

Imaginación e historia en Julio Cortázar

Jaime Alazraki
Harvard University

Nos llevará muchos años, y muchos libros, llegar a entender y a definir la honda huella que la obra de Julio Cortázar ha dejado no solamente en la literatura de nuestro tiempo sino en nuestros hábitos de lector, en nuestra percepción de un texto, en nuestra inevitable necesidad de asociar la literatura y la vida, la escritura y el hombre. Desde sus primeros relatos de *Bestiario* tuvo conciencia de que se aventuraba por territorios no descubiertos todavía, aunque lo acompañaran Keats y los románticos, Kierkegaard y los existencialistas, Artaud y los surrealistas, lo más perdurable de esa tradición occidental que arrancaba de los griegos y llegaba hasta la última novela de Gombrovicz y el último poema de Lubicz Milosz. Después descubrió las religiones del Este: los *cohans* del Zen, los mandalas tibetanos, las fulguraciones del Tao, las estrellas de Jaipur, las epifanías del *Vijñana Bhairava*. Fueron estímulos que lo lanzaron a mares no sondeados, al encuentro de sus propios impulsos, a esa zona sagrada que es un espacio en espera, una ciudad no fundada todavía. Fue un inconformista enamorado de esa misma tradición contra la cual se volvió. Porque cada artista que genuinamente lo es necesita destruir el becerro de oro de su tribu. Cuando dejó la Argentina en 1951, escapaba de un orden cerrado, de la chatura. En sus primeros relatos están consignadas esas carencias: hablando del cine en "La banda" dice: "Buenos Aires ya andaba escaso de novedades" y aludiendo a la falta de libros, dice en "Casa tomada": "Desde 1939 no llegaba nada valioso a la Argentina". Pero no se trataba solamente de films, de libros o de arte. En Francia encontró los catalizadores que positivizaron su experiencia humana para catapultarlo a esa aventura en que vida y literatura forman una unidad indivisible.

Cuanto más cerca estuvo de sí mismo tanto más necesitó trizar dogmas, desafiar cánones, subvertir convenciones: formas de la libertad, libertad de las formas. Un libro tan temprano como *Los Reyes* no es poema o drama o prosa, pero es poema, drama y prosa. Habló en varias ocasiones de "la bancarrota de los géneros" y escribió cuentos que estaban más cerca de la poesía, relatos en los que la prosa fluye con el ritmo de un poema, novelas filtradas por una visión poética, ensayos que son narraciones que son poemas y que no dejan de ser ensayos. Su obra es una enciclopedia de la modernidad pero irreverentemente empalada en eso que hoy llamamos postmodernidad, es decir, en ese sentido de la historia recuperada que reencuentra lo que el hombre es como ente enclavado en el tiempo, en su entorno, en el remolino político y humano que, para bien o para mal, nos ha tocado vivir.

¿Es posible reconstruir el itinerario que recorrió su obra desde los mallarmeanos sonetos de *Presencia* hasta el compromiso político asumido en *Libro de Manuel*? ¿Es

factible explicar esa ominosa distancia que separa al exquisito escritor que deja Argentina, porque los parlantes peronistas interfieren con la música de Alban Berg, del autor de *Nicaragua tan violentamente dulce*? Es decir, ¿hay un puente posible entre la literatura y la política, entre el escritor y el destino de Latinoamérica, entre la imaginación y la historia? No hablo, por supuesto, de esa dicotomía prolijamente deslindable entre el compromiso del escritor con su arte *vis à vis* el compromiso del hombre con su pueblo en tanto que ciudadano. No. Hablo de una conciliación entre ambos, hablo de una simbiosis entre historia y literatura, de ese punto en que el drama de la escritura es también el drama de la historia. Y si Cortázar representa dentro de Latinoamérica al gran renovador de lenguajes, de formas y de ópticas literarias, representa, en la misma medida, al escritor que asume la historia con la misma naturalidad que antes había asumido a Cocteau o a Jarry. Más aún: Cortázar constituye un raro caso del escritor en que el alto humanismo de su obra lo obliga a recorrer los fastos de la historia y a confrontarse con su tiempo. Veamos cómo se cumple ese pasaje.

Creo que un buen punto de partida para ese viaje es un texto de *Rayuela*: verdadero centro de gravedad de toda su obra, espacio casi mágico en que converge todo lo que la prepara y todo lo que se deriva de ella, texto de desembocaduras y nacimientos. Allí, Horacio Oliveira se debate entre la *soledad* y la *solidaridad*. Hay dos textos que ilustran filosóficamente esta encrucijada. El primero aparece en la capítulo 22: Horacio se siente solo, se sabe solo y ve en esa soledad la condición para alcanzar su otredad, para poseerse entero, para realizarse desde su yo no conformado, pero sabe también que, se dice, "el colmo de la soledad conducía al colmo del gregarismo, a la gran ilusión de la compañía ajena, al hombre solo en la sala de espejos y los ecos". Y luego la secuela de peligros: "Tener que meterse en el cine o en el prostíbulo o en la casa de los amigos o en una profesión absorbente o en el matrimonio para estar por lo menos solo-entre-los-demás".¹ ¿Cómo excentrarse de ese círculo vicioso? ¿Cómo encontrarse en la soledad sin desencontrarse en un gregarismo fácil y estéril? Este mismo texto traza a brochazo gordo algunas respuestas: el absurdo, el amor, la soledad absoluta "que representa no contar siquiera con la compañía propia" y, hacia el final del capítulo, la sospecha de que quizá "la verdadera otredad estaba hecha de delicados contactos, de maravillosos ajustes con el mundo y que no podía cumplirse desde un solo término: a la mano tendida debía responder *otra mano* desde afuera, desde lo otro" (p. 121). ¿En qué consisten esos "ajustes con el mundo"? ¿De dónde vendría esa "otra mano"? Como en todos los demás interrogantes planteados en *Rayuela*, novela de preguntas y no repertorio de respuestas, tampoco para éste hay una respuesta explícita y tajante. Se deshechan, sí, las falsas respuestas, "el escape chico, la casita en las afueras, la especialización literaria o científica, el turismo" (p. 434) y se condenan los consuelos cómodos: "la borrachera, la mescalina, la homosexualidad, cualquier cosa magnífica o inane *en sí* pero estúpidamente exaltada a sistema, a llave del reino" (p. 434). Ese mismo capítulo 71 remata apenas con un desideratum, con una dirección posible pero que no llega a constituirse en derrotero: "Puede ser que haya otro mundo dentro de éste [...], pero ese mundo no existe, hay que crearlo como el fénix" (pp. 434-435).

Solamente en el capítulo 90 se plantea la actividad política como posible respuesta:

"Ronald había venido a proponerle que lo acompañara en unas confusas actividades políticas, y durante toda la noche habían discutido, como Arjuna y el Cochero, *la acción y la pasividad*, las razones de arriesgar el presente por el futuro, la parte de chantaje de toda acción con un fin social [...] Ronald había acabado por irse cabizbajo, sin convencer a Oliveira que era necesario apoyar con la acción a los rebeldes argelinos. El mal gusto en la boca le había durado todo el día a Oliveira, porque había sido más fácil decirle que no a Ronald que a sí mismo [...] ¿Cuál era la verdadera moral de la acción? Una acción social como la de los sindicalistas se justificaba de sobra en el terreno histórico. Felices los que vivían y dormían en la historia [...] Oliveira rechazaba esa salida del yo, esa invasión magnánima del redil ajeno [...] No tenía nada que objetar a la acción en sí, pero la apartaba desconfiado de su conducta personal. Sospechaba la traición apenas cediera a los carteles en las calles [...] Allí donde cierto tipo humano podía realizarse como héroe, Oliveira se sabía condenado a la peor de las comedias. Entonces valía más pecar por omisión que por comisión. Ser actor significaba renunciar a la platea, y él parecía nacido para ser espectador en fila uno. 'Lo malo', se decía Oliveira, 'es que además pretendo ser un espectador activo y ahí empieza la cosa'" (pp. 473-476).

Por paradójico que parezca, la acción de tipo político se presenta ante Horacio como una forma de evasión. Se entiende: está demasiado metido en sus búsquedas ónticas; la historia es para él, todavía, un espectáculo, y la acción, una forma de infidelidad a sus propias búsquedas. Horacio insinúa que la acción política no puede ni debe ser un sustituto de su búsqueda personal, de su realización humana. Si Horacio renuncia a la historia es porque todavía la historia no ha entrado en su vida o en su conciencia o en su sentido de la realidad: es apenas una comedia que *otros* representan y que él *observa*. La disyuntiva de Horacio fue la de Julio Cortázar: "*Rayuela* define una época de mi vida – le confiesa a González Bermejo – en la que yo me sentía personalmente un espectador de lo que sucedía afuera, sin una verdadera participación, sin un deseo de comunicarme con el prójimo. Podía tener muy buenas relaciones, estar enamorado de una mujer o querer mucho a un amigo o a alguien de mi familia, podía tender puentes de tipo individual, pero hasta el momento de mi toma de conciencia yo era alguien colocado afuera, realmente [...] Como Horacio, yo también llevaba fichas de la gente y cuando llegué a París quise seguir haciéndolo hasta que se me movió el piso y entré en el clima de *Rayuela*, sin llegar todavía a dar el paso. El paso lo di después, pero sin *Rayuela*, sin la experiencia que traduce *Rayuela*, nunca hubiera dado ese paso que me llevó bruscamente a descubrir, por el ojo coagulante que fue la Revolución Cubana, una América Latina que, como tal, me había importado un bledo hasta entonces" (González Bermejo 1978: 70-71). Antes de ponerse a ajustar las cuentas con la historia, Cortázar necesitó ajustarlas consigo mismo. En ese sentido, *Rayuela* ha sido – como él mismo lo ha declarado – su gran exorcismo. "Ahí freudianamente – dice – estoy matando a toda mi familia, estoy

matando a mi país, a mis compatriotas, a mis amigos, estoy matando todas las herencias, matándolas en el sentido de cuestionarlas [...] En primer lugar, yo me cuestioné a mí mismo, y cuestioné todo lo que traía del pasado como herencia cultural" (González Bermejo 1987: 68-69).

Exorcismo, purga, lento deshacerse del yo conformado, del hombre de palo, de todas las mentiras heredadas, para levantar – como una construcción fundada en la inocencia y la lucidez – al hombre entero, ése que ninguna retórica podrá engatuzar, ése que ninguna prebenda podrá sobornar, ése que finalmente ha encontrado la casa del hombre.

Por eso *escribir* era para Julio Cortázar una forma de *vivir*. Desde sus inicios juveniles, cuando todavía firmaba Julio Denis, vio en la literatura "una ambiciosa realización humana", "un destarse total del ser". No una profesión sino una vocación, no un mero empeño estético sino una búsqueda humana. De allí que insistiera en su condición de escritor "aficionado". A Osvaldo Soriano le dijo en 1979: "Yo siempre escribí para divertirme, y es por eso que me niego a que me consideren un escritor profesional. Siempre me consideraré un aficionado: un tipo que escribe porque le da la gana y cuando le da la gana [...] Hay una especie de resistencia mental en mí a considerarme un escritor profesional, cosa que me gusta mucho, porque siempre me sentí un aficionado en todo y creo que lo seré hasta el final de mis días. Cuando me pongo a escribir un cuento, después de décadas de trabajo literario, estoy en la misma actitud desarmada e ingenua que cuando a los veinte años empecé mis primeros cuentos" (Soriano y Colominas 1979). En la misma entrevista definió la distancia que separa a *Rayuela* del *Libro de Manuel en términos de un dualismo individuo/historia*: "Entendí que *Libro de Manuel* era complementario de *Rayuela*. Es decir, repetía su clima, el hecho de que todo funciona en grupos de amigos, pero se da en una dimensión *histórica*, mientras que *Rayuela* se había dado en una dimensión exclusivamente *individualista y fuera de la historia, porque yo también estaba fuera de la historia*" (Soriano y Colominas 1979).

Para que su obra entrara en esa dimensión histórica, el hombre Julio Cortázar debió primero enfrentarse con la historia. Si ese enfrentamiento ocurre con su viaje a Cuba en 1963 – ("lo que me despertó a mí a la realidad latinoamericana fue Cuba") – el proceso que conduce a ese viaje es muy anterior y abarca, en realidad toda su obra escrita, desde aquella nota juvenil sobre Rimbaud de 1940 hasta sus últimos cuentos. Cortázar tuvo una conciencia muy clara de que si su encuentro con la historia latinoamericana ocurrió en Cuba en 1963, su obra lo había ido empujando hacia ese encuentro. A González Bermejo de dijo:

"Ese proceso que en un plano más privado se había iniciado aquí en París conmigo en la época de 'El perseguidor' y de *Rayuela*, esa especie de descubrimiento del prójimo y, por extensión, descubrimiento de una humanidad humillada, ofendida, alienada, ese abrirme de pronto a una serie de cosas que para mí hasta entonces no habían pasado de ser simples telegramas de prensa – la guerra de Vietnam, el Tercer Mundo – y que me había conducido a una especie

Imaginación e historia en Julio Cortázar

de indignación meramente intelectual, sin ninguna consecuencia práctica, desemboca en un momento dado en un decirme: 'Bueno, hay que hacer algo', y tratar de hacerlo. Mi primer viaje a Cuba, en 1963, fue hacer algo. Y allí descubrí todo un pueblo que ha recuperado la dignidad, un pueblo humillado a través de su historia que, de golpe, en todos los escalones, desde los dirigentes a quienes prácticamente no vi, hasta el nivel de guajiro, de alfabetizador, de pequeño empleado, de machetero, asumían su personalidad, descubrían que eran individuos con una función a cumplir. Eso fue para mí algo catártico, fue una experiencia que me sacudió lo más profundo. De pronto vi en Cuba, con entusiasmo, fenómenos multidinarios que en Buenos Aires había vivido con espanto" (González Bermejo 1978: 120).

Una analogía con lo que Amado Alonso llamó "la conversión poética de Pablo Neruda" es demasiado evidente para ser ignorada: la Cuba revolucionaria fue para Cortázar lo que la España republicana había sido para Neruda 25 años antes. El incendio de la Guerra Civil española, el asesinato de Federico García Lorca, su profunda amistad con Alberti y Miguel Hernández sacudieron a Neruda como la Cuba de 1963 había sacudido a Cortázar obligándolo a salir de su ensimismamiento y a juntar sus "pasos de lobo" a los pasos del hombre. Hay una diferencia, sin embargo, que conviene señalar para precisar y entender ese proceso individuo/historia que se cumple en la obra del argentino. La poesía de Neruda anterior a *España en el corazón* está centrada en un individualismo recalcitrante: en una agonía crepuscular y romántica, en un erotismo desesperado, en las furias y las penas de una soledad angustiante. Solamente con España y con la Guerra Civil, Neruda y su poesía entran en el curso de la historia, la asumen y entablan con ella un compromiso que durará hasta la muerte del poeta. Durante esos treinta años que arrancan de los primeros poemas de *España en el corazón*, Pablo Neruda se convertirá en la conciencia política de América Latina. Las semejanzas con el desarrollo cumplido por Julio Cortázar – en su obra y en su vida – son asombrosas y sería difícil no ver en esa guitarra que el chileno regaló al argentino un pacto de complicidad y un símbolo de destinos paralelos. Pero hay también diferencias tajantes. Cortázar no fue miembro de ningún partido, ni senador, ni embajador, ni candidato a la presidencia de ningún país. Tenía una visión muy clara de los antagonismos que separan a los dos bloques, pero su fe y lealtad al socialismo provenían de su compromiso con el hombre y de su reencuentro con Latinoamérica más que de las coherencias de una ideología política. Llegó a la definición política porque toda su obra lo fue llevando a ese punto en que, finalmente, humanismo y política se reconocen y dan la mano. Y si para Cortázar la Revolución Cubana corresponde a ese momento en que Saulo se cae del caballo para convertirse en Paulus, su camino de Damasco es muy largo y muy lento. Se inicia, en realidad, con su temprana visión romántica de la literatura. En el único capítulo publicado de su libro sobre John Keats en 1946 insistió en esa función no tanto estetizante como participante de la literatura: "Si un gorrión, viene a mi ventana, yo comparto su existencia

y picoteo en la arena". Y cuando se puede compartir el picoteo de un gorrión, la ingeniería de las hormigas, la mirada de un gato o el misterio de los axolotl, ¿cómo no compartir el destino humano, aunque todavía esa comunidad de destino se ejerza desde el filtro de la literatura?

A Rosa Montero le dijo en 1982: "Yo había seguido a través de los periódicos la lucha cubana desde 1959, y había algo ahí que me parecía diferente. Después de ocho o nueve años en París, evidentemente, yo había ido madurando sin darme cuenta de ello, porque el melocotón no sabe que madura y el hombre, tampoco" (Montero 1982: 14). Era una madurez de conciencia política pero alcanzada desde la profundización humana de su literatura. Cuando conversando con González Bermejo sobre ese momento en que finalmente deja atrás al pequeño burgués individualista y toma conciencia de su condición de latinoamericano, Bermejo protesta: "Pero esa toma de conciencia no nace de la nada en usted", a lo que Cortázar replica: "¡Claro que no!, por eso decía que sin todo lo que traduce *Rayuela* yo no habría podido dar ese paso que me llevó bruscamente a descubrir, a través de la Revolución Cubana, una América Latina que, como tal, me había importado muy poco hasta entonces" (González Bermejo 1978: 71).

Rayuela registra y cataliza ese proceso de maduración hacia una toma de conciencia política. Pero antes de *Rayuela* está *Los premios* y antes de *Los premios* está "El perseguidor", una "rayuelita", como alguna vez llamó a ese relato, y antes de "El perseguidor" están sus primeras colecciones de cuentos, hasta *Los Reyes*: verdaderas escalas de su camino de Damasco hacia esa conciencia latinoamericana.

Mi tesis es la siguiente: si su obra literaria, desde *Los Reyes* hasta *Rayuela*, le va abriendo ese camino hacia una toma de conciencia histórica, esa toma de conciencia y su participación política posterior marcarán también su obra literaria. Creo que si la profundidad humana de su obra hasta *Rayuela* lo pone frente al drama político de Latinoamérica, su participación en ese drama profundizará también el costado humano de su obra posterior. Voy a explicarme.

Para algunos *Los Reyes* es solamente la reelaboración de un mito clásico y, como tal, apenas un ejercicio estético. Muy pocos, sin embargo, se han planteado los términos y alcances de esa reelaboración. No es solamente una inversión de la leyenda de Apolodoro: el monstruo es el verdadero héroe y el héroe, Teseo, un monstruo aborrecible. Es también una denuncia de los excesos y abusos del poder. La corrupción de Minos, rey de Creta, alcanza a todos: a los dioses (ha convertido al toro blanco destinado al sacrificio en su posesión), a los atenienses (el tributo de siete vírgenes y siete muchachos es su manera de aterrorizar y controlar a Atenas), a su hija (la sacrificará a la codicia de Teseo y a sus intrigas), al hijo (pactará con el otro rey, Teseo, su asesinato). La maquinaria del poder de Minos funciona accionada por la mentira: le miente a Ariana, le miente a Teseo, le miente al Minotauro, le miente a los dioses, se miente a sí mismo. Minos sospecha que el Minotauro convierte a los mancebos en sus aliados y a las vírgenes en sus esposas y "urde la tela de una raza terrible para Creta".² Cuando Teseo le pregunta por qué, entonces, renovar el tributo si ese tributo puede ser el germen de su propia destrucción. Minos responde: la necesidad del miedo y del pavor y del poder.

El poder, y sobre todo el poder degenerado en tiranía, ha temido siempre a los artistas y escritores: el poeta es la reafirmación de una libertad que es anatema para todas la tiranías; lo sabían muy bien Jules Fucick, Nazim Hikmet, Miguel Hernández, Nelson Mandela. En la Argentina pistolera de Videla, Paco Urondo, Rodolfo Walsh, Haroldo Conti y muchos otros artistas y escritores pagaron con sus vidas ese derecho de la poesía. El minotauro de Cortázar es el monstruo, es decir el poeta, es decir una amenaza al orden represivo impuesto por el poder. Ser diferente es oponer una alternativa a ese orden represivo. El pecado del Minotauro es recordarle al Rey su propio pecado: su angurriente sordera a la voluntad de los dioses. Su segundo pecado es la poesía. Su tercer pecado es su amor loco por Ariana. Desde ese triple pecado, el Minotauro cuestiona el orden de una normalidad traficada y fundada en la mentira y el crimen. El Minotauro es la disidencia que convierte a las víctimas atenienses del terror de estado en sus aliados, es el primer *homo ludens* que accede al juego como la forma más alta de vivir: "Tu nos llenaste de gracia en los jardines sin llave – declara el Citarista –, nos ayudaste a exceder la adolescencia temerosa que habíamos traído al laberinto" (pp. 73-74). Cuando finalmente Teseo, el héroe, el rey, el poder, ultima al Minotauro, le ordena: "¡Calla! ¡Muere al menos callado! ¡Estoy harto de palabras, perras sedientas! ¡Los héroes odian las palabras!" (p. 68)

Desde un polvoriento mito, ha rescatado Julio Cortázar el derecho de la poesía y de la diferencia, ha condenado los crímenes y abusos del poder, ha denunciado las aberraciones de la tiranía: Creta es una prisión – lo dice Minos (p. 36) – y el poder, una mafia o *cosa nostra* – lo dice Teseo (p. 32) –. Escrito en 1949, *Los Reyes* está más cerca del credo surrealista y del principio patafísico de Jarry que de la historia. Pero representa también un paso muy firme hacia esa toma de conciencia que obligará a Cortázar a confrontar los sueños con la vida, la poesía con la historia, la imaginación y los mitos con el hombre.

Con *Los premios*, escrita apenas diez años más tarde, su obra hace su primera zambullida en las aguas de la historia. No hay que atribuirle "intenciones alegóricas o éticas, como advierte la nota al final del libro, para comprobar que la búsqueda de Medrano en la popa del barco es un anticipo de ese estado de gracia, de ese "maravilloso sentimiento de reconciliación" alcanzado por Horacio en la escena final del manicomio. Pero a diferencia de *Rayuela*, *Los premios* traza un microcosmo no de la sociedad argentina sino de sus disyuntivas más radicales. El peronismo, por ejemplo. Hacia 1978, Cortázar hace su propio balance de ese movimiento:

"Todo el período del primer Peronismo del año 43, hasta que yo me fuí en el 51, yo fuí antiperonista, junto con la enorme mayoría de los intelectuales argentinos que pertenecían a la pequeña o media burguesía. A mí me han hecho falta veinte años y la experiencia de la Revolución Cubana para comprender hasta qué punto nos equivocamos en aquella época en algunos juicios. Y no he modificado mi juicio personal sobre Perón como persona y gran parte de su equipo de la época. Sigo desconfiando de ellos profundamente. Lo que no comprendí en aquel entonces es que Perón, por las circunstan-

cias y su prestigio personal, llegó a crear un movimiento de masas como no se había visto nunca en la Argentina [...] Lo que no comprendimos fue que por primera vez había un cambio de valores y que había todo un pueblo que oscuramente empezaba a tomar conciencia de sí mismo. La noción de explotados y explotadores se modificaba y había perspectivas admirables. En realidad nuestro deber hubiera sido no unirnos a Perón pero si trabajar paralelamente con ese movimiento. Es decir, *habernos mezclado con el pueblo y haber tratado de ayudarlo* en ese camino torpe y confuso en que se movía" (Picón Garfield 1981: 51).

Medrano – en *Los premios* – asume una responsabilidad semejante. Cuando apenas empiezan a definirse los dos grupos en que se polarizarán los pasajeros del *Malcolm*, Medrano, que capitanea a los buscadores de la popa, dice refiriéndose a la gente del otro grupo:

"– Ese es el lfo de siempre, che. Uno no puede ofenderse por la ignorancia o la grosería de esa gente cuando en el fondo ni Ud. ni yo *hemos hecho nunca nada para ayudar a suprimirla*. Preferimos organizarnos de manera de tener un trato mínimo con ellos, pero cuando las circunstancias nos obligan a convivir ..." (p. 114)

Eran las circunstancias a que aludía Cortázar en su balance del peronismo. Es decir, Medrano comprende desde una perspectiva humana lo que solamente años más tarde comprenderá Cortázar en términos políticos.

Medrano entiende, más allá de su búsqueda individual, que – le guste o no – también él forma parte de ese destino común que es un crucero, que es un país. Reconoce qué los Trejo y los Presuti "a su manera son personas extraordinarias" porque simplemente son seres humanos, pero le aterra todavía la idea de una convivencia con ellos. Tampoco es capaz de *actuar* asumiendo la verdad de su propio planteo. Tal paso implicaría una respuesta política para la que Medrano, – para la que Cortázar – no está preparado todavía. Pero Medrano ha cobrado ya conciencia de ese elitismo del intelectual argentino que a la hora que las papas queman se calza su "no te metás" y derecho a casita porque "si a ése se lo llevan" "por algo será", y "yo, argentino".

También el reconocimiento de ese lado extraordinario, aun de la gente más simple, subrayado desde el epígrafe de Dostoievski que abre la novela, forma parte de una estrategia narrativa que siempre se negó a personajes excesivamente sofisticados, a lo Thomas Mann, y que prefiere, en cambio, a aquéllos que sin ser excepcionales o hiperintelectuales alcanzan lo excepcional desde sus vidas consuetudinarias y hasta vulgares. Es precisamente esta preferencia por personajes populares la que aparece marcadamente en sus primeras colecciones de cuentos: niños, adolescentes, boxeadores, corredores, motociclistas, sobremesas, almuerzos, compadres, milongas, velorios, parques, zoológicos, etc. Y es esa preferencia la que también explica, en parte, un interés humano (y no solamente estético, como gustaba hacer hincapié el propio Cortázar

respecto a sus primeras colecciones de cuentos) que irá creciendo hasta convertirse en interés político.

Pero antes de poder hacer algo por el Pelusa o Felipe, Medrano tiene que llegar a la popa y Cortázar tiene que escribir *Rayuela*. Escribe, paralelamente, esos cuentos magistrales en los que cada personaje y cada situación exhuden un hondo humanismo que nos acerca poderosamente a lo que el hombre es y no es, a lo que quiere y busca ser, a lo que debería y merecería ser. Cortázar entendió siempre la política como una forma de realización humana. La acción, el lado político de la política, lo esperaba en Cuba, y en Nicaragua, pero cada uno de esos cuentos mal llamados "fantásticos" lo fue acercando a ese punto en que la responsabilidad humana se convierte en responsabilidad política, en que el ahondamiento estético conlleva también un ahondamiento ético de la condición y situación del hombre en el mundo. Robert Michel de "Las babas del diablo" confronta, como Horacio en *Rayuela*, el dilema entre contemplación y acción, pero en términos más dramáticos y bajo el peso y la urgencia de una situación no política pero éticamente insoslayable. Michel ha desarmado con su cámara, accidentalmente, "el andamiaje de baba y perfume" tendido como una red infame a un despistado adolescente. La casualidad interviene para impedir el crimen, pero Michel sabe que habrá otros crímenes y que en ese mismo momento se estaría cumpliendo ése que él había desarmado, pero ahora – reflexiona Michel en su habitación del quinto piso – "yo no podía hacer nada, esta vez no podía hacer absolutamente nada. Mi fuerza había sido una fotografía [...] La foto había sido tomada, el tiempo había corrido [...] Ellos estaban vivos, moviéndose, decidían y eran decididos [...] y yo desde este lado, prisionero de otro tiempo, de una habitación en un quinto piso, de no saber quiénes eran esa mujer, y ese hombre y ese niño, de *ser nada más que la lente de mi cámara, algo rígido, incapaz de intervención*" (1966a: 96).

Si "Las babas del diablo" comparte con relatos anteriores esa preocupación tan cortazariana por una realidad segunda oculta bajo la solapa de la otra (la corrupción de un adolescente que solamente la ampliación en tamaño afiche de la foto revelará como una historia cifrada en el negativo), difiere de ellos en dos aspectos. Primero, en el interés genuino de un personaje por otro encontrado accidentalmente, en su actitud solidaria y en un claro sentimiento de impotencia ante ese destino que se cumple implacable e injustamente en otros. Creo que a este cambio aludía Cortázar cuando insistió en repetidas ocasiones que a partir de "El perseguidor" sus relatos se habían abierto al prójimo: "Hay en ese cuento una especie de final de una etapa y comienzo de una nueva visión del mundo: el descubrimiento de mi prójimo, el descubrimiento de mis semejantes" (Picón Garfield 1081: 20). El segundo respecto deriva del primero: solamente cuando se ve de verdad a un semejante se puede sentir esa necesidad inaplazable de solidarizarse con su destino, solamente cuando se ha comprendido que el destino del otro forma parte inexorable de nuestro propio destino, la inacción genera impotencia y la impotencia, a su vez, nos mueve a la acción y a la intervención. O en palabras del propio Cortázar: "Era la primera vez en mi trabajo de escritor y en mi vida personal en que eso traduce una nueva visión de la cosas: tanto Johnny como Horacio se niegan a aceptar ese mundo que han heredado, lo cuestionan y lo ponen en crisis. Y luego eso explica por qué yo entré en una dimensión

que podríamos llamar *política*, y empecé a interesarme por problemas históricos que hasta ese momento me habían dejado totalmente indiferente" (Picón Garfield 1981: 20).

Y si en "El perseguidor" y en *Rayuela* se cuestionan esos valores heredados en tanto componentes de esa cultura de Occidente contra la cual se vuelven Johnny y Horacio (siempre me ha parecido revelador el que los militares argentinos se escudaran en esa tradición para perpetrar las atrocidades más repugnantes a esa tradición y que, en cambio, aquel que cuestionó los valores de esa tradición fuera quien quitara tapujos para denunciar en toda su crudeza las "atrocidades civilizadas" de nuestros "padres de la patria"), en *Los premios* hay un primer esfuerzo de crítica de los valores y de la historia de Argentina. A medida que los conflictos por llegar a la popa se complican y ahondan, los soliloquios de Persio van también cambiando de tesitura. Dejan el tono marcada y abstractamente lírico (muy reminiscente de un acento a lo Saint-John Perse) para centrarse más y más en la condición histórica y política de Argentina, y por extensión, en el destino de Latinoamérica. Por comenzar, *Los premios* es la primera novela hispanoamericana que junto a la tradición literaria europea – Stendhal, Dostoievski, Hemingway y Henry James –, testimonia un reconocimiento de la nueva novela hispanoamericana a través de los nombres de Asturias, Onetti y Bioy Casares. No es una mera referencia literaria. Persio plantea la tragedia americana en términos de esa novela que lee Medrano – *Hombres de maíz* – que es, a su vez, el eco de una escatología de América desde la visión de los maya-quichés articulada en el *Popol Vuh*: ese hombre viejo que hay que dejar atrás y superar para que nazca el nuevo es definido como "los muñecos de madera", esos muñecos que deben ser destruidos porque son incapaces de articular el canto y hablar con los dioses, para que en una cuarta edad puedan nacer los hombres de maíz:

"...Asiste Persio a la danza de los muñecos de madera, al primer acto del destino sudamericano. Ahora serán abandonados por los dioses descontentos, ahora los perros y hasta las vasijas y hasta las piedras de moler se sublevarán contra los torpes gólems condenados, caerán sobre ellos para hacerlos pedazos, y la danza se complicará de muerte [...] Danzarán sin saber que danzan todavía la danza de madera y que todo es rebelión expectante y que el mundo americano es un escamoteo, pero que debajo trabajan las hormigas, los armadillos, los cóndores con piltrafas podridas, los caciques que el pueblo ama y favorece, las mujeres que tejen en los zaguanes a lo largo de su vida, los empleados de banco y los jugadores de fútbol y los ingenieros orgullosos y los poetas empecinados en creerse importantes y trágicos, y los tristes escritores de cosas tristes, y las ciudades manchadas de indiferencia [...] En un pequeño mundo sin dioses y sin hombre, los muñecos danzan en la madrugada. Por qué lloras, Persio, por qué lloras; con cosas así se enciende a veces el fuego, de tanta miseria crece el canto; cuando los muñecos muerdan su último

puñado de ceniza, quizá nazca un hombre. Quizá ya ha nacido y no lo ves" (pp. 358-359).

Desde los soliloquios de Persio y también desde la saga de la popa, *Los premios* enjuicia esa realidad de hombres de palo. Enjuicia también las "metafísicas sin rumbo", los "problemas inexistentes", las "supuestas invisibilidades", "la estatua sin cabeza, sin brazos, la apariencia, la cómoda pertenencia, la sucia apetencia, la pura rima al infinito" (p. 253). Y enjuicia también la historia argentina como una mascarada, como una farsa y como una ficción armada con mentiras: "Mentiras las verdades de los exploradores, mentira las mentiras de los cobardes y los prudentes; mentiras las explicaciones, mentira los desmentidos" (p. 402) y continúa: "¿Qué debía quedar de todo eso, solamente una tapera en la pampa, un pulpero socarrón, un guacho perseguido y pobre diablo, un generalito en el poder? ¿Es esto lo sudamericano?" (p. 320). Lo sudamericano era todavía una promesa, "los ocultos pies de esa historia que enloquecida corre por las versiones oficiales, por el-veinticinco-de-mayo-amaneció-frío-y-lluvioso, por Liniers misteriosamente héroe y traidor entre la página treinta y la treinta y cuatro, *los pies profundos* de la historia esperando la llegada del primer argentino, sediento de entrega, de metamorphosis, de extracción a la luz" (p. 402). Escrita mucho antes de los años de la guerra sucia, *Los premios* constituye una poderosa toma de conciencia de la precariedad del país, de su condición de sociedad manipulada que marchaba indiferente e ingenua hacia su propia tragedia, de su realidad simbólicamente representada desde un crucero que no va a ninguna parte, de "un barco flotando a la deriva", de un grupo de pasajeros para quienes la historia es "un ciego acaecer sin raíces" (p. 403). Escrita antes de su viaje a Cuba, *Los premios* articula una conciencia de la historia argentina que es ya un primer trampolín hacia el salto político de Julio Cortázar. Los soliloquios de Persio funcionan como un prisma que refracta el sentido y el destino de Argentina y de su historia patrioter y patotera. Medrano es un primer perseguidor que se niega a la estafa: confronta a la autoridad del barco, desarma el engaño y alcanza la popa para comprobar que estaba vacía (¿no fue siempre el poder en Latinoamérica un espantajo vacío desde el que operaba el miedo y la opresión?), pero en ese acto se reconcilia consigo mismo (ha desafiado a la autoridad, ha escogido el camino de la libertad, ha denunciado la mentira de la popa)" echando a rodar como un muñeco de barro al hombre viejo" (p. 392).

El "hombre nuevo" de Cortázar no es una entelequia. Tampoco un mero individualista moldeado en el intelecto y pulido por el arte. Tiene sus raíces en la historia, se sabe parte de su sociedad latinoamericana, cree en la imaginación y en el humor, aborrece y condena todas las formas de la opresión y alcanza al prójimo desde su propia libertad. Su humanismo estaría cifrado en esa "casa del hombre" donde pueden entrar todos los hombres. Creo que el texto literario que más apretada e intensamente define esa visión es *Prosa del observatorio* de 1972.

Suerte de "carta abierta para millones de hombres" en el sentido de que pone sobre la mesa todas las cartas de su credo poético y de su fe política o humana (que en su caso significaban lo mismo). Documento, pues, poético y político: la poesía abierta al destino del hombre y la política haciendo el amor con los sueños: la realidad, en

resumen, fecundada por la imaginación hasta transformarse en un solo entre indiferenciado. ¿No había recordado Cortázar en la portada misma de *Ultimo round* esa admonición de Lenin que aconsejaba que *había que soñar*, "pero a condición de creer seriamente en nuestro sueño, de examinar con atención la vida real, de confrontar nuestras observaciones con nuestro sueño, de realizar escrupulosamente nuestra fantasía"?

¿Y no había advertido, una vez más, que sí, que "las cosas andarían mejor si Marx hubiera leído a Hölderlin – como quería Thomas Mann –, pero que era igualmente necesario que Hölderlin leyera a Marx"? (Cortázar 1972: 73) Porque la poesía, para serlo, no podía ignorar los juegos de la historia y la política que genuinamente entrecruza con el destino humano no puede ignorar sus sueños. "Libro de la vida y de los sueños" podría titularse este libro raro de Cortázar, especie de *freak* literario porque su máxima perfección es esa suma de imperfecciones que resultan de sus violaciones de cánones sacralizados y de prolijos códigos genéricos. También, suerte de epifanía de toda su obra. Un refugio en el que se precipita y cuaja la misma visión poética y humana que subyace en cuentos y poemas, en novelas y ensayos.

Ya desde el título del libro anticipaba Cortázar que su texto rechazaba coherencias fáciles: *prosa* que es poema, observatorio que desde las estrellas descubre a las anguilas, poesía que accede a la política, anillo de Moebius en que vida y sueños se aúnan en una cinta irreversible porque no hay anverso y reverso y vida y sueños se reconcilian. El texto cumple la misma proeza desde su condición de signo. Prosa jadeante y líquida como esas ondulantes y furtivas anguilas que recorren sus páginas. Prosa transparentada por los mismos sueños que lanzaron a Jai Singh a interrogar a las estrellas. Como Acteon, prosa que desafía a todos los perros del idioma y los obliga a ceder en sus ferocidades aprendidas hasta permitir esa desnudez que siempre ha buscado la poesía. Texto escrito en una prosa tan apasionada que encuentra allí donde no debería estar a la poesía, como Endimión había encontrado a la mujer ideal, a Cynthia, la divinidad buscada de sus sueños (¿la poesía?) en una mujer abandonada por Baco y su séquito orgiástico. Porque en este libro en que todos sus componentes se entretajan hasta formar una sola tela, donde cada hebra hace el tejido y desaparece en él y cada motivo se integra al diseño total, Julio Cortázar ha encontrado, meditando sobre observatorios y anguilas, al hombre entero, al hombre nuevo, es decir a sí mismo, es decir a los otros.

Sólo así se comprende que al año siguiente de la publicación de *Prosa del observatorio* apareciera, en 1973, *Libro de Manuel*, su novela más debatida, menos comprendida y más negligida como objeto de estudio. No me ocuparé de ella. Me interesa solamente insistir en su condición de punto de llegada de toda su obra anterior. *Libro de Manuel* es en la obra de Cortázar lo que *España en el corazón* había sido en la obra de Neruda: su confrontación con la historia, la culminación de una larga búsqueda, su reencuentro con el destino latinoamericano, la reconciliación entre imaginación e historia, un diálogo entre literatura y política. La había precedido un cuento incluido en la colección *Todos los fuegos el fuego*, "Reunión", un tributo y una celebración de la Revolución Cubana, su manera de "explicar algunas cosas", el testimonio de una con-

versión, su respuesta a aquéllos que preguntarían ¿Dónde están las cefaleas y la ménades y los toritos de su país natal"?

Pero Cortázar seguirá escribiendo sobre axolotls y vientos alisios y Glendas, porque esos temas y su manera de abordarlos eran parte de su visión de una literatura que abarca la totalidad del ser humano. Su punto de vista está claramente expuesto en su debate con Oscar Collazos y no repetiré sus argumentos (*Literatura...* 1970). Cuando Cortázar retrucaba que a una literatura de la Revolución había que apuntarla con una revolución en la literatura, ratificaba su visión de que una sociedad nueva necesitaba también de hombres nuevos y que ese hombre nuevo no podía ser el producto del empobrecimiento de la experiencia humana sino, al contrario, el heredero de todas sus riquezas, el buscador de nuevas aventuras y el soñador de nuevos sueños. Cortázar seguirá escribiendo sobre gatos y tangos y botellas en el mar porque a través de ellos explora y descubre lo que el hombre es y no es, lo que la realidad muestra y oculta, lo que a la vida le falta y le sobra. Pero junto con esas incursiones en los agujeros de la realidad emprenderá su ajuste de cuentas con la historia. En la colección siguiente – *Alguien que anda por ahí* de 1977 – incluyó dos relatos – "Segunda vez" y "Apocalipsis de Solentiname" – en los que trata las desapariciones en Argentina y la tortura y los asesinatos políticos en toda Latinoamérica. Desde esos dos textos levantó su dedo acusador contra las botas militares y las formas más brutales de la represión. Los generales se reconocieron en los crímenes que ellos habían perpetrado y continuaban cometiendo y no permitieron la publicación del libro. Cuando apareció en México finalmente, lo prohibieron en la Argentina. Desde la literatura y sin renunciar a esa exigencia de alto nivel que acompaña toda su obra, Cortázar mete su dedo acusador en la historia y desde la imaginación dice mucho más de lo que la prensa internacional sospechaba y hasta mucho más de lo que los espeluznantes y valientes informes de Amnesty International podían transmitir.

Arribo al bulbo de mi tesis. Si toda la obra de Cortázar es un lento proceso de maduración desde la imaginación hacia la historia y la política, su encuentro con la realidad latinoamericana y su participación activa en sus trágicos altibajos actúa también como un factor catártico que influirá poderosamente en su obra. No solamente en lo que toca a sus temas, sino respecto a su intensidad y eficacia narrativas. Los cuentos de su última colección – *Deshoras* – se cuentan entre sus mejores relatos. Sería simplista y, a la larga, equivocado concluir que el tema político es responsable de esa mágica intensidad que recorre las narraciones de sus últimos libros. Lo que Cortázar ha demostrado de manera contundente es que se puede escribir literatura de tema político sin traicionar ese altísimo nivel de exigencia característico de toda su obra. Si en "Reunión" hay todavía algunas inseguridades y vacilaciones – no es el más memorable de sus cuentos – y si en relatos como "Segunda vez" y "Apocalipsis de Solentiname" se nota aún la búsqueda de un equilibrio entre la dimensión imaginativa y la dimensión política (el primero es solamente un testimonio, aunque muy valiente y muy difícil para un escritor acostumbrado a los países mágicos de la fantasía; el segundo consigue esa operación en la que Cortázar es un maestro: el desdoblamiento del tema en dos imágenes desfocalizadas que dialogan y que el lector debe poner en foco), en los últimos, desde "Recortes de prensa" hasta los incluidos en *Deshoras* –

"Satarsa", "La escuela de noche" y "Pesadillas" - ese equilibrio ha sido plenamente conseguido.

No voy a entrar en el examen de esos textos. No dispongo del tiempo y no es ese mi propósito.⁴ Me interesa señalar el efecto de esa dimensión política en su narrativa y me interesa comprender el sentido último de ese esfuerzo. Cortázar tenía plena conciencia de las dificultades y peligros de esa empresa. Cuando Rosa Montero le preguntó en 1982 sobre su empeño "en unir lo literario con la finalidad política", respondió:

"Sí, sí; yo sé que la dificultad está en eso, en esa tentativa de lo que yo llamo convergencia entre el discurso político y el discurso literario, dándole a la palabra discurso el valor de escritura. Desde luego, es difícil, porque el discurso político es el lenguaje destinado a la comunicación, es la prosa en su acepción más prosaica, mientras que la literatura es la utilización estética del lenguaje. Acercar esas dos vertientes y tratar de armonizarlas es un problema que no sólo me preocupa a mí, sino que está preocupando a muchísimos escritores, sobre todo a los latinoamericanos" (Montero 1982: 14).

En los relatos de *Queremos tanto a Glenda y Deshoras*, Cortázar no sólo consiguió esa armonía que convierte al discurso político en discurso literario, logró además que el discurso literario alcanzara, fecundado por la preocupación política, alturas insospechadas en sus primeras colecciones. Es cierto que cuando escribe esos relatos de tema político es un escritor fogueado por muchos años de oficio y muchos libros de prueba y crecimiento, pero creo que su conciencia política contribuyó también - y poderosamente - a esa urgencia e intensidad de sus últimas colecciones. ¿Cómo demostrar semejante aserto?

Primero, recordando un caso semejante: el poemario más político de Pablo Neruda - *Canto general* - es también el pináculo de toda su obra. Lo escribió asediado por los perros de la policía de González Videla, refugiado en casas del pueblo que lo albergó hasta que pudo salir de Chile hacia el exilio. El latigazo de esas circunstancias marcó al poema: por sus páginas arde la pasión incendiada por el aprobio y el amor. Pero en su escritura se revela también el poeta ducho que ha descubierto en las *Residencias* todas las llaves del oficio. Con ese arsenal poético Neruda montó su arsenal político. Creo que en este sentido, y sólo en este sentido, es posible establecer una analogía con los relatos más políticos de Cortázar. Recordemos, una vez más, que desde sus inicios de escritor la literatura fue para Cortázar "una forma de vivir", la ruta hacia "una realización humana". Con *Rayuela* comprende que no puede haber salvación individual en un mundo "de cortisona, rayos gama y elución de plutonio" que ha terminado traicionando al hombre. Con su viaje a Cuba en 1963, su visión crítica de la historia y del hombre, ya barruntada desde las infamias de *Los Reyes*, se focaliza en Latinoamérica. Lo que Cortázar descubre en Cuba, primero, en el Chile de Allende, después, en la Nicaragua sandinista, finalmente, le exigirán una respuesta política que toca por igual al hombre y al escritor. Más que un compromiso fue un acto de lealtad,

hacia sí mismo, primero, y hacia su arte, después. Ningún escritor, que realmente lo es, puede convertirse en una máquina de libros. Su creación depende de estímulos intelectuales y vivenciales, personales y sociales, y esos estímulos constituyen la escalera de su crecimiento. Cortázar, hombre muy abierto a la vida y a los sueños, encontró en el destino político de Latinoamérica el estímulo necesario para abrirse a la historia e, inexorablemente, incorporarla a su obra. Al hacerlo, dotó a su creación de un fuego nuevo, de una intensidad ausente en su obra anterior. Cuentos como "Satarsa", "Escuela de noche", "Pesadillas" y "Recortes de prensa", de fuerte contenido político, alcanzan una perfección inusitada, como productos de la imaginación y como testimonios políticos, son gran literatura y, a su vez, valientes actos de participación en la historia de su pueblo.

Cuentos así, que yo sepa, no existen en otras literaturas, ni en las castellanas ni en las extranjeras. No había modelos, como no había modelos para un libro como *Canto general*. Cortázar tuvo que encontrar esas formas inéditas en su propia experiencia de hombre y escritor. La literatura argentina solamente le había enseñado que escribir era imitar. Los románticos argentinos habían imitado hasta los suspiros europeos y esa avalancha de literatura fantástica que desde mediados del siglo XIX se escribe en la Argentina, y que hizo decir a un crítico que en ese género "culminaba la capacidad creadora de los argentinos", era apenas un remedo trasnochado de Hoffmann, Poe, y Gogol, Balzac, Dickens y otros. Lugones escribió sus relatos de *Las fuerzas extrañas* Cuentos fatales glosando las doctrinas teosóficas de Madame Blavatsky y Borges hizo extensiva esa técnica a otras provincias de la teología, de la filosofía y la literatura, pero siempre se trataba de literatura de la literatura, de libros salidos de otros libros. La experiencia humana – individual o social – quedaba afuera, consuelo de los "pasatistas" dijeron con sorna los floridistas de los boedistas. A la tradición occidental había que sacrificarlo todo, hasta el detalle de que Argentina no era Europa y que más allá de ese juego – ser y pensar como europeos – vivía un pueblo ignorado y abusado y vilipendiado.

Solamente desde este contexto, apenas esbozado, es posible comprender en su verdadera magnitud el logro de Cortázar: incorporó a los juegos de la imaginación los fuegos de la historia, fecundó los movimientos de la fantasía con la visión política, permitió que la realidad latinoamericana, con sus genocidios y pesadillas, entrara en ese espacio de la literatura que muchos siguen creyendo ascético y sagradamente ahistórico. Al hacerlo, pudo finalmente inventar, es decir crear, una obra genuinamente original, auténticamente argentina en lo que Argentina tiene de real, más allá de sus zalemas europeas. Cortázar tenía conciencia de los efectos que esa búsqueda humana había tenido en su obra. Sin falsas timideces, le dijo a Rosa Montero en 1982:

"Puedo decir algo que pondrá verde a mucha gente, porque lo considerarán de un narcisismo y un egotismo monstruoso: lo cierto es que haciendo el balance de la literatura de lengua española y considerando el total de los cuentos que he escrito, que son muchos, más de setenta, bueno, yo estoy seguro de que, en conjunto, cuantitativa-

mente, he escrito los mejores cuentos que jamás se han escrito en lengua española" (Montero 1982: 14).

Y tenía razón, más allá de esa rebuscada modestia tras la cual otros ocultan su vanidad. Pero para comprender el verdadero sentido de esa declaración tan aparentemente narcisista hay que leerla en el contexto de otra declaración hecha en esa misma entrevista:

"Yo no podría escribir una novela ahora si, mientras lo estoy haciendo, abro el periódico y me encuentro con lo que está sucediendo en Chile, en Uruguay o en Argentina; una injusticia ante la cual yo puedo tener una intervención de alguna eficacia, aunque sea una eficacia mínima, porque no me hago ilusiones respecto a los poderes de la literatura y la palabra. Pero ¿tú sabes lo que significa para mí el hecho de que, después de una ofensiva de telegramas, cartas, artículos, presiones sindicales, de todo, se consiga que sea puesto en libertad una persona que iba a ser ejecutada o que estaba siendo torturada? Esto justifica una vida" (Montero 1982: 14).

Cortázar, que había traído a la literatura hispanoamericana la surrealidad de lo cotidiano, el humor de lo insólito, una crítica demoledora de la cultura y de los valores de nuestro tiempo, trajo también una ética. Una ética más cerca de Marx que de Lutero y que reconocía con el primero que "el arte es la más alta alegría del hombre". Pero reconocía también la necesidad de participar en su destino, de intervenir en su historia, de ser un animal político. Desde la alegría del arte llegó a la alegría del prójimo. Estética y ética dejaron de ser antípodas y marcharon juntas. Creo que esa ética, no de preceptos ni de moralidades sino de conciencia política hacia Latinoamérica, lo hizo más bueno. Y creo también que esa ética dio a su arte nuevas razones para seguir creciendo y a su cuerpo, nuevas razones para seguir viviendo.

NOTAS

- 1 Julio Cortázar (1963: 20). Citas subsiguientes indicadas por el número de página de esta edición en paréntesis.
- 2 J. Cortázar (1970: 37) Citas subsiguientes por esta edición indicadas con el número de página.
- 3 Julio Cortázar (1966b: 113). Citas subsiguientes por esta edición indicadas en paréntesis por el número de página.
- 4 Para una primera tentativa de aproximación a esos relatos de *Deshoras*, véase nuestro ensayo (Alazraki 1985).

Imaginación e historia en Julio Cortázar

BIBLIOGRAFIA

Alazraki, Jaime

- 1985 "Los últimos cuentos de Julio Cortázar". En *Revista Iberoamericana*, 130/131: 21-46.

Cortázar, Julio

- 1963 *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana.
1966a *Las armas secretas*. Buenos Aires: Sudamericana.
1966b *Los premios*. Buenos Aires: Sudamericana.
1970 *Los Reyes*. Buenos Aires: Sudamericana.
1972 *Prosa del observatorio*. Barcelona: Lumen.

González Bermejo, Ernesto

- 1978 *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: Edhasa.

Literatura en la revolución...

- 1970 *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. Textos de Oscar Collazos, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa. México: Siglo XXI.

Montero, Rosa

- 1982 "El camino de Damasco de Julio Cortázar". En *El País*, 14 de marzo de 1982 (suplemento dominical).

Picón Garfield, Evelyn

- 1981 *Cortázar por Cortázar*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

Soriano, Osvaldo y Roberto Colominas

- 1979 "Julio Cortázar: 'Lo fantástico incluye y necesita la realidad'". En *El País*, 25 de marzo de 1979, "Arte y pensamiento".