formando otro nuevo. En definitiva, del acto solitario se pasa al comunitario y solidario por medio de una “figura” que es nuevamente nexo entre los hombres.

A través, igualmente, de este concepto el protagonista de “Reunión” establece las relaciones entre el ensueño musical y las aspiraciones revolucionarias, la analogía entre arte y política como formas de praxis capaces de “esa trasposición de una ceremonia salvaje a un claro goce pensativo”: “lo pienso, lo repito, lo canturreo en la memoria, y siento al

³³⁴ Luis Harss, *op. cit.*, p. 278.

mismo tiempo cómo la melodía y el dibujo de la copa del árbol contra el cielo se van acercando, traban amistad, se tantea una y otra vez hasta que el dibujo se ordena de pronto en la presencia visible de la melodía [...]”³³⁵.

De pronto, entonces, surgen las asociaciones, las conexiones secretas entre los seres: Música y revolución traban así una “figura” que las hermana. Asimismo, el feliz desenlace del relato³³⁶, la ansiada reunión de los guerrilleros, se expresa como un dibujo entre árbol y cielo, una figura celestial:

Al final no le dije nada, pero sentía que estábamos entrando en el adagio del cuarteto, en una precaria plenitud de pocas horas que sin embargo era una certidumbre, un signo que no olvidaríamos. [...] bastaba mirar la copa del árbol para sentir que la voluntad ordenaba otra vez su caos, le imponía el dibujo del adagio que alguna vez entraría en el allegro final, accedería a una realidad digna de ese nombre³³⁷.

[...] yo veía cómo las hojas y las ramas se plegaban poco a poco a mi deseo, eran mi melodía, la melodía de Luis [...]”

De esta manera entramos en otra lógica, donde música, revolución y seres humanos se *unimisman* hacia el acorde final, encuentro del ‘allegro’ con la luz. El yo y el prójimo se encuentran, se conjugan en una “figura” que es metáfora de la unidad entre los hombres. Estamos en el reino de los encuentros ¿casuales?, muy cercanos a la felicidad, a la utopía cortazariana, identificada en este relato con la revolución triunfante. Efectivamente, en el centro de la figura, de la gran “Reunión”, brilla una estrella solitaria, evidente alusión a Cuba, que celebra la fraternidad:

[...] y después vi inscribirse una estrella en el centro del dibujo, y era una estrella pequeña y muy azul, y aunque no sé nada de astronomía y no hubiera podido decir si era una estrella o un planeta, en cambio, me sentí seguro de que no era Marte ni Mercurio, brillaba demasiado en el centro del adagio, demasiado en el centro de las palabras de Luis como para que alguien pudiera confundirla con Marte o con Mercurio.³³⁸

³³⁵ Julio Cortázar, “Reunión”, p. 540.

³³⁶ Un reencuentro entre los guerrilleros que, de paso, en el libro del Che nunca se lleva a cabo.

³³⁷ Julio Cortázar, “Reunión”, p. 547.

³³⁸ Idem.

El astro deviene, entonces, símbolo del encuentro humano y nueva referencia religiosa: la estrella de Belén, signo divino de esperanza, promesa de un futuro renovado. Cuba, y su revolución, representan, entonces, el lugar del encuentro entre los latinoamericanos, articulan la “figura” de América Latina. Constatamos, nuevamente, que la expresión de un proyecto de unidad de los países de la región pasa por los símbolos cubanos y revolucionarios.

La “figura” cortazariana permite leer así, desde la íntima configuración artística de los textos seleccionados, una tendencia ideológica de claras implicaciones éticas, una postura frente al mundo y una manifestación de identidad latinoamericana como proyecto de unidad.

3.2.5.1. En *Libro de Manuel*, la “figura” de Cortázar también cumple un rol configurador y, al mismo tiempo, articulador de una tendencia ideológica, ética y política que es también manifestación contextual de una identidad latinoamericana.

En primer término, la “figura” parece conformarse en el propio grupo de personajes que integran “la Joda”, la mayoría de ellos, por cierto, latinoamericanos. Chilenos, argentinos, brasileños, colombianos actúan desde París, siempre colectivamente, en pro de un objetivo igualmente comunitario: la libertad política de América Latina, la libertad en toda su extensión. “La Joda” reúne así no sólo a distintas nacionalidades de nuestra región, es también puente entre Europa y Latinoamérica. Como en “Reunión”, se destaca a través de ella el triunfo de la cohesión del grupo, de la confraternidad. La concepción de “la Joda” como una figura queda sugerida a través de un dibujo-esquema presentado por uno de los narradores (el que te dije)³³⁹, que muestra a algunos de sus integrantes alrededor de una mesa, conformando un todo armónico, una nueva “figura” que supera cada individualidad. Ahora bien, el enlace entre cada uno de los personajes, el hilo que vincula y hace posible esta figura, parece ser el pequeño Manuel *-el que vendrá-*, que se pasea por este conjunto de manera que parece omnipresente, constituyéndose en el elemento común entre ellos, el que les otorga ese carácter de comunidad. El niño, símbolo del futuro, del “hombre nuevo”, es sugerentemente quien unifica, integra, encuentra. La figura de “la Joda” entonces

³³⁹ Julio Cortázar, *Libro de Manuel*, ed. cit., p. 96.

simboliza, entre muchas otras posibles interpretaciones, la integración de los latinoamericanos, de los hombres en general, a partir del proyecto por la libertad, del sueño por un futuro renovado y un mundo mejor.

En segundo término, nos parece que el propio texto opera como una “figura”, como un puente, esta vez, entre la entre historia y ficción, pues en él se conjugan con relativa eficacia, testimonio y metáfora, mensaje referencial y traslado poético. Se trata, en ese tenor, de una propuesta literaria donde se encuentran las preocupaciones y expresiones estéticas³⁴⁰ de nuestro autor con su toma de posición política. Como ya señalamos, la subversión política y estética van siempre de la mano, de una surge la otra, de modo que convergen en este universo lo lúdico y lo onírico, con lo político y lo histórico.

Como es bien sabido, ningún sector de la crítica quedó satisfecho con la novela. Para los puristas en literatura, había demasiada política, para los profesionales políticos, el mensaje revolucionario estaba enterrado en los artificios literarios. Esta propuesta de conjunción expresada en la mayoría de los textos cortazarianos de esta época – especialmente los aquí analizados-, y adelantada por la estudiada “Carta a Fernández Retamar” con su analogía entre arte y política, revela además el estado de los proyectos estético y político: su pugna, sus contradicciones, la imposibilidad de la convivencia armoniosa entre ambos más allá de la literatura, donde efectivamente Cortázar podía tender puentes y formar figuras. Por último, la novela plantea una relación con el lector, se habrá advertido, de profunda imbricación. Tal como hemos señalado, los miembros de “la Joda” componen el libro de Manuel. El paralelismo entre los dos libros y, consiguientemente entre Manuel y el lector es evidente. Se trata de un actividad lúdica que se extiende desde los personajes hasta el lector fuera de la novela.

La presencia del libro de Manuel que prepara “la Joda” es uno de los principales guiños al lector, invitación a traspasar el muro e iniciar el proceso de lectura que requiere toda su cooperación: “Vos ponele las noticias como vengan, rezonga Heredia, a la final el

³⁴⁰ Se trata de una novela autorreflexiva ya que abunda en preocupaciones sobre el hecho de escribir, que presenta asimismo el uso típicamente cortazariano de técnicas como el collage, la búsqueda de simultaneidad, los saltos en el tiempo, el cambio de narradores y de focalizaciones, recursos provenientes de la cinematografía, etc...

pibe aprenderá a sumar dos más dos, tampoco es cosa de darle las escaleras servidas, qué joder.”³⁴¹

De esta forma la novela desarrolla la noción de “figura” “como sistema de relaciones intertextuales, combinatoria de signos heterogéneos, que han de converger en el acto de lectura, es decir, en una situación comunicativa concreta, histórica”³⁴². Manuel - todo lector futuro- deberá poner en movimiento los signos de ese universo intertextual, y al leerlo e insertarlo en su propia circunstancia. Sólo si Manuel lee el libro la obra estará conclusa y tendrá sentido. En suma, el lector *realiza* el puente.

[...] yo escribo y el lector lee, es decir que se da por supuesto que yo escribo y tiendo el puente a un nivel legible. ¿Y si no soy legible, viejo, y ergo no hay puente? 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 hombre no lo crucen. Un puente es un hombre cruzando un puente, che.³⁴³

Así es como el propio proceso de lectura, de actualización del texto es propicio a conformarse en “figura”, donde autor, texto y lector se encuentran, gracias a que este último une los hilos y forma las figuras, descubriendo lo otro, lo que está más allá, lo que el texto revela; gracias, en definitiva, a que cruza el puente tendido por la obra.

Se advertirá que no sólo la novela sino también los cuentos analizados plantean esta relación mancomunada con el lector: Lector activo, testigo, cómplice, cuya tarea es la de realizar la obra. Es a fin de cuentas una relación basada en la solidaridad, la cooperación, la integración. Ella contribuye notablemente a leer la tendencia ideológica inscrita en los textos.

Efectivamente, si unimos todos los hilos, tal como quiere Cortázar, y leemos esa relación de solidaridad, de “figura” que plantea el texto con el lector, en interacción tanto con la “realidad” latinoamericana a la que novela y cuentos procuran remitir o simbolizar, como con la voluntad de revelar y denunciar los horrores ocultos de esa “realidad” y de constituir un sentido de comunidad, los textos de Cortázar expresan, ciertamente, esa

³⁴¹ Julio Cortázar, *op. cit.*, p. 307.

³⁴² Mauricio Ostria González, *Escritos de varia lección*, Concepción, Chile, Ediciones Sur, 1988, p. 104.

³⁴³ Julio Cortázar, *Libro de Manuel*, p. 27.

manifestación de identidad latinoamericana a la que nos hemos dedicado, en cuanto proyecto ideológico de unidad latinoamericana, de integración para la revelación, la subversión y la liberación. Esa tendencia ideológico-político-ética nos permite, a su vez, dilucidar la tendencia ideológica (política y ética) contraria, con la que el texto contiene, discute: el individualismo, la opresión, el conformismo, la ceguera social. Valores e ideas que, tal como se habrá advertido, los textos a través de sus múltiples recursos, especialmente inclinados a lo fantástico cortazariano, aparecen deplorando, condenando, degradando. En este sentido es que los textos de Cortázar configuran determinados conflictos ideológicos, los cuales remiten en última instancia a la realidad sociocultural que a dichos textos concierne.

Así, concluimos, los escritos del autor rioplatense no sólo son capaces de expresar, desde esta perspectiva de lectura, la politización de la construcción discursiva de una identidad latinoamericana, sino también la fortísima influencia del proyecto “revolucionario” en todos los ámbitos socioculturales, especialmente en la literatura de la hora.

3.2.6. Últimas consideraciones: acerca del humor cortazariano de este periodo.

Nos parece pertinente plasmar en estas líneas finales algunas reflexiones acerca de la perspectiva humorística y lúdica presente en las narraciones cortazarianas de este periodo. Es claro que los procedimientos orientados al humor y al juego dan forma y revelan también tendencias y conflictos ideológico-políticos. Hemos visto que ellos desempeñan un papel fundamental en la articulación del espíritu subversivo propuesto por *Libro Manuel*³⁴⁴ y que asimismo cumplen el cometido de abrir paso a “lo otro”, a la “realidad” enmascarada, tal como sucede por ejemplo en “Satarsa” donde el juego del lenguaje, específicamente el palíndromo, permite dar vuelta una realidad para mostrar otra, o bien, en “Graffiti”, donde

³⁴⁴ “Todo el *Libro de Manuel* está lleno de estos juegos con las palabras, nuevas maneras de recortar las relaciones establecidas para obtener productos distintos, una verdadera lexicología fantástica en la que la forma inusual abre posibilidades inimaginables al contenido, en la que un montaje sintáctico como ‘neumachirriánvirajes’ y una grafía que suelda los tres elementos, añaden un nuevo rasgo semántico al chirrido producido por los neumáticos en los virajes: el de la simultaneidad” (Béatrice Salazar, “Palabras que juegan...”, *op. cit.*, p. 74).

el juego pictórico transgresor gatilla la experiencia de solidaridad de los personajes, pero al mismo tiempo descubre la violencia, la tortura de las sociedades en dictadura.

De modo que el absurdo en general y como parte esencial de lo fantástico cortazariano sigue dando vida y articulando la poética de los cuentos que el autor elabora por estos años.

No obstante, dichos rasgos se hallan –como los demás procedimientos examinados- contextualizados por las circunstancias políticas del momento de producción, contaminados por la “realidad” y, en ese sentido, forman igualmente parte de la propuesta narrativa cortazariana durante este periodo: aunar historia y ficción, crear una literatura testimonio que motive al lector a tomar partido y a formar parte de la denuncia y de la transgresión que sus obras plantean en un amplio sentido. Así, el humor ya no sólo contribuye a revelar y articular una crítica a la cultura y a la sociedad burguesas, a la “Gran Costumbre”, al pensamiento que confía únicamente en la Razón, que caracterizaba los relatos anteriores; es además un arma de profundo cuestionamiento y reproche a los sistemas políticos imperantes, sobre todo en América Latina. Desde esta perspectiva, también el característico humor del escritor argentino se ve hasta cierto punto politizado.

Si bien es cierto que por momentos Cortázar cae en la solemnidad del discurso “revolucionario” - como vimos en “Reunión” y como ocurre en muchos momentos de *Libro de Manuel*- y que con frecuencia la risa parece ser sólo un puente para llegar a la comprensión de verdades dolorosas (la tortura, la desigualdad), tampoco debemos desconocer que en otros momentos el empleo del tono burlesco del autor logra socavar ese mismo discurso, sobre todo cuando éste apunta precisamente a los “revolucionarios”, a la escritura “comprometida” y a la perspectiva que ve a la política como un asunto de profunda seriedad.

He ahí la clara ironía de “Apocalipsis de Solentiname” hacia los debates político-literarios a través de la cual el texto se distancia de tales posturas, evidenciando su ya adquirido carácter de clisé, de discurso repetido y hasta de absurdo. Procedimiento con el que el texto, por cierto, vuelve a hacer patente la pugna entre los proyectos literarios y políticos de entonces.

Otro ejemplo palpable de esta tendencia lo constituye la parodia a los revolucionarios que pone en escena *Libro de Manuel*, cuando al bautizar a la célula

subversiva como “La Joda” –expresión que no sólo posee un doble, sino un triple sentido-, el texto barre de entrada con la supuesta solemnidad de los grupos llamados revolucionarios. “La Joda”, en efecto, alude en primera instancia al acto sexual de joder, pero igualmente al de molestar, por una parte, y al de divertirse, por otra. De este modo, la presunta seriedad de las actividades revolucionarias aparecen distorsionadas por la vía del humor y del ridículo, lo que ciertamente es muy coherente con uno de los principales objetivos que persiguen tanto la novela como la agrupación que la protagoniza: un ideal político a la vez que lúdico.

Podemos asimismo hallar estas entrañables entonaciones irónicas y sarcásticas en otros textos, como el aparecido en *La vuelta al día en ochenta mundos*:

[...] me entretuve en escuchar a algunos escritores y lectores argentinos embarcados en esa corriente que estiman “comprometida” y que consiste grosso modo en ser auténtico (?), en enfrentar la realidad (?), en acabar con los bizantinismos borgianos (resolviendo hipócritamente el problema de su inferioridad frente a lo mejor de Borges gracias a la usual falacia de valerse de sus tristes aberraciones políticas o sociales para disminuir una obra que nada tiene que ver con ellas). Era y sigue siendo divertido comprobar como estos ñatos creen que basta ser vivo e inteligente y haber leído muchísimo para que el resto sea cuestión de baskerville y cuerpo ocho.³⁴⁵

O en aquella breve nota de la portada de *Último round* que, de paso, también parodia los anuncios periodísticos, y que reza así:

“LA REVOLUCIÓN NO ES UN JUEGO.

Joven amigo: ¿Se siente revolucionario? ¿Cree que la hora se acerca para nuestros pueblos? En ese caso, proceda CON SERIEDAD. La revolución no es un juego. Cese de reír.[...]”³⁴⁶

Por otro lado, Cortázar continúa, aun en sus textos más “políticos”, teniendo como blanco del humor y la ironía sus temas originales, como el discurso burgués, que en este

³⁴⁵ Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, Tomo I, p. 158.

³⁴⁶ Julio Cortázar, *Último round*, Tomo II.

ejemplo despliega el personaje de “la Vipa”, mujer de un alto funcionario del gobierno argentino que denuncia así el secuestro de su marido:

-Eran horribles, horribles –clamó la Vipa-, nos arrastraron al auto, eran cuatro, Beto no pudo hacer nada [...] sí, espérese, déjeme explicarle, tengo una cosa aquí, le juro, eran cuatro [...], un ultraje, dígame si en París, señor [...] y dejarme así en ese barrio que nadie lo conoce, usted se imagina lo que le puede pasar a una señora sola con esa chusma que no piensa más que en eso, si por lo menos me habrían dejado con Beto, virgen santa, usted me ve con estos zapatos de fiesta y el vigilante tan grosero que no me quería creer, tendrían que castigarlo [...]”³⁴⁷

El fragmento deja de esta forma al descubierto las frases y expresiones estereotipadas e incluso los errores gramaticales (“si me habrían dejado con Beto”) propios de un sector acomodado, pero claramente inculto de las sociedades latinoamericanas; la ignorancia, en fin, de la clase gobernante que es también, aún hoy, la clase más acomodada en nuestros países.

Con similares aspiraciones, Cortázar continúa burlándose también de la seriedad, la lógica y la supuesta erudición de la intelectualidad a través de líneas como las que siguen: “Para mí el amor no es eso. Trataré de explicárselo con una cita de Wittgenstein, o mejor de Marcuse”³⁴⁸

Finalmente, el humor cortazariano parece ser no sólo un elemento crucial de toda su poética, sino además (y por fortuna) un rasgo literario que consigue trascender o superar cualquier lectura únicamente política de sus últimos textos.

³⁴⁷ Julio Cortázar, *Libro de Manuel*, pp. 295-296.

³⁴⁸ Julio Cortázar, *Último round*, Tomo II, p. 121.

3.3. Atando cabos

No hay duda de que un mismo espíritu, una misma manera de entender las relaciones entre literatura y política recorren e iluminan las páginas de los textos ensayísticos y narrativos en este segundo momento de la producción cortazariana. Por eso mismo, queda en evidencia que los ensayos funcionan casi siempre -y es el caso de la “Carta a Fernández Retamar”- como explicación y justificación y hasta como arte poética de sus textos narrativos.

Ahora bien, más allá de las temáticas “políticas”, de las referencias directas a América Latina, de esa tendencia de Cortázar a ‘situar’ sus creaciones en un contexto reconocidamente latinoamericano, de remitir a él y a determinadas circunstancias históricas y culturales -factores que, sin duda, enlazan ambas formas discursivas-, vamos a enfocarnos aquí en las configuraciones artísticas de los diversos textos y en los objetivos poéticos que ellas expresan.

Recordemos que el ensayo “Carta a Fernández Retamar” revelaba, a partir de nuestra lectura, una *poética del pensar* vinculada a la búsqueda de un punto de encuentro. Analogía y paradoja pretendían, partiendo de la negación, conciliar posturas disímiles, en cierto sentido antagónicas. Y lo hacían reabriendo los conceptos de “intelectual” y de “latinoamericano”, dándoles un renovado sentido, con el fin de comprenderlos desde otra perspectiva, que, de paso, legitimara precisamente la condición de “intelectual latinoamericano” del sujeto de la enunciación, el propio Julio Cortázar.

Los cuentos analizados expresaban, por su parte, una tendencia a revelar una dimensión “otra”, una “realidad” enmascarada, que intentaba propiciar -a través de metáforas y figuras- tanto un encuentro con la realidad extratextual, con la situación

política latinoamericana, como un encuentro de esa perspectiva de la realidad con el lector, para incitarlo a cuestionarla y, en última instancia, a transformarla.

De manera que los escritos de Cortázar correspondientes a este periodo devienen – desde sus particulares formaciones discursivas- artefactos de apertura, de revelación y de encuentro. Las configuraciones artísticas tanto narrativas como ensayísticas, en efecto, abren una determinada realidad, descubren “el otro lado” y propician diversos tipos de comunicación con el mundo y con los otros, respondiendo, de este modo a una similar pulsión: formar figuras, tender puentes, transitar senderos inéditos. Dicha pulsión da forma artística al pensamiento y a la visión de mundo cortazarianos inscritos en los textos y, en consecuencia, expresa una manifestación de identidad latinoamericana en términos de proyecto ideológico, a partir de nuevos paradigmas cognocitivos y creativos.

En el ensayo estudiado observamos cómo Cortázar, en cuanto sujeto de la enunciación, desplegaba explícitamente una noción de identidad latinoamericana, que asumía como “el camino ideológico”, especie de peregrinación o exilio, de ida y regreso, a través del cual el autor articulaba su re-encuentro con el continente y cómo aquello se expresaba consecuentemente a través de figuras de conjunción.

En los cuentos, este vínculo estrecho entre tendencia ideológica y manifestación identitaria se expresaba en distintos niveles textuales, a través de diferentes procedimientos (ilusión referencial, superposición de planos, ruptura de fronteras tempo-espaciales, etc.) y, por supuesto, en la relación que los textos planteaban con el lector y los diversos códigos y contextos (prácticos, verbales y extraverbales) reconocibles como latinoamericanos. En primer lugar, la narrativa de Cortázar revelaba una tendencia ideológica general orientada a la constitución de comunidad, en toda la extensión del término; en segundo, revelaba una tendencia ideológica más concreta: el proyecto de unidad de los países latinoamericanos, que leemos como una manifestación contextual de identidad latinoamericana. Todo esto se expresaba en la construcción de visiones utópicas sobre las que se superponían antiutopías catastróficas.

Así, aunque el sujeto de la enunciación de los relatos se esfuerce por propiciar encuentros y experiencias de conciliación con el prójimo, y configure, consecuentemente, momentos y situaciones de plena vida comunitaria, aunada a referencias, alusiones, metáforas y figuras marcadas latinoamericanamente, la fuerza de la realidad sociopolítica

de la América Latina de esa época, y el propio programa neorrealista comprometido que rige los textos hace frágiles e ilusorias las figuras utópicas, las que se hacen añicos por la irrupción violenta de lo fantástico espantoso. No obstante, esa irrupción también forma parte del programa narrativo del Cortázar de este momento, en tanto sus textos están destinados a provocar aperturas concientes a la necesidad de la revolución. Es, pues, la misma estrategia fantástica la que ahora permite revelar una tendencia ideológica política concreta, que implica, por un lado, el repudio a las dictaduras militares, al imperialismo norteamericano, a toda forma de colonialismo y explotación del ser humano, y por otro, el apoyo a los movimientos revolucionarios y a la propuesta de unidad latinoamericana para la liberación.

Una lectura intertextual de la obra cortazariana de este momento (ensayos y narraciones), debidamente contextualizada nos permite, pues, comprender el proyecto totalizador del autor que, sin renunciar a las exigencias del arte y la creación literaria, sus procedimientos formales y la apertura a la ambigüedad de los sentidos por la polisemia, asume, de igual forma, el compromiso intelectual de jugarse por un proyecto de liberación.

En este esfuerzo de lectura total, cuentos y ensayos constituyen elementos, partes funcionales de un mismo programa estético-político que, como en toda la escritura de Cortázar tienden a fusionarse, a negar las fronteras muy nítidas, a una permanente continuidad de los parques que no se sabe bien si son babas del diablo o hilos de la virgen.

Por este camino, Julio Cortázar se integra a los proyectos de avanzada de la literatura y el arte latinoamericanos, y, al mismo tiempo, participa, desde su trinchera, en la configuración del archisistema discursivo de la época, dejando como legado su vital testimonio de honestidad intelectual y solidaridad social en un conjunto textual que sigue inquietando literariamente.

4. A modo de conclusión.

A lo largo de este trabajo hemos procurado mostrar las formas, las funciones, las transformaciones que va asumiendo el discurso identitario latinoamericano en la escritura de Julio Cortázar. En tal sentido, destacamos dos momentos o etapas de ese proceso: uno en que los rasgos identitarios aparecen más bien implícitos y en que el autor aparece más preocupado de cuestiones estético literarias, y otro, en que se manifiesta nítida e intencionalmente, la voluntad discursiva y práctica de colaborar en la construcción de un relato identitario como proyecto de liberación. Recordemos que nuestra propuesta implicó, por una parte, concebir la identidad latinoamericana como una categoría dinámica, como un constructo semiótico que permitiera reconocer ciertos rasgos o signos comunes en el proceso cultural latinoamericano y, al mismo tiempo, ciertos rasgos diferenciadores al interior de la totalidad regional, de modo que el discurso o los discursos que lo actualizaran mostraran la diversidad en la unidad o, en otras palabras, una unidad problemática y heterogénea. A la vez, no se trata de un constructo estable sino todo lo contrario: elaboraciones de sentido que multiplican sus relaciones textuales y semióticas en un proceso continuo que habrá que discernir cada vez.

Según lo anterior, el reconocerse latinoamericano se da cada vez, en cada sujeto y en cada discurso de modo singular. En el caso de la literatura, se trata, en cada caso, de discursos en los que, en el contexto de una subjetividad se expresan pensares y sentires reconocibles como esfuerzos identitarios. De manera que si distinguimos en esos discursos una identidad, ella, repetimos, sólo es aprehensible a través de sus manifestaciones contextuales, y en cuanto representación subjetiva de una realidad con la que el sujeto (construcción de subjetividad) tiende a identificarse. Desde ese horizonte, propusimos leer

en la escritura de Julio Cortázar dos instancias significativas expresivas de dos manifestaciones de identidad latinoamericana: como huella de la historia y como proyecto ideológico. Manifestaciones que correspondían, a su vez, a dos periodos del proceso escritural del autor.

Así, en la primera parte de nuestra tesis, pudimos constatar que la obra de Cortázar expresa en un primer momento una manifestación identitaria continental de carácter fundamentalmente histórico cultural que deviene huella de los procesos tanto de Conquista y Colonia, como de los migratorios experimentados por la zona cultural del Río de la Plata. Vimos cómo el mundo narrativo de Cortázar dejaba leer una visión escindida del mundo y del yo, principalmente a través de la puesta en escena de una coexistencia de planos (personalidades, espacios y tiempos) caracterizada por el conflicto y por la imposibilidad de una integración armoniosa. Sus personajes heterogéneos y en tránsito, situados entre esos mundos disjuntos, dejaban leer, en ese tenor, una metáfora del carácter transculturado y descentrado del rioplatense. Notamos también que la manifestación de identidad se veía expresada como una problemática existencial e individual, pues en este periodo la obra de Cortázar constituye, predominantemente, una mirada hacia el interior, una búsqueda de sí mismo, un buceo hacia las profundidades del yo.

En los escritos ensayísticos de ese primer momento, nos pareció ver una cierta heterogeneidad discursiva, una asimetría en la construcción de esos discursos y, en suma, una posición de enunciación igualmente heterogénea y en tránsito, en la que no queda cabalmente definido lo propio y lo ajeno, lo que configuraba una realidad y un sujeto igualmente ambivalentes y desintegrados.

En definitiva, es aquel sentimiento cortazariano de “no estar del todo”, que empapa no obstante toda su producción, el que permite leer su obra como una expresión de identidad rioplatense concebida como fragmentada y plural. Bajo dichos términos, esta manifestación identitaria no sólo remite a la particular cultura e historia de la Cuenca del Río de la Plata, sino también a la de toda América latina, a su diversidad conflictiva, a sus desintegraciones identitarias, a su condición heterogénea no dialéctica. Se trata, por lo tanto, de una expresión de identidad latinoamericana mediante la cual es posible desarrollar un cierto sentido de comunidad continental.

En la segunda parte de la tesis nos dedicamos a estudiar un segundo momento de la producción cortazariana en la que ésta alcanza manifestaciones ideológicas y políticas que interpretamos como otra forma de entender la identidad latinoamericana, es decir, como una expresión del proyecto de unidad de los países de América Latina para su liberación.

Efectivamente, durante este periodo, años sesentas y setentas del siglo pasado, la obra de Cortázar incorpora la historia y particularmente la realidad político-social de América Latina, como no lo había hecho antes: de manera explícita y como preocupación fundamental. Se pasa de la búsqueda preferentemente individual, hasta metafísica, al esfuerzo de incorporación en una identidad colectiva que se pretende esclarecer y caracterizar. De la relación yo/conocimiento, yo/absoluto que suele plantear la literatura occidental canónica, se pasa a la relación yo/realidad latinoamericana, yo/nosotros, propia del pensamiento y la literatura regional (continental). Así, los textos de Cortázar proponen ahora una simbiosis entre literatura e historia, entre las preocupaciones estéticas y metafísicas y las políticas.

El propio autor declaró por entonces que “Antes de la toma de conciencia en el plano histórico – político: es una época de mi vida 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 otro’, con el prójimo”³⁴⁹; “era alguien que no tenía ningún conocimiento ni ninguna preocupación política, era egoísta, es decir, era un esteta un hombre para quien lo importante era mi vocación, la literatura y por lo tanto, las literaturas que yo podía abarcar y leer, el arte, la música, la pintura, todo lo que fuese el dominio estético del hombre”³⁵⁰. Y en relación a la evolución de su escritura indicaba: “De la Argentina se alejó un escritor para quien la realidad como imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro. En París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad”³⁵¹. Es un camino nunca concluso de ida y regreso (como el de Martín Fierro), de exilio y retorno; de búsqueda y de encuentro.

Todo aquello aparece muy bien explicado en esa especie de justificación intelectual que constituye la “Carta a Fernández Retamar”. En ese texto se puede observar cómo la noción de una identidad latinoamericana, asumida como proyecto ideológico, halla

³⁴⁹ Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, ed. cit., p. 70.

³⁵⁰ Gerardo Mario Goloboff, *Julio Cortázar, La biografía*, ed. cit., p. 91.

³⁵¹ Julio Cortázar, “Carta a Roberto Fernández Retamar (Sobre “Situación del intelectual latinoamericano”)”.

expresión artística en las diferentes figuras de conjunción que Cortázar ponía en escena, cuyas implicaciones son frecuentemente políticas y éticas.

A su vez, en la narrativa de este segundo momento, el discurso identitario político se revela a través de las referencias explícitas a la realidad latinoamericana, de la escritura subversiva que desata o provoca una lectura cómplice, de la propuesta de conjugar literatura y política, y, por supuesto, de la relación solidaria con el lector que los textos planteaban. Al conjugar todos esos elementos surgía entonces una tendencia ideológica determinada: expresión de una identidad latinoamericana en términos de proyecto de unidad para la liberación. Lo interesante es que el recurso de lo fantástico entendido como irrupción de lo insólito, se mantiene inalterable en los cuentos de este segundo momento, modificándose sólo la naturaleza de la irrupción: ahora siempre de o casi siempre de clara connotación política.

Queda claro, entonces, en este segundo momento, tanto en los ensayos como en los relatos, que a las manifestaciones identitarias implícitas del primer momento, sigue ahora una propuesta explícita de encuentro con el prójimo, de constitución de comunidad, de integración entre literatura e historia, de puente con el lector, todo sumado a la voluntad de situar los textos no sólo en un contexto reconocidamente latinoamericano, sino en un entorno marcado políticamente.

En este sentido, vimos que tanto la obra como la figura de Julio Cortázar ilustran de manera paradigmática la marcada politización que sufrió la esfera cultural y social en aquellas décadas y cómo gran parte de sus escritos formaron parte del territorio discursivo a partir del cual se desarrolló una idea y una identidad de América Latina, en cuanto proyecto de integración, en torno a los movimientos revolucionarios del periodo, principalmente el cubano. De manera que este tipo de manifestaciones identitarias continentales, como la expresada en la obra de Cortázar, se vieron atravesadas naturalmente por un discurso “revolucionario”.

En igual dirección, pudimos observar en algunos de los cuentos de este periodo cómo las figuras de integración latinoamericana se articulan frecuentemente en torno una serie de símbolos o referencias a Cuba (la estrella cubana iluminando el encuentro de los guerrilleros, en “Reunión”, el cubano que despierta la conciencia social de Andrés, en *Libro*

de Manuel) o bien, en torno de los movimientos de liberación (como el nicaragüense en “Apocalipsis de Solentiname”).

El problema que se plantea, desde nuestra perspectiva, es que la extrema politización del concepto de identidad o de los discursos identitarios, como sucedió en los años sesenta, tiende a transformarlos en un cerrado sistema de adhesiones y rechazos, en una especie de código doctrinal que distingue entre adeptos y opositores, seguidores y retractores, sin posible conciliación. De modo que en vez de propender a constituir un sentido de comunidad que trascienda las particularidades de cada sector social, político o cultural, el discurso identitario se tornó con frecuencia excluyente y terminó homogeneizando la noción de identidad latinoamericana. Desde esa perspectiva, si bien la ideología política puede constituir un criterio determinante en la configuración de identidades culturales en ciertos momentos, puede resultar finalmente un factor de separación y sectarismo.

Pareciera ser, entonces, que una categoría de identidad continental, tal como la hemos propuesto, es decir, como un discurso que sea capaz de trazar lazos, de reconocer relaciones entre las diversas zonas culturales del continente, que nos permitan hablar de una América Latina, plural, no homogénea, parece posible sólo si la concebimos desde el punto de vista histórico cultural. Las similares huellas históricas que se revelan a través de las múltiples y diversas expresiones culturales de nuestro continente parecen ser las que posibilitan tender lazos de identificación más fuertes y duraderos.

Felizmente, pese a la continua presencia de signos “políticos” en muchos de sus textos, la escritura de Julio Cortázar se juega, en última instancia, por un proyecto en el que lo estético y lo político, lo real y lo fantástico, la tradición y la invención, la continuidad y la ruptura sean continuidades (puentes, túneles, ventanas, balcones, intersticios) en un parque que pueda transitarse solidariamente, sin fronteras ni límites. Así, a pesar de la reconocida transformación manifestada por la escritura de Cortázar, ella, en todos sus momentos, participa de una misma pulsión que nos permite hablar de una poética global cortazariana: una poética de la apertura que conduce a la revelación y al encuentro. En este sentido, pudimos comprobar que sus textos ensayísticos no sólo explicitaban la poética narrativa del autor en cada uno de sus momentos, sino que compartían con ella rasgos similares en sus configuraciones artísticas, no obstante sus claras diferencias discursivas.

Poética del pensar y poética narrativa se veían así hermanadas. En efecto, tanto narrativa como ensayística se despliegan para revelar una dimensión otra con la que se propicia un encuentro. En la ensayística lo otro constituye siempre otra perspectiva, otra manera de ver el mundo que procura comunicarse y con ello enriquecer lo consabido, provocar aperturas incluyentes. En la narrativa la búsqueda/irrupción de lo otro puede simbolizar el otro interno (dimensiones del ser que desconocemos), la otra cultura (la excluida, la censurada, la negada, la discriminada), el otro prójimo (compañero de ruta desconocido) al que la escritura cortazariana está siempre abierta hasta la exasperación. En efecto, el proyecto identitario de Cortázar entendido como comunidad espiritual y cultural, que integra los dos momentos distinguidos a lo largo de nuestro trabajo, es llevado al extremo a través de su propuesta de diálogo profundo con el lector. El tender puentes es entonces una especie de marca registrada de la obra de Cortázar, pero también de su vida, que para él eran lo mismo (“¿cómo separarlas?”): puentes entre lector y autor, entre ficción y realidad, entre la creación literaria libre y la insoslayable responsabilidad política del intelectual y entre América Latina y el resto del mundo.

Por eso, siendo su más notoria característica la apertura, no es posible presentar una visión cerrada, conclusa, de tal escritura. Las dos calas que a nuestro modo hemos hecho en ese rico mundo semiótico nos permiten asumir esa verdad: la obra de Cortázar como todas las obras literarias es, en tanto objeto de lectura, inagotable no sólo porque la literatura, cualquier texto, lo es, al decir de Borges, sino porque está programada como apertura, como infinito sistema de posibilidades. De ahí que siendo raigalmente latinoamericana, como creemos haberlo probado en estas páginas, la obra de Cortázar es, por eso mismo, universal. Esta lectura nuestra, pues, no cierra ni concluye nada, apenas transita uno de los infinitos vericuetos de los senderos que se multiplican a la hora de la lectura cómplice.

Ahora bien, a partir de esta lectura que propusimos, hasta cierto punto esquemática, se nos plantea otra problemática que puede motivar precisamente otros análisis interpretativos: ¿Qué sucede con la ideología en los primeros textos de Cortázar y con la “totalidad contradictoria” en los segundos? Al estudiar la ideología en una de sus etapas y la “heterogeneidad no dialéctica” en otra, podría, en efecto, parecer que tal “totalidad contradictoria” (los rasgos que la expresan) desaparece en la segunda etapa y que, al contrario, la tendencia ideológica aparece allí como surgida de la nada. Evidentemente no

es así. Ambas etapas de la escritura cortazariana bien pueden ser leídas tanto desde el punto de vista ideológico como a partir de la categoría de Cornejo. La ideología, en primer lugar, no sólo se refiere, hemos de insistir, a la esfera estrictamente política³⁵², aunque nos sea muy útil para interpretarla en los discursos literarios, y, desde luego, no es algo que florece en la literatura en coyunturas reconocidamente politizadas, como ocurrió en las décadas citadas. Esto es así, puesto que “el texto literario no es tanto la expresión de una ideología (su “puesta en palabras”), como su *puesta en escena*”³⁵³. Lo que quiere decir, tal como hemos expuesto en nuestra Introducción, que la ideología no está presente allí en la forma de un discurso explícito, sino en la forma de una *tendencia* más o menos implícita en las modalizaciones artísticas que el texto despliega, entramada en la relación con el mundo que el texto plantea a partir de sus recursos concretamente literarios. En ese sentido, la ideología, y más puntualmente, la(s) tendencia(s) ideológica(s) inscrita(s) en un texto no es (son) *exterior(es)* a él, como una vestidura, no es (son) pues secundaria(s), sino constitutiva(s), implicada(s) a partir de su producción³⁵⁴.

El escoger determinado periodo histórico para analizar la tendencia ideológico-política inscrita en los textos cortazarianos de tales años no respondió tanto a la politización de la literatura de la hora, como a la posibilidad de examinar el vínculo entre esa tendencia y la manifestación de una posible identidad latinoamericana; vínculo que nos parecía en esa etapa particular algo patente e interesante de observar. Lo que no significa de ningún modo que los anteriores textos de Cortázar se hallaran exentos de tendencia ideológica alguna o, en otras palabras, que no pusieran en escena dicha determinada tendencia. La primera escritura del autor configura también, tendencias ideológicas concretas, especialmente – según vimos en su momento- a través de la ironía y la parodia al comportamiento “burgués” que, a su vez, articulan una fuerte crítica al *establishment*, a una sociedad acrítica, al uso de un lenguaje petrificado, etc...; recursos que nos hablan literariamente de las relaciones sociales y culturales de esa época.

De manera tal que la expresión de dichas tendencias ideológicas no depende inexorablemente del proyecto literario manifiesto del autor, de su concepción de la

³⁵² Véase nuestra aproximación a la noción de ‘ideología’ en página 20.

³⁵³ Etienne Balibar y Pierre Macherey, “Sobre la literatura como forma ideológica”, en Juan M. Azpitarte Almagro (sel. e intr.), *Para una crítica del fetichismo literario*, Madrid, Akal, 1975, pp. 23-46.

³⁵⁴ Idem.

literatura en un momento determinado. Es por eso que en cualquiera de las etapas de su escritura -que aquí dividimos en dos, para efectos de nuestra tesis-, la obra del escritor argentino revela artísticamente tendencias ideológicas, contradicciones sociales, conflictos socioculturales que atestiguan acerca de la(s) realidad(es) que le concierne(n) a dicha obra.

Por otra parte, la “totalidad contradictoria”, tal como la interpretamos en la primera parte del estudio, sigue presente en la que llamamos segunda etapa de la escritura de Cortázar, pues continúa elaborándose en ellos una contraposición de mundos que no lleva a síntesis alguna³⁵⁵; yuxtaposición que, por lo demás, se mantiene como eje central de su poética y, es al mismo tiempo, una expresión de la cultura y de los conflictos de la sociedad en ese momento, más específicamente de la pugna entre los proyectos culturales y políticos. Desde esa óptica, la(s) tendencia(s) ideológica(s) inscrita(s) en la obra de Cortázar puede(n) también ser leída(s) como expresión de una totalidad contradictoria, es decir, de contiendas sociales y culturales que no se superan, y, al revés, esta última puede manifestar artísticamente determinados conflictos ideológicos, de hecho lo hace. De todas maneras, la problemática implicaría una relectura de los textos que considerara tal vez de manera más nítida y simultánea ambas perspectivas o enfoques, ambas categorías, ya que nos parece que ninguna de ellas excluye metodológicamente a la otra. Ambas nos permiten vincular Literatura y Sociedad, dialogar con el texto, interrogarlo acerca de las contradicciones insalvables, ya sean culturales, sociales o políticas, de una determinada realidad. Ambas categorías hacen posible evidenciar que las formas artísticas, específicamente aquí las literarias, no anulan, sino al contrario revelan tales conflictos, los patentizan. Así, pues, las ficciones, los discursos literarios de Cortázar muestran justamente lo insuperable de dichas pugnas, descubren el mundo rioplatense y latinoamericano en su diversidad conflictiva y contradictoria, no sintética, no armónica.

En todo caso, nos permitimos recordar que nuestra propuesta fue la de leer la obra de Julio Cortázar como expresión, búsqueda, propuesta, construcción de *una* posible identidad latinoamericana. Ella constituye, en tal dirección, *una* interpretación entre muchas otras posibles. Si lográramos suscitar más discusiones alrededor de la problemática que eventualmente permitieran resolver factores de estudio aquí no zanjados o no zanjados

³⁵⁵ Efectivamente, los mundos divididos y los esfuerzos por integrarlos constituyen un eje central a lo largo de toda la obra del escritor rioplatense.

del todo, nuestra motivación a seguir la senda de los estudios literarios se vería entonces gratamente amplificada.

Por último, remitiéndonos a las actuales circunstancias, habemos de anotar dos últimas consideraciones. En primer lugar, seguimos creyendo que es necesario recuperar los términos de “política” e “ideología” tan desprestigiados hoy por hoy, desechando entonces sus connotaciones radicales, que las vinculan sólo a instituciones o a discursos delimitados. La política debe recuperarse, creemos, como postura frente a las circunstancias históricas, las desigualdades sociales, los conflictos éticos, frente a las decisiones del poder. Entendido así, lo político puede funcionar como nexo entre los seres humanos. Debemos reconquistar, en ese sentido, nuestro carácter de *animales políticos*. De ese modo quizás seamos capaces de fundar identificaciones incluyentes que nos permitan al menos pensar en la posibilidad de una humanidad mejor.

Y finalmente, ocurre que algunos círculos intelectuales de la Argentina³⁵⁶ han desmerecido en cierta medida la obra de Cortázar, no sólo desde la perspectiva de su conducta política –lo que no es nada nuevo-, sino también desde el punto de vista literario estético –relegándola, por ejemplo, a una literatura “para adolescentes”- e, inclusive, desde un enfoque que la considere discurso identitario tanto rioplatense como latinoamericano en general. Extendemos entonces este trabajo abocado precisamente a la identidad latinoamericana en la obra cortazariana, como un humilde homenaje no únicamente al gran escritor y al gran intelectual que fue Julio Cortázar, sino también a sus seguidores y, en especial, a sus futuros lectores y admiradores, todos los cuales probablemente seamos en el fondo (y ojalá) no sólo adolescentes del alma, sino aun, y como el propio Cronopio solía definirse, niños en cuerpos de adultos.

³⁵⁶ Nos referimos puntualmente a las opiniones vertidas en algunas conferencias por Beatriz Sarlo y Noé Jitrik.

BIBLIOGRAFÍA

1. Obras de Julio Cortázar

Cortázar, Julio. *Bestiario*, Buenos Aires, Sudamericana, 1951.

----. *Las armas secretas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1959.

----. *Los Premios*, Buenos Aires, Sudamericana, 1960.

----. *Historias de cronopios y de famas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1962.

----. *Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana, 1963.

----. *Rayuela, Edición crítica de Julio Ortega y Saúl Yurkievich*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1992.

----. *Rayuela* (ed. Andrés Amorós), Cátedra, Madrid, 2001.

----. *Final del juego*, Buenos Aires, Sudamericana, 1964.

----. *Todos los fuegos el fuego*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966.

----. *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo XXI, 1967; 28° edición, 2002.

----. *62 modelo para armar*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968.

----. *Último Round*, México, Siglo XXI, 1969; decimoséptima edición, 2001.

----, Óscar Collazos y Mario Vargas Llosa, *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, México, Siglo XXI, 1970.

----. *Libro de Manuel*, Buenos Aires, Sudamericana, 1973.

----. *Octaedro*, Madrid, Alianza, 1974.

- . *Alguien que anda por ahí*, Madrid, Alfaguara, 1977.
- . *Un tal Lucas*, Madrid, Alfaguara, 1979.
- . “Un sueño realizado”, *El Mercurio*, Santiago, 11 de mayo, 1980.
- . “Realidad y literatura en América Latina”, *Revista de Occidente*, 5: 23-33, 1981.
- . *La isla final, Estella (Navarra)*, Ultramar (ed. de J. Alazraki, I. Ivask y J. Marco), 1983.
- . “Sobre la literatura y la identidad”, *El Sur*, Concepción, 1 de abril, 1984.
- . *Nicaragua tan violentamente dulce*, Barcelona, Muchnik Editores, 1984.
- . *Argentina: años de alambradas culturales*, Barcelona, Muchnick Editores, 1984.
- . *Obra crítica*, Madrid, Alfaguara, 3t. (eds. de S. Yurkievich, J. Alazraki y S. Sosnowski), 1994.
- . *Cuentos Completos*, México, Alfaguara, 2t., 1996.

2. Obras sobre Julio Cortázar

A. Libros, colecciones de ensayos y números monográficos

- Alazraki, Jaime.** *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid, Gredos, 1984.
- . *Hacia Cortázar: Aproximaciones a su obra*, Barcelona, Anthropos, 1994
- , Ivar Ivask y Joaquín Marco, *Julio Cortázar: La isla final*, Barcelona, Ultramar Editores, 1988.
- Aronne Amestoy, Lida.** *Cortázar, la novela mandala*, Buenos Aires, García Cambeiro, 1972.
- Burgos, Fernando (ed.).** *Los ochenta mundos de Cortázar: Ensayos*, Madrid, EDI-6, 1987.
- Centre de Recherches de Latino-Américaines, Université de Poitiers.** *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, Madrid, Fundamentos, 2t., 1986.
- Ferré, Rosario.** *Cortázar. El romántico en su observatorio*, Editorial Cultural, 1994.
- García Canclini, Néstor.** *Cortázar: Una antropología poética*, Buenos Aires, Nova, 1968.
- Giacoman, Helmy (ed).** *Homenaje a Julio Cortázar. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Madrid, Anaya, 1972.

- Goloboff, Gerardo Mario.** *Julio Cortázar, La biografía*, Buenos Aires, Seix Barral, 1998.
- Inti, Revista de literatura hispánica.** “Julio Cortázar en Barnard”, X-XI, otoño 1979, primavera 1980.
- Lastra, Pedro (ed).** *Julio Cortázar*, Madrid, Taurus, 1981.
- Legaz, María Elena.** *Un tal Julio. Cortázar, otras lecturas*, Córdoba (Arg.), Alción, 1998.
- Revista Iberoamericana.** *Número dedicado a Julio Cortázar*, 84-85, Pittsburg, julio-diciembre 1973.
- Roy Joaquín.** *Julio Cortázar ante su sociedad*, Barcelona, Ediciones Península, 1974.
- Scholz, László.** *El arte poética de Julio Cortázar*, Buenos Aires, Ediciones Castañeda, 1977.
- Simo, Ana María et al.** *Cinco miradas sobre Cortázar*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1968.
- Sosnowski, Saúl.** *Julio Cortázar: una búsqueda mítica*, Buenos Aires, Ediciones Noé, 1973.
- Vinocour de Tirri y Tirri, Néstor (eds.).** *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1968.

B. Artículos, notas, reseñas, entrevistas

- Alazraki, Jaime.** “Tres formas del ensayo contemporáneo: Borges, Paz, Cortázar”, *Revista Iberoamericana* 118-119, pp. 9-20.
- Barrenechea, Ana María.** “La escritura de *Rayuela* de Julio Cortázar”, *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, Buenos Aires, Monte Ávila, 1978.
- . "Regionalismo y universalismo para Arguedas y Cortázar", en *Memorias de JALLA Tucumán 1995*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, I, pp.: 522-42, 1997.
- Castro-Klaren, Sara.** “Julio Cortázar, lector”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 364-366: 11-36, 1980.
- . “Julio Cortázar: del surrealismo a la patafísica”, *Escritura, transgresión y sujeto en la literatura latinoamericana*, Puebla, Premio, 1989.

Donni de Mirande, Nelly. “Notas sobre la lengua de Cortázar”, *Boletín de Literatura hispánicas* 6, Rosario, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional del Litoral, 1966, pp. 71-83.

García Flores, Margarita. “Siete respuestas de Julio Cortázar”, en *Revista de la Universidad de México*, vol. XXI, núm. 7, marzo de 1967.

González Bermejo, Ernesto. *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, Edhasa, 1978.

Gibert, Rita. “Julio Cortázar: Un gran escritor y su soledad” (Entrevista), *Life en Español*, vol. 33, núm. 7 (7 de abril): 45-55, 1969.

Hars, Luis. “Cortázar o la cachetada metafísica”, *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966, p. 252-300.

Ostria González, Mauricio. “Rayuela: poética y práctica del lector libre”, *Texto Crítico*, 13: 180-196, 1979.

----. “La figura de la búsqueda. En torno a la escritura de Julio Cortázar”, *Atenea* 449: 191-218, 1982.

----. “La espiral de Cortázar”, *Plural. Revista Cultural de Excelsior*, 198 (México D.F., marzo, 1987; *Escritos de varia lección*, Ediciones Sur, Concepción, Chile, 1988, pp. 89-106.

----. “Sistemas literarios latinoamericanos. La polémica Arguedas Cortázar treinta años después”, en VV.AA., *Crisis, apocalipsis y utopías. Fines de siglo en la literatura latinoamericana*, Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2000, pp. 423-8.

Picón Garfield, Evelyn. *Cortázar por Cortázar*, México, Universidad Veracruzana, 1978.

Plural. “Cortázar” (Entrevista), 7 : 52-4, Lima, 1973.

Prego, Omar. *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona, Muchnik Editores, 1985.

Stabb, Martin S. “Not text but texture: Cortázar and the New Essay”, *Hispanic Review* 52.1, pp. 19-40, 1984.

3. Libros de crítica literaria, estudios culturales y de consulta general.

Adorno, Theodor. “El ensayo como forma”, en *Notas de Literatura*, trad. de Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962.

- Aínsa, Fernando.** *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Gredos, 1986.
- Altamirano, Carlos (dir.).** *Términos críticos de la sociología de la cultura*, Paidós, Buenos Aires, 2002.
- Althusser, Louis.** “Ideología y aparatos ideológicos del Estado (Notas para una investigación)”, *La filosofía como arma de la revolución*, Siglo XXI, 23ª edición, México, 2002.
- Anderson Imbert, Enrique.** “Defensa del ensayo”, *Ensayos*, Talleres gráficos Miguel Violetto, Tucumán, 1946.
- . *Historia de la literatura hispanoamericana. II Época contemporánea*, FCE, México, 1970.
- Arenas Cruz, María Elena.** *Hacia una teoría del ensayo: construcción del texto ensayístico*, Servicio de Publicaciones, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.
- Arguedas, José María.** *Formación de una cultura nacional indoamericana*, México, Siglo XXI, 1981, 3a. (ed. y prólogo de A. Rama).
- Arpini, Adriana.** “El latinoamericanismo de los argentinos”, Arturo Roig (comp.), *La Argentina del '80 al '80. Balance social y cultural de un siglo*, UNAM, México, 1993, pp. 209-240.
- Bajtin, Mijaíl.** *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, 2003.
- Balibar, Ettiennne y Pierre Macherey.** “Sobre la literatura como forma ideológica”, **Azpitarte Almagro, Juan M.** (sel. e intr.), *Para una crítica del fetichismo literario*, Madrid, Akal, 1975, pp. 23-46.
- Bargalló, Juan (ed.).** *Identidad y Alteridad: Aproximación al tema del doble*, Ediciones Alfar, Sevilla, 1994.
- Barrenechea, Ana María.** “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)”, *Revista Iberoamericana* XXXVIII, 80, 1972, pp. 391-403.
- Bartra, Roger.** *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo, 1987.
- Bensmaïa, Réda.** *The Barthes Effect. The Essay as Reflective Text*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987.

Brunel Pierre e Yves Chevrel (dir.). *Compendio de literatura comparada*, Siglo XXI, México, 1994, pp. 71-72.

Campra, Rosalba. *América Latina: la identidad y la máscara*, México, Siglo XXI, 1982.

Cerda, Martín. 1982. *La palabra quebrada. Ensayo sobre el ensayo*, Chile, Ediciones universitarias de Valparaíso.

Colombres, Adolfo (coord). *América Latina: el desafío del tercer milenio*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1993.

Cornejo Polar, Antonio. *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*, Lima, Lasontay, 1980.

----. “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural” y “El problema nacional en la literatura peruana”, *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*, Caracas: UCV, 1982.

----. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*, Editorial Horizonte, Lima, 1994.

----. “Mestizaje, transculturación, heterogeneidad”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 40: 369-71, 1994.

----. “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso no migrantes en el Perú moderno”, *Revista Iberoamericana* LXII: 176-177: 837-44, 1996.

Culler, Jonathan. *Sobre la deconstrucción: Teoría y crítica después del estructuralismo*, Madrid, Cátedra, 1982.

D'Allemand, Patricia. *Hacia una crítica cultural latinoamericana*, Lima, Latinoamericana Editores, 2001.

Derrida, Jaques. *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.

Díaz Ruiz, Ignacio (coord.). *Cultura en América Latina. Deslindes de fin de siglo*, México, CCYDEL-UNAM, 2000.

Dieterich, Heinz (coord). *Nuestra América frente al quinto centenario*, Santiago, Lar, 1992.

Dijk, Teun A. van, *Ideología y discurso: una introducción multidisciplinaria*, Barcelona, Ariel, 2003.

Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

- Eco, Umberto.** *Tratado de Semiótica General*, México, Nueva Imagen, 1978.
- . *Lector in fabula: La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1981.
- Escobar Villegas, Juan Camilo.** *Lo imaginario. Entre las ciencias sociales y la historia*, Medellín, EAFIT, 2000.
- Fernández Moreno, César (ed).** *América Latina en su literatura*, 10ª ed., México, Unesco / Siglo XXI, 1986.
- Fernández Retamar, Roberto.** *Calibán. Apuntes sobre la cultura de nuestra América*, Buenos Aires, La Pléyade, 1983.
- Ferrater Mora, José.** *Diccionario de filosofía*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Foucault, Michel.** *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI, 1971.
- Gadamer, Hans-Georg.** *Verdad y método*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1993.
- García Canclini, Néstor.** *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1989.
- Gilman, Claudia.** *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2003.
- Gómez Martínez, José Luis.** *Teoría del ensayo*, Cuadernos Americanos, UNAM, 1992.
- Heidegger, Martín.** *Identidad y Diferencia*, Barcelona, Antrhops, 1990.
- Henríquez Ureña, Pedro.** “Tradición y rebelión”, fragmento de *El descontento y la promesa*, en Alberto M. Vásquez (ed.), *El ensayo en Hispanoamérica*, El Colibrí, New Orleans-México, 1972.
- Jauss, Hans-Robert.** *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1992.
- Jofré, Manuel.** *Teoría Literaria y Semiótica*, Santiago, Editorial Universitaria, 1990.
- Kristeva, Julia.** *Semiótica*, Madrid, Fundamento, 1978.
- Larraín, Jorge.** *Identidad chilena*, Santiago, LOM, 2001.
- Lévy, Isaac Jack y Juan Loveluck (eds.).** *El ensayo hispánico*, University of South Carolina, Columbia, 1984.
- Lienhard, Martín.** *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico y social en América Latina (1492-1988)*, La Habana, Casa de Las Américas, 1990.
- Losada, Alejandro.** *Creación y praxis*, Lima, UNMSM, 1976.

----. "Articulación, periodización y diferenciación de los procesos literarios en América Latina", en *Revista de Crítica Literaria de América Latina*, 1983, 17:7-37.

Lukács, Georg. "Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper)", en *El alma y las formas. Teoría de la novela*, trad. de Manuel Sacristán, México, Grijalbo, 1985.

Martínez, José Luis. *Unidad y diversidad de la literatura latinoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1972.

----. *El ensayo mexicano moderno*, 2 vols., FCE, México, 1958.

Mayoral, José Antonio. *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco/Libros, 1986.

Mignolo, Walter. *Teoría del texto e interpretación de textos*, UNAM, México, 1986.

Montaigne, Michael. *Essays*, 2t., FCE, México, 1997.

Montaldo, Graciela. *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.

Moraña, Mabel (ed.). *Nuevas perspectivas desde / sobre América Latina: El desafío de los estudios culturales*, Chile, Editorial Cuarto Propio, 2000.

Muñoz, Luis. "El ensayo como discurso, algunos rasgos formales", *Acta Literaria* 3-4: 85-92, 1978.

Nicol, Eduardo. "Ensayo sobre el ensayo", *El problema de la filosofía hispánica*, Editorial Tecnos, Madrid, 1966.

Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Ayacucho, 1978.

Ortiz, Renato. *Mundialización y cultura*, Buenos Aires, Alianza, 1996.

Pappe, Silvia. *Historiografía crítica. Una reflexión teórica*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2001.

Paz, Octavio. "Literatura de fundación", *Puertas al campo*, UNAM, 1961.

----. *Conjunciones y disjunciones*, México, Joaquín Mortiz, 1969.

----. *El signo y el garabato*, Barcelona, Seix Barral, 1973.

----. *In / mediaciones*, Barcelona, Seix Barral, 1979.

----. *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 3ª edición, 1981.

Perus, Françoise. *El realismo social en perspectiva*, Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

---- (ed.) *Historia y literatura*, México, Instituto Mora, 1994.

----. *Literatura y sociedad en América Latina: El modernismo*, Universidad Veracruzana, 1992 (primera edición de 1976)

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI, UNAM- Fac. Filosofía y Letras, 1998.

Pizarro, Ana (ed). *La literatura latinoamericana como proceso*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1985.

Rall, Dietrich (comp.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982.

----. *La crítica de la cultura en América Latina*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985.

Richards, Nelly. “Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: saberes académicos, práctica teórica y crítica cultural”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIII, núm. 180, 1997, pp. 345-361.

Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, 3ª ed., México, Siglo XXI, 1999.

----. *Sí mismo como otro*, México, Siglo XXI, 1996.

Rodríguez Ozán, María Elena. “Latinoamérica en la conciencia argentina”, *Latinoamérica, Cuadernos de Cultura Latinoamericana*, núm. 37, UNAM, México, 1979.

Said, Edward. *Representaciones del intelectual*, Madrid, Paidós, 1996.

Sánchez Vásquez, Adolfo. “Ética y política”, en Atilio Borón (comp.), *Filosofía política contemporánea. Controversias sobre civilización, imperio y ciudadanía*, Buenos Aires, Clacso, 2002.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Coyoacán S.A., México, 1995.

----. *La conquista de América. El problema del otro*, México, Siglo XXI, 1º ed. 1987, 12º ed. 2001.

Valenzuela Arce, José Manuel (coord.). *Decadencia y auge de las identidades. Cultura nacional, identidad cultural y modernización*, El Colegio de la Frontera Norte, Plaza y Valdés Editores, México, 2000.

Vásquez, Alberto M. (ed.). *El ensayo en Hispanoamérica*, Ediciones El Colibrí, New Orleans-México, 1972.

Viñas Piquer, David. *Historia de la crítica literaria*, Ariel, Barcelona, 2002.

Weinberg, Liliana. *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, México, Universidad Autónoma de México, 2001.

----. *Literatura latinoamericana. Descolonizar la imaginación*, UNAM, CCYDEL, México, 2004.

----. *Situación del ensayo*, CCYDEL-UNAM, Colección literatura y ensayo latinoamericano y del Caribe, México, 2006 (en prensa).

Williams, Raymond. *Marxismo y Literatura*, Península, Barcelona, 1980.

Yurkievich, Saúl (ed.). *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*, Madrid, Alambra, 1996.