

# COSMOVISIÓN Y COMPROMISO POLÍTICO EN CORTÁZAR

## UN ANÁLISIS A PARTIR DE SUS CUENTOS

por H. Luis Palacios

El mundo literario creado por Julio Cortázar permite leer, a veces entre líneas, otras de un modo casi documental, una fuerte transformación personal sufrida a lo largo de casi treinta años. El presente trabajo se propone destacar en la producción cuentística de Cortázar el camino de "conversión" (según él mismo lo denominara) del escritor, quien partiendo desde un mundo esteticista y cerrado, modificó sus posturas iniciales hasta desarrollar un compromiso de lucha por el cambio social, sin abandonar nunca sus valores estéticos, y dejando claras evidencias de sus concepciones políticas, sociales y creativas en los cuentos de distintas etapas de su producción.

### El esteticismo perturbado

Los primeros años de la década de 1940 se han caracterizado por cambios fundamentales a nivel internacional. Las consecuencias de la Guerra Civil Española, la Segunda Guerra Mundial, y las alteraciones políticas y sociales que se sucedieron en distintos países han tenido un fuerte correlato con las modificaciones en el sistema político de la Argentina, que a partir de ese período sufrió una importante transformación. La Argentina había sido tradicionalmente neutral en los conflictos de países extranjeros, pero la Segunda Guerra Mundial movilizó de tal modo las concepciones ideológicas y los intereses de los diversos sectores sociales del país que fue prácticamente imposible sostener nuevamente tal neutralidad.

A nivel socioeconómico, la transformación también fue notoria, hubo un proceso importantísimo de migración interna de sectores populares de las zonas rurales hacia la ciudad. Las urbes argentinas, altamente europeizadas, donde convivían las capas medias con la burguesía, empezaron a tener una fisonomía más popular, en la que los rostros morenos característicos de Latinoamérica ocuparon espacios que antes parecían exclusivos de las clases privilegiadas. Los *morocho*s, pobres y muchas veces analfabetos, aparecieron en el paisaje urbano, despertando en los sectores burgueses; y hasta en la clase media trabajadora, sentimientos racistas y de desvalorización hacia esas masas movilizadas en busca de un mejor destino. Surgieron los motes de *cabecitas negras* y de *aluvión zoológico*, que buscaron distinguir a los humildes migrantes del interior de la población previamente instalada en las ciudades. Este sector social, conformado por las clases más pobres de la Argentina, dio su sostén decidido a un líder surgido del GOU<sup>1</sup>,

un conjunto de militares que tomó el poder en 1943. Se trataba del entonces coronel Juan Perón, quién ocupó primero la Secretaría de Trabajo y más tarde, mediante un fuerte apoyo popular, accedió a la presidencia de la nación.

En el marco de la situación descrita, se presentó, para las clases medias y media-altas de la Argentina, la necesidad de posicionarse a nivel ideológico respecto de estos cambios de direccionalidad política. En medio de las rigideces y posturas extremas del momento, la opción tanto del oficialismo como de la oposición era estar con el movimiento peronista o en contra de él. Desde la propaganda oficial, la dicotomía planteada era pueblo u oligarquía. Muchos intelectuales del país, tan distanciados de la realidad de los sectores populares como apegados a las influencias y gustos europeos, en su mayoría reaccionaron oponiéndose al nuevo movimiento político. Julio Cortázar se encontraba claramente entre los que se negaban a aceptar el mecanismo propagandístico del peronismo. Se implicó entonces de un modo importante en la lucha contra el nuevo movimiento, y cuando Juan Perón ganó las elecciones presidenciales en 1946, renunció a sus cátedras en la Universidad de Cuyo y se trasladó a Buenos Aires como empleado de la Cámara del Libro. Mario Goloboff, en su biografía sobre Julio Cortázar, incluye una carta del escritor dirigida desde Buenos Aires a un matrimonio amigo suyo residente en Mendoza. Esta carta, por un lado, nos informa del estado de ánimo y la percepción de Cortázar respecto de los procesos políticos vigentes, y, por el otro, anticipa algunos rasgos del estilo irónico que aparecerá en varios de sus escritos:

Horribles Aires, 26 de enero de 1946. Señora Gladys Adams de Hocévar y Señor Sergio Hocévar (a) Sergio Sergi (...) Prefiero tomarlo en broma —no sé si se nota— pero la verdad es que vengo de pasar una semana particulamente infecta. Con eso, y las noticias de los diarios, mis vacaciones asumieron un airecillo más bien repelente. (...) Sigo sin noticias oficiales (o extraoficiales) sobre los famosos concursos de la Facultad. Si pescáis algo, *send it to me*. Estudio todo lo que puedo aunque la *influenza* (¡qué culto soy!) me arruinó el plan de trabajo. Me enteré por los diarios de los garrotazos que se propinaron en la puerta de la Universidad el sábado pasado. Francamente ustedes no merecen la denominación de personas cultas. ¡Golpearse así en la calle! ¡Qué espectáculo penoso! Deberían tomar ejemplo de Buenos Aires, así como del alto ejemplo de cultura cívica que se está observando en la gira de Tamborini-Mosca (...) “Julio” (Goloboff, 1998, pp. 53-55).

Podemos observar en la carta que, antes de comenzar la etapa de producción de sus cuentos, Cortázar ya evidenciaba su irritada posición frente al proceso político del que estaba siendo testigo. Se comenzaba a gestar una transformación sociopolítica signada por la hegemonía del movimiento peronista. Los preservados reductos del refinamiento burgués comenzaron a entrar en conflicto con las aspiraciones de los sectores populares en una sociedad en cambio. Cortázar, en pocos años, no podrá tolerar esta situación y emigrará del país.

### Tomaron nuestra casa...

Cortázar vivió estos primeros años del peronismo como una irrupción abrupta en su universo cultural. Amante de la literatura y la música europea, pulido al extremo en sus preferencias, de espaldas a la cultura nacional, su actitud era, según sus propias palabras, igual que la de otros intelectuales, "muy esnob". La sensación de invasión vivida hasta en los ámbitos más personales de la vida ha quedado plasmada muy fuertemente en su cuento "Casa tomada", en el que dos hermanos van paulatinamente resignando sus propiedades y su cotidianidad frente al arrollador avance de fuerzas amenazadoras que terminan por despojarlos de todo. Un análisis de este cuento permite visualizar las sensaciones y percepciones del autor respecto de su entorno social en los años cuarenta. Cortázar comienza su cuento relatando los exquisitos detalles de la casa, la amplitud, que otorga un cierto aire de libertad, los materiales sólidos con la que está construida. La casona contiene en sí la fuerza de la tradición, desde la presencia de los bisabuelos hasta los recuerdos de la infancia. Esta presentación de la casa, que ya sabemos por el título que va a ser violada por intrusos, nos muestra todo un acervo conservador de valores y reliquias. Podemos asociar la casa al centro de Buenos Aires, con sus grandes construcciones, sus avenidas y parques amplios que la burguesía identificaba con los europeos, y que en la década del cuarenta comenzaban a poblarse de los rostros morenos que nadie esperaba encontrar instalados en el corazón de la ciudad por aquellas épocas. Aún sin saber los hermanos que su placentera vida está a punto de modificarse radicalmente, aparece ya la noción de que la estirpe está en extinción. El silencio del caserón preanuncia la destrucción de un equilibrio en esos ambiguos cuarenta, que tanto pueden ser las edades de los hermanos como la década que están viviendo. Nos dice el narrador protagonista:

Entramos en los cuarenta años con la inexpresada idea de que el nuestro, simple y silencioso matrimonio de hermanos, era necesaria clausura de la genealogía asentada por los bisabuelos en nuestra casa. Nos moriríamos allí algún día, vagos y esquivos primos se quedarían con la casa y la echarían al suelo para enriquecerse con el terreno y los ladrillos; o mejor, nosotros mismos la voltearíamos justificadamente antes de que fuese demasiado tarde (Cortázar, 1970, pp. 413-414).

La casa se convierte, en los cuarenta, en símbolo de la estabilidad que se está perdiendo, amenazada por cambios que sobrevendrán de un modo u otro. Extraños (aunque emparentados con los hermanos...) terminarían decidiendo el destino de aquella casa que por tradición les había pertenecido. La asociación con el modelo de país imperante hasta ese momento surge casi en forma inevitable. Una Argentina que estaba centralizada en los intereses de sus sectores burgueses europeizados comenzaba a cambiar, y a notar que había otros *vagos primos* que también se consideraban con derecho a disponer de *la casa*.

Los primeros cambios no se observan en el interior de la vivienda, sino que algo estaba modificándose en el mundo externo, y comenzaba a afectar la vida de los protagonistas. Los recorridos por las librerías en búsqueda de literatura fran-

cesa resultaban ahora infructuosos. Desde 1939 la Argentina parecía haberle dado la espalda a la producción literaria extranjera. Nos transmite con esto el autor tanto sus preferencias literarias (que son compartidas por toda su generación de intelectuales) como las restricciones de acceso a las mismas que comienzan a ser notorias. Cortázar, años más tarde, visualizó con claridad la perspectiva que su entorno tenía de aquella realidad, y fue entonces autocrítico de sus propias actitudes y las de su generación. En un trabajo de Luis Harss encontramos la siguiente expresión del autor:

Mi generación empezó siendo bastante culpable en el sentido de que le daba la espalda a la Argentina. Éramos muy *snoobs*, aunque muchos de nosotros nos dimos cuenta de eso más tarde. Leíamos muy poco a los escritores argentinos, y nos interesaba casi exclusivamente la literatura inglesa y la francesa; subsidiariamente, la italiana, la norteamericana y la alemana, que leíamos en traducciones. Estábamos muy sometidos a los escritores franceses e ingleses hasta que en un momento dado —entre los 25 y los 30 años— muchos de mis amigos y yo mismo descubrimos bruscamente nuestra propia tradición. La gente soñaba con París y Londres. Buenos Aires era una especie de castigo. Vivir allí era estar encarcelado (Harss, 1966, pp. 256-257).

Volvamos a recorrer la casa: nos encontramos con el detalle de sus gobelinos y bibliotecas, sus puertas de roble, sus espaciosas habitaciones, sus mayólicas. Y otra vez la necesidad de preservarla, en este caso del polvo que inevitablemente proviene del exterior y ensucia mármoles, carpetas y pianos. El aire, nos dice Cortázar, está “*sucio*” en Buenos Aires, pese a que sus habitantes se obstinan en limpiar. Sin mayor presentación ni sorpresa, casi como el corolario de un destino ineludible, se nos hace evidente en un tiempo muy breve la presencia de los invasores:

Lo recordaré siempre con claridad porque fue simple y sin circunstancias inútiles... Fui por el pasillo hasta enfrentar la entornada puerta de roble, y daba la vuelta al codo que llevaba a la cocina cuando escuché algo en el comedor o la biblioteca. El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación. También lo oí, al mismo tiempo o un segundo después, en el fondo del pasillo que traía desde aquellas piezas hasta la puerta. Me tiré contra la puerta antes de que fuera demasiado tarde, la cerré de golpe apoyando el cuerpo; felizmente la llave estaba puesta de nuestro lado y además corrí el gran cerrojo para más seguridad (Cortázar, 1970, p. 416).

El sonido no es claro ni define con exactitud su fuente. Simplemente está allí como testimonio de la invasión. El protagonista se encierra aterrorizado en un primer momento, pero después su estado de ánimo pasará a ser la pesadumbre por la pérdida de una parte importante de la casa. Continúa el relato:

Fui a la cocina, calenté la pavita, y cuando estuve de vuelta con la bandeja del mate le dije a Irene:

—Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado la parte del fondo.

Dejó caer el tejido y me miró con sus graves ojos cansados.

—¿Estás seguro?

Asentí.

—Entonces —dijo recogiendo las agujas— tendremos que vivir de este lado (Cortázar, 1970, p. 416).

Es destacable una suerte de abdicación, de sensación de fatalidad frente a la pérdida de parte de la casa. De algún modo es un planteo de fin de un tiempo, de una historia. No hay el menor intento de revertir la realidad, por el contrario, a partir de aquí se plantea un repliegue resignado y una paulatina toma de conciencia de cuánto se ha perdido. Del otro lado de la casa, en el sector invadido, habían quedado la biblioteca con los libros de literatura francesa, y otros elementos fuertemente representativos de la cotidianidad de los hermanos: una antigua botella de licor, las pantuflas, unas carpetas. Fue necesario construir una nueva vida, con los elementos disponibles: las estampillas coleccionadas por el padre de ambos, o más tejidos. El remate del párrafo refleja toda la impotencia de los protagonistas: “estábamos bien, y poco a poco empezábamos a no pensar. Se puede vivir sin pensar” (Cortázar, 1970, p. 418). Resulta llamativo que la energía invasora no está definida de ninguna manera, no se la ha visto, sólo ha producido sonidos difusos y la sensación inequívoca de estar definitivamente instalada en la casa. Con esta misma rapidez se produjeron los cambios sociales en la Argentina; los sectores tradicionalmente rezagados de la población salieron entonces a gritar a la calle, en tanto que los más acomodados optaron por negar la situación, vivir sin pensarla. De este modo lo analiza la autora Kahn: “Dado el contexto político del país, ‘Casa tomada’ puede ser leída como alegoría de una situación que era percibida como opresiva por grandes sectores de la población, principalmente por los intelectuales” (Kahn, 1996, p. 60). Los extraños continúan en la casa, y los hermanos aprenden a convivir de alguna manera con sus ruidos. Pero en tanto éstos habían establecido una estrategia de repliegue, los intrusos continúan ocupando más habitaciones. No queda más alternativa que salir, perder lo que tanto se aprecia, y resignadamente comenzar una nueva vida. Los hermanos salen a la calle, cerrando su casa por última vez, sorprendentemente preocupados de que algún ladrón pudiera querer robar en la casa tomada. Las fuerzas intrusas son mucho más poderosas y riesgosas que un vulgar ladrón. De una entrevista realizada a Cortázar, Goloboff rescata la siguiente mirada del autor, que prácticamente reproduce lo que sucede en la ficción de “Casa tomada”:

Entonces, dentro de la Argentina, los choques, las fricciones, la sensación de violación que padecíamos cotidianamente frente a ese desborde popular, nuestra condición de jóvenes burgueses que leíamos en varios idiomas, nos impidió entender ese fenómeno. Nos molestaban mucho los altoparlantes en las esquinas gritando ‘Perón, Perón, qué grande sos’ porque se intercalaban con el último concierto de Alban Berg que estábamos escuchando. Eso produjo en nosotros una equivocación suicida y muchos nos mandamos a mudar (Goloboff, 1998, p. 59).

Cortázar, en 1951, obtuvo una beca para estudiar en París. Consideró que no podría ya volver atrás, que su espacio estaba definitivamente perdido. Nunca más volvió a vivir en la Argentina.

## ¡También en nuestro cine!

En el cuento "La banda" Cortázar relata un suceso divertido que le ocurre a un amigo suyo, que al poco tiempo de ese acontecimiento decide también emigrar de la Argentina. Ambos hechos, la situación anecdótica vivida y la emigración, no tienen en principio conexión alguna, sin embargo el escritor los relaciona, transparentando nuevamente su percepción de los cambios argentinos de la época peronista. Con estilo humorístico y muchas veces sarcástico, Cortázar comenta lo acaecido a Lucio Medina, quien ingresó en un cine tradicional de Buenos Aires para ver una película de Anatole Litvak, anunciada en la cartelera. Desde los primeros párrafos del cuento el lector percibe la distancia que se presenta entre las expectativas de su protagonista y lo que constituye la realidad circundante. Si en "Casa tomada" Buenos Aires estaba carente de la ansiada literatura francesa, en "La banda" la Argentina escasea de novedades cinematográficas. El protagonista, Lucio, encuentra sorprendido que reponen en el cine Ópera una película de Litvak, y se dispone a gozar de ella. A poco de ingresar en la sala, observa que la gente que lo rodea es diferente a la que él esperará encontrar en ese lugar, y para la función programada. Hombres, mujeres y niños con presencia y actitudes propias de los habitantes suburbanos de Buenos Aires en los cincuenta irrumpen en escena, frente a la mirada ácida del protagonista. Se ignora cuánto de las descripciones que el protagonista hace fueron transmitidas por Lucio a Cortázar, y cuánto hay de la percepción que el mismo Cortázar tenía de los nuevos actores sociales ubicados en aquel entorno. Lo cierto es que las caracterizaciones de la gente de la sala, además de muy graciosas, revelan el profundo desagrado de quien se siente muy diferente y superior a las personas descritas:

Había algo allí que no andaba bien, algo no definible. Señoras preponderantemente obesas se diseminaban por la platea, y al igual que la que tenía al lado aparecían acompañadas por una prole más o menos numerosa. Le extrañó que gente así sacara plateas en el Ópera, varias de tales señoras tenían el cutis y el atuendo de respetables cocineras endomingadas, hablaban con abundancia de ademanes de neto corte italiano, y sometían a sus niños a un régimen de pellizcos e invocaciones. Señores con los sombreros sobre los muslos (y agarrados con ambas manos) representaban la contraparte que tenía perplejo a Lucio. Miró el programa impreso, sin encontrar más mención que la de las películas proyectadas y los programas venideros. Por fuera todo estaba en orden (Cortázar, 1970, p. 440).

Las descripciones se corresponden con las características de los habitantes de Buenos Aires de clase media baja, inmigrantes o descendientes de ellos. La sociedad argentina había ya empezado a moverse, y las rígidas divisiones geográficas que a modo de círculos concéntricos restringían el centro de las ciudades para las clases altas y la burguesía, los suburbios para las clases medio bajas y el campo para los mestizos, entraba en crisis. Estos hechos macrosociales, obviamente, tuvieron su correlato en la cotidianidad, tal como en el cuento se nos relata. Si bien

la narración señala que Lucio se encuentra azorado porque parece haber un cambio respecto del programa que va a observar, lo que está fuertemente connotado es que un espacio que considera propio, en el cual encuentra su identificación social, está invadido por quienes pertenecen a otros círculos. Cortázar utiliza la figura de “una sensación indefinible” frente a lo que está sucediendo, tal vez por los pruritos o la dificultad para identificar sus sentimientos clasistas puestos en juego en esta narración, acordes con su concepción sociopolítica de la etapa en que el cuento fue escrito. Continúa el relato describiendo con ironía las vestimentas de las mujeres que concurren a la sala, las actitudes efusivas en los saludos, los posibles barrios desde donde este público procede. Se encuentra el protagonista en este análisis incisivo, cuando comenta:

En ese momento bajaron las luces, pero al mismo tiempo ardieron brillantes proyectores en la escena, se alzó el telón y Lucio vio, sin poder creerlo, una inmensa banda femenina de música formada en el escenario, con un cartelón donde podía leerse: Banda de “Alpargatas” y mientras (me acuerdo de su cara al contármelo) jadeaba de sorpresa y maravilla, el director alzó la batuta y un estrépito inconmensurable arrolló la platea so pretexto de una marcha militar (Cortázar, 1970, p. 441).

Varias de las ideas que aparecen en este fragmento están fuertemente connotadas: una banda femenina de música que pertenece a una fábrica, lo que lleva a presuponer que las ejecutantes eran operarias de la empresa (en aquel tiempo, que una mujer trabajase en una fábrica era indicio de bajo nivel económico y social); aparece también la referencia a una infortunada expresión política de la época. La palabra alpargatas ha sido, durante muchísimos años en la Argentina, un símbolo de los desencuentros sociales, evidenciada en la proclama del momento: “Alpargatas sí, libros no”. Nuevamente, en este cuento la ciudad es asallada; en “Casa tomada” la casona era invadida, ahora la platea del Ópera es arrollada. El protagonista del cuento comprende finalmente que la función era para los trabajadores y familiares de “Alpargatas” y que el cine omitió publicarlo, para evitar que quienes fuesen a ver la película decidiesen no entrar. Continúa su relato:

Todo eso lo vi muy bien, pero no creas que se me pasó el asombro. Primero porque yo jamás me había imaginado que en Buenos Aires hubiera una banda de mujeres tan fenomenal (aludo a la cantidad). Y después que la música que estaban tocando era tan terrible, que el sufrimiento de mis oídos no me permitía coordinar las ideas ni los reflejos. Tenía al mismo tiempo ganas de reírme a gritos, de putear a todo el mundo, y de irme. Pero tampoco quería perder el film del viejo Anatole, che, de manera que no me movía (Cortázar, 1970, pp. 441-442).

Una vez más es posible establecer un paralelo con “Casa tomada”, ya que se observa en la actitud del protagonista una resistencia a trasladarse del lugar, a pesar de toda su indignación, sumada al desprecio por la gente y la actividad que se desarrollaba en el escenario. En el sitio destinado a la proyección del cine

europeo, aparece la banda de trabajadoras, sin valores musicales, rodeadas de sus familiares. Esto es lo que más sorprende a Lucio. El comentario que desliza respecto del tamaño del conjunto musical conduce a pensar en el despliegue movilizador de los sectores populares que tuvo el movimiento peronista, sin precedentes en la Argentina. La historia continúa con varias interpretaciones en el escenario; la banda en cierto momento simula estar marchando, pero las limitaciones de espacio hacen que cada integrante deba moverse en su lugar. El público ovaciona, y finalmente, terminada esta presentación, comienza la película esperada. Es sumamente sugestivo el análisis final de la historia, en parte narrado por el mismo protagonista, y en parte elucubrado por Cortázar. Allí se puede observar claramente que ninguno de los dos considera el hecho como una anécdota pasajera, sino que la implicancia de lo acontecido en la vida de ambos es mucho mayor. Comenta Lucio sus impresiones hacia el final de la historia:

—El asombro se me había pasado —me dijo Lucio— pero ni siquiera durante la película, que era excelente, pude quitarme de encima una sensación de extrañamiento. Salí a la calle, con el calor pegajoso y la gente de las ocho de la noche, y me metí en *El Galeón* a beber un *gin fizz*. De golpe me olvidé por completo de la película de Litvak, la banda me ocupaba como si yo fuera el escenario del Ópera. Tenía ganas de reírme pero estaba enojado, comprendés. Primero que yo hubiera debido acercarme a la taquilla del cine y cantarles cuatro verdades... Pero no era eso lo que me irritaba, había otra cosa más profunda. A mitad del segundo copetín empecé a comprender (Cortázar, 1970, p. 443).

Nuevamente la idea de ocupación, y una molestia profunda e indefinible en un principio, que va más allá del disturbio frente a un programa cinematográfico. Hay algo irritante en todo el hecho, que el protagonista tiene dificultades en describir, o Cortázar en repetir, que constituye la sombra del clasismo y racismo en la historia. Cortázar es quien toma la responsabilidad de interpretar los acontecimientos y el sentir de su amigo. Para el autor, finalmente, la historia se presenta de un modo claro, aunque utiliza un juego de ambigüedades para transmitirlo. Termina el cuento de la siguiente manera:

De pronto le pareció entender aquello en términos que lo excedían infinitamente. Sintió como si le hubiera sido dado ver al fin la realidad. Un momento de la realidad que le había parecido falsa porque era la verdadera, la que ahora ya no estaba viendo. Lo que acababa de presenciar era lo cierto, es decir lo falso. Dejó de sentir el escándalo de hallarse rodeado de elementos que no estaban en su sitio, porque en la misma conciencia de un mundo otro comprendió que esa visión podía prolongarse a la calle, al *Galeón*, a su traje azul, a su programa de la noche, a su oficina de la mañana, a su plan de ahorro, a su veraneo de marzo, a su amiga, a su madurez, al día de su muerte... A lo mejor el cambio de vida y el destierro de Lucio le vienen del hígado o de alguna mujer. Y después que no es justo seguir hablando mal de la banda, pobres chicas (Cortázar, 1970, p. 444).



De un modo poético, hallando las palabras justas para describir lo que el protagonista estaba sintiendo, Cortázar finaliza la historia. Lo que parecía fuera de lugar no lo estaba, lo que quedó desubicado en aquella época fueron los espacios que tradicionalmente habían ocupado los sectores burgueses. Darse cuenta de esto es lo que tanto irritó a Lucio, sentir que finalmente estaba siendo desalojado por quienes no se esperaba que llegasen a invadir los reductos que supuestamente no les correspondían. Así como el cine, también la confitería, la oficina, toda la vida de Lucio se estaba perturbando por ese movimiento de gente que fue caracterizado por la oposición política como el *aluvión zoológico*.

Cortázar, al igual que Lucio, no pudo soportar esta situación y se fue del país, para radicarse en forma definitiva en esa ciudad que se consideraba base de la cultura: París. Saúl Yurkievich, amigo de Cortázar a la vez que escritor y crítico de importancia, explicita de este modo los sentimientos del escritor respecto del movimiento peronista y las movilizaciones sociales que trajo aparejadas:

“condicionado por su extracción social, por su formación cultural, por el resentimiento populachero contra los ilustrados, por las hordas que vocean ‘¡alpargatas sí, libros no!’ Cortázar experimenta profundo menosprecio hacia la chusma espesa y achinada, por la población mestiza, por el ‘cabeita negra’” (Yurkievich, 1994, p. 92).

## Hacia un compromiso vital

A partir de los años cincuenta, Francia comenzó a ser protagonista del derumbe del sistema colonial, primero por la derrota gala y consiguiente pérdida de la Indochina francesa, luego por las revueltas en Argelia, y su correlato de violencia en el mismo París. Estos acontecimientos golpearon profundamente a la sociedad francesa en la que Cortázar se encontraba ubicado. El arte también realizó un cambio rotundo, y de las vanguardias que se habían asimilado al sistema surgió la neovanguardia.

Habíamos visto que hasta este período, el fin de la década del cincuenta, Julio Cortázar era un escritor muy concentrado en su mundo, desconectado de las problemáticas sociales o políticas y opositor al régimen peronista, más por la molestia que éste significaba a sus deseos de escribir y disfrutar del arte en paz que por profundas convicciones ideológicas. Pero los cambios ya mencionados en Francia, y también en otros lugares del mundo, comenzaron a tener su influencia en la vida de Cortázar, y su correlato en su producción literaria. Sus obras, *El perseguidor* primero, y posteriormente *Rayuela* demuestran un mayor compromiso de tipo social por parte del escritor. Pero si un acontecimiento caló profundamente en Cortázar, igual que en toda la intelectualidad progresista de comienzos de los años sesenta, ése fue la Revolución Cubana. En Goloboff encontramos la cita en la que el propio escritor refiere su *conversión*:

Aunque parezca una cosa literaria y un poco narcisista, a mi manera, a mi pobrecita manera, tuve mi Camino de Damasco. No me acuerdo muy bien de lo

que pasó en ese camino, creo que Saulo se cayó del caballo y se convirtió en Pablo, ¿no? Bueno, yo también me caí del caballo y esto me sucedió con la revolución cubana (Goloboff, 1998, p. 126).

También a Rosa Montero, Cortázar le comentó sus sentimientos en relación con tal transformación: “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” (Alazraki, 1994, p. 306). Este hecho abrió en Julio una conciencia hacia el ser latinoamericano que anteriormente le era prácticamente inexistente. Así lo reconoce ante Prego Gadea:

Yo tuve la necesidad de sentarme a la máquina y escribir un artículo protestando por esa injusticia (...) Y eso, en el fondo, es lo que termina por llamarse compromiso: que un hombre que está entregado a la literatura, de golpe, agrega, incorpora y fusiona preocupaciones de tipo geopolítico que se pueden manifestar en lo que escribe (Prego Gadea, 1997, p. 212)...

El escritor decidió vivir a fondo su compromiso, desde el mundo de la palabra y la literatura, sin que esto implicase una militancia de tipo partidaria, o una penetración en marcos ideológicos estrictos. Nunca fue concesivo hacia la lectura fácil, ni hacia el panfletarismo. Por el contrario, estimulaba la creatividad, la profundidad, y vivía su compromiso con la revolución en íntima ligazón con la perspectiva fantástica de su creación literaria. Dice Scholz:

Lo que rechaza Cortázar es el compromiso político entendido de manera dogmática, zdanoviana. El autor lo rechaza por las siguientes razones: la revolución, o cualquier fin político, no debe definir la creación del artista en ningún aspecto, un partido –por más progresista que sea– no debe exigir libros al escritor con fines pragmáticos, propagandísticos (Scholz, 1977, p. 59)...

Shafer transcribe la siguiente expresión de Julio, que refuerza lo antedicho: “No se le hace ningún favor al pueblo si se le propone una literatura que pueda asimilar sin esfuerzo, pasivamente, como quien va al cine a ver películas de cowboys” (Shafer, 1996, p. 136).

La Revolución Cubana ofreció una esperanza a intelectuales y artistas, respecto de la posibilidad de la transformación social hacia un mundo más justo. El punto crítico pasaría por definir el grado, el ámbito y la profundidad que asumiría este compromiso con la revolución. Desde un primer momento, Cortázar supo que era desde su campo literario desde donde debía abordar su responsabilidad revolucionaria. La convocatoria a participar como jurado en la *Casa de las Américas* de La Habana fue para Cortázar un llamado contundente: “Y ese contacto con el pueblo cubano, esa relación con los dirigentes y los amigos cubanos, de golpe (...) vi que por primera vez yo había estado metido en pleno corazón de un pueblo que estaba haciendo su revolución, que estaba tratando de buscar su ca-

mino" (Prego Gadea, 1996, p. 209). Aprovechó esa ocasión para empaparse de la realidad nueva de la isla, habló con la gente, encontró los primeros resultados del proceso revolucionario, y realmente sintió una transformación interna que, en sus propias palabras, asumía niveles casi místicos. Le relata a González Bermejo:

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 que cumplir. Esto fue para mí algo catártico, una experiencia que me sacudió en lo más profundo. De pronto vi en Cuba, con entusiasmo, fenómenos multitudinarios que en Buenos Aires había vivido con espanto (Alazraki, 1994, p. 305).

Los años siguientes fueron de un compromiso creciente de Cortázar, quien demostró una transformación personal tan fuerte que ha sido motivo de análisis por parte de críticos y colegas. De aquel escritor encerrado en su mundo estético y sobrio surgió una figura capaz de polemizar muy fuertemente, no sólo con sus opositores en el arco ideológico, sino también con quienes compartían básicamente su modo de pensar. El compromiso y la actitud militante de Julio Cortázar no estuvieron exentas de contradicciones internas del mismo escritor y de lecturas opuestas por parte de su colegas contemporáneos. Cuando esta crítica provenía de personas afines a su ideología política, sobre todo argentinos, Cortázar se sentía muy afectado, e implementaba toda su argumentación en defensa de sus posturas, y de la necesidad de colaborar con los ideales revolucionarios aun desde su residencia en la capital francesa. Permanentemente escritores argentinos de izquierda lo acusaron de vivir en la torre de marfil parisina en lugar de establecerse en Latinoamérica para continuar su lucha desde allí.

### **Encuentro con otra vida**

Podemos considerar que la primera obra de Cortázar en la cual se presenta la conjunción de lo ficcional con el compromiso revolucionario es el cuento "Reunión". En él el escritor toma un hecho real, relatado por Ernesto "Che" Guevara en 1961, que describe el desembarco en Cuba de un conjunto de guerrilleros. En la ficción creada por Cortázar, y narrada en primera persona, este grupo debe sortear numerosos obstáculos, y sufrir la pérdida de muchos integrantes, con la esperanza incierta de encontrarse con "el comandante", hecho que finalmente se logra. Cortázar se encontraba en la etapa de su producción en la que asumía con fuerte convicción su necesidad de apoyo a la Revolución Cubana. Hemos visto que su opción, mantenida coherentemente hasta sus últimas publicaciones, fue no pasar a la escritura panfletaria ni sobreideologizada. Por el contrario, lo ficcional, lo poético y lo fantástico han seguido teniendo una impronta fundamental en la escritura de compromiso revolucionario de Cortázar. Esto es observable con cla-

ridad en el relato al que hemos hecho mención. El cuento comienza con una referencia al "Che" Guevara y a Jack London, escrita por el revolucionario argentino: "Recordé un viejo cuento de Jack London, donde el protagonista, apoyado en un tronco de árbol, se dispone a acabar con dignidad su vida. Ernesto "Ché" Guevara, en *La sierra y el llano*, La Habana, 1961" (Cortázar, 1970, p. 470). De este modo se pone al lector en anticipo de que el personaje principal y narrador en primera persona es probablemente el *Che* Guevara. Esta anticipación nunca va a superar el nivel indicial, ya que en ningún caso se va a hacer mención de los nombres reales de los integrantes de esta historia. En "Reunión" podemos hallar ciertas descripciones propias de una escritura de corte realista, pero perfectamente ensamblados con la cosmovisión de Cortázar. El mundo del escritor, su concepción social, rápidamente harán su aparición en la historia. Producido el desembarco, y en medio de condiciones físicas deplorables, ignorando aún el destino del comandante y el resto del grupo, en una de sus noches de vigilia asmática, el protagonista así reflexiona:

Creo que también pensé que si triunfábamos, que si conseguíamos reunirnos otra vez con Luis, sólo entonces empezaría el juego en serio, el rescate de tanto romanticismo necesario y desenfrenado y peligroso. 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 fuera una máscara (Cortázar, 1970, pp. 473-474)...

Sin duda alguna, difícilmente el *Che* hubiese caracterizado su accionar de *romanticismo desenfrenado*. Sí es dable pensar que la conexión de Cortázar con el romanticismo lleva esta expresión a nivel autorreferencial. Dice Scholz: "El perfil *neorromántico* de la poética del autor argentino se ve en varios aspectos de sus ideas estéticas. (...) Tanto los románticos como Cortázar se preocupan por el destino de la humanidad, del hombre (Scholz, 1977, p. 64)... El cuento "Reunión" presenta "un evidente rescate, una evidente recuperación de ciertas características de la escritura romántica, principalmente en el tópico del peregrinaje o la búsqueda" (González, 1987, pp. 101-102)... Por otra parte el componente fantástico aparece en la ensoñación del protagonista, en la necesidad de ponerse la cara del comandante, y el temor que esto trae implicado. A partir de esta época, en la producción de Cortázar, de alguna manera el escritor también necesitó de otra cara. Casi con cincuenta años de edad, Julio Cortázar comenzaba a asumir un cambio de posturas que, a su modo, podría ser también considerado un "*romanticismo necesario, desenfrenado y peligroso*".

En relación con el proceso de *conversión* personal de Cortázar, hallamos en "Reunión" muchos elementos de corte religioso, que cooperan con el toque místico que el cuento va a ir desarrollando hasta la propia resolución en el desenlace. Agobiado por el temor de que el comandante estuviese muerto, el protagonista piensa "Inútil quemarse la sangre, no hay elementos para la menor hipótesis, y además es rara esta calma, este bienestar boca arriba como si todo estuviese bien así, como si todo se estuviera cumpliendo (casi pensé: 'Consumando,' hubiera sido idiota) de conformidad con los planes" (Cortázar, 1970, p. 476). Nos transmi-

te Cortázar la idea de un plan superior, un ordenamiento suprahumano que va cumpliendo una serie de pasos, que el protagonista en cierto modo va percibiendo. La figura del comandante es casi mágica en el cuento, todos tienen la certeza de que la posibilidad de vencer está atada a que el comandante esté vivo. Encontrarse con él es poder hacerlo con la fuerza que le da sentido a la lucha, y que lleva el esfuerzo a la victoria, por eso cuando el grupo se entera que el comandante vive la reacción es de una emoción incontrolable:

...nos abrazamos como idiotas y dijimos esas cosas que después, por largo rato, dan rabia y vergüenza y perfume, porque eso y comer chivito asado y echar para adelante era lo único que tenía sentido, lo único que contaba y crecía mientras no nos animábamos a mirarnos en los ojos y encendíamos cigarrillos con el mismo tizón, con los ojos clavados atentamente en el tizón y secándonos las lágrimas que el humo nos arrancaba de acuerdo con sus conocidas propiedades lacrimógenas (Cortázar, 1970, p. 483).

Estos hombres de combate, cuya misma necesidad de ser duros les impide abrirse plenamente a sus sentimientos, lloran de felicidad por la vida de su líder. Éste es el momento del clímax del cuento, ya que desde aquí, en medio del riesgo constante y de la pérdida de más vidas, todo va a convertirse en un duro camino hacia el encuentro, que es a su vez la plenitud: "nos relajamos pensando en la posición que había elegido Luis para esperarnos, por ahí no iba a subir ni un gamo. 'Vamos a estar como en la iglesia', decía Pablo a mi lado, 'hasta tenemos el armonio'" (Cortázar, 1970, p. 485)... La historia se resuelve en una suerte de peregrinaje hasta la victoria final, en un camino al que acceden sólo unos pocos elegidos. Un elemento fundamental que va acompañando todo este devenir, típicamente cortazariano, es la música; en "Reunión" Mozart asume un carácter celestial, y el momento cuspide de este triángulo música-revolución-misticismo aparece en la asociación del comandante Luis con el compositor austriaco. Mágicamente Cortázar va enlazando estos tres elementos en el fragmento siguiente:

Y todo eso es también nuestra rebelión, es lo que estamos haciendo aunque Mozart y el árbol no puedan saberlo, también nosotros a nuestra manera hemos querido transponer una torpe guerra a un orden que le dé sentido. Lo que se divertiría Luis si supiera que en este momento lo estoy comparando con Mozart, viéndolo ordenar poco a poco esta insensatez... Pero qué amarga, qué desesperada tarea la de ser un músico de hombres (Cortázar 8, 1970, pp. 476-477).

Esta cita nos muestra un pasaje que lleva del horror de la lucha y la muerte hacia una victoria que aparece como melodía propia de un orden cósmico. La música de Mozart, el acompasado ritmo de los árboles, el comandante y su pasión revolucionaria son todo uno; de un modo místico Cortázar va integrando su mundo. Toda la riqueza interior del escritor, su pasión musical, su amor por la naturaleza, se encuentra ahora canalizada hacia el objetivo sublime de un compromiso revolucionario, confluencia que armoniza perfectamente con su deseo de vivir en un mundo mejor.

Los tres componentes que venimos analizando, el revolucionario, el religioso y el musical, vuelven a amalgamarse en el final de la obra. La ensoñación que en el fragmento anteriormente citado era producto de la esperanza del protagonista, y de una vaga sensación de hechos que escapaban a la voluntad humana, y por eso venían asociados con un sentimiento de paz y expectativa, en el final aparecen como estado de éxtasis, un "fantaseo" (según el protagonista lo define) que es a la vez ascenso de tipo místico. Finalmente se produce el encuentro entre el protagonista y el comandante Luis. Aquél, guerrillero y médico al fin, necesita afirmarse en la materialidad para explicar lo que la razón no puede entender, y en su relato aparece entonces un destello (un planeta o una estrella...), que funde en un todo la luz y la música, el triunfo, el orden y la palabra de Luis:

...yo veía cómo las hojas y las ramas se plegaban poco a poco a mi deseo, eran mi melodía, la melodía de Luis que seguía hablando ajeno a mi fantaseo, y después vi inscribirse una estrella en el centro del dibujo, y era una estrella muy pequeña y muy azul... me sentí seguro 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 (Cortázar 8, 1970, p. 487).

Cortázar, inextricablemente engarzado en la figura del protagonista, según nuestra opinión, ha encontrado un sentido a su batalla, vive su Camino de Damasco con misticismo, de aquí en adelante se sentirá apóstol de la revolución en Latinoamérica.

Unos años más tarde, el escritor apoyó decididamente los movimientos que terminaron con la victoria de la Unidad Popular en Chile, y posteriormente se comprometió con la Revolución Nicaragüense. Sus viajes a América Latina se hicieron muy frecuentes, así como su núcleo de conexiones con escritores con ideas afines, con quienes elucubraba permanentemente el mejor camino para apoyar los procesos revolucionarios. García Márquez, Vargas Llosa, Benedetti, Fuentes, Goytisolo son algunos de los nombres que acompañaron esta época de su vida, la más pública y más intensa en términos de contacto con la sociedad.

El escritor comenzó en esta etapa a trascender los planos literarios, para llegar a un compromiso de tipo vivencial con los ideales revolucionarios. Las conferencias y denuncias respecto de la situación latinoamericana serán moneda corriente entre sus actividades de aquellos años. Los años setenta vienen con otro desafío para el autor: colaborar con la lucha en contra de las dictaduras que se suceden en los países del Cono Sur de América. Brasil, Chile, Uruguay, Bolivia y la Argentina son sometidas por gobiernos militares, que con distinta intensidad, violan en forma sistemática los derechos humanos fundamentales. En medio de los enfrentamientos caóticos entre grupos guerrilleros y el ejército, los intereses de los sectores sociales dominantes, los del capital extranjero, y del desconcierto de la población, transcurre en la región una etapa funesta signada por los crímenes políticos, las desapariciones forzadas, la conculcación de los derechos fundamentales y la imposibilidad de expresar y elegir libremente.

Cortázar se comprometió estrechamente con los movimientos que llevaban a

cabo los exiliados, en conjunto con la intelectualidad en Europa, en la búsqueda de concientizar a la opinión mundial respecto de lo que ocurría en América Latina. En su casa de París, en 1973, se reunieron una serie de escritores, entre ellos García Márquez, con el fin de organizar algún medio de apoyo a la resistencia chilena. En tanto, la dictadura en Chile prohibió que se difundan sus libros, y quemó lo que ya estaba editado, junto con obras de Jack London, Thomas Mann, Osear Wilde y Franz Kafka. En 1974, Julio Cortázar recibió un premio por su novela *Libro de Manuel* y donó el dinero obtenido para la lucha contra la dictadura chilena.

Participó además, en ese año, del *Tribunal Russell*, que reunido en Roma, convocó a intelectuales de los países latinoamericanos a fin de analizar las denuncias de violación a los derechos humanos en el Cono Sur. A partir de la presencia del gobierno de Carter en los Estados Unidos, Cortázar modificó su actitud previa de negarse sistemáticamente a viajar a ese país, comenzando una serie de presentaciones, visitas y recorridos y sintiéndose libre para expresar sus ideas, aun cuando esto implicara fuertes acusaciones hacia la nación que lo estaba recibiendo.

Cuando Cortázar emigró de la Argentina lo hizo por propia decisión, pero a partir del año 1974 el escritor podía considerarse un exiliado. Desde ese año hasta el golpe militar de marzo de 1976 su vida corría un serio peligro, si hubiese vuelto a su país. En 1976 se inició en la Argentina la etapa dictatorial autodenominada "Proceso de Reorganización Nacional". En medio de una situación caótica de desgobierno y enfrentamiento social, las fuerzas armadas derrocaron el gobierno constitucional, y establecieron el período más sangriento de la Argentina contemporánea. Comenzó una etapa de fuerte censura, que Cortázar vivió en la prohibición de su libro *Alguien que anda por ahí*. Desde el momento del golpe militar de 1976, el autor entró de lleno en un período de proscripción. En una entrevista citada por Shafer, de este modo se refería Cortázar a su situación:

...sólo a partir de 1974 me vi obligado a considerarme como un exiliado. Pero hay más y peor: al exilio que podemos llamar físico, habría que sumarse el año pasado un exilio cultural, infinitamente más penoso para un escritor que trabaja en íntima relación con un contexto nacional lingüístico; en efecto, la edición argentina de mi último libro de cuentos fue prohibida por la Junta Militar, que sólo la hubiera autorizado si yo condescendía a suprimir dos relatos que consideraba como lesivos para ella o para lo que ella representa como sistema de opresión y de alienación (Shafer, 1996, p. 116).

Sus libros fueron prohibidos, y su nombre quedó ligado a lo que la dictadura llamó "la campaña antiargentina". Los militares en el poder intentaron hacer creer a la población (y en muchos casos tuvieron éxito en este cometido) de que se había organizado una campaña de desprestigio contra la Argentina, encabezada por intelectuales de izquierda, con intención de apoyar a los movimientos guerrilleros que actuaban en el país. Era la época en la que se orquestó una famosa publicidad con el mensaje "Los argentinos somos derechos y humanos", en abierto desafío a las comisiones internacionales que venían a corroborar las denuncias de violación de los derechos humanos fundamentales que se cometían en el país.

Los años siguientes fueron vividos con total intensidad por Cortázar, que viajó a Latinoamérica con muchísima frecuencia, tanto a foros de discusión como a actos organizados por la revolución sandinista de Nicaragua. Alazraki recuerda las palabras del escritor frente a Rosa Montero, en 1982:

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 (Alazraki, 1994, p. 322).

Ya en la década de los ochenta, con el proceso de su enfermedad en marcha, y después de haber perdido a su joven mujer Caron Dunlop (pérdida que definitivamente marcó su declinación) el escritor regresó a la Argentina. Ese país estaba emergiendo de las sombras, se sucedían las denuncias, y comenzaba a ser evidente el horror vivido, que muchos hasta ese momento habían preferido ignorar.

Poco días antes de la asunción del presidente Raúl Alfonsín, prácticamente de incógnito y después de diez años de ausencia, Cortázar recorrió a fines de 1983 las calles de Buenos Aires, y tuvo la última impresión de su ciudad, a la que ya no volvería. En 1984 murió en París, rodeado por amigos argentinos y de otros países de Latinoamérica.

### **El grito en las paredes**

En el cuento "Graffiti", el autor nos hace circular por un espacio urbano que, inmerso en el terror, busca el modo de romper la incomunicación a la que se ha sometido a sus habitantes. El graffiti es aquí el único medio viable de expresión, pese a que la represión que se cierne sobre el lugar hace que lo escrito sea borrado inmediatamente. La imagen de la escritura escondida, hecha pública en forma anónima y simbólica, es muy fuerte para los ciudadanos que han atravesado los negros períodos de censura impuesta y autocensura. En el cuento podemos visualizar la angustia de la expresión abortada, el riesgo de romper los cánones represivos, y el terror impuesto en toda una sociedad. Estos hechos, descritos con una vivencialidad asombrosa, han acompañado a los habitantes de muchos países latinoamericanos por años. Julio utiliza la ficción para transmitir toda la violencia de la que estaban siendo receptores diversas naciones de la región, entre ellas, la Argentina: "Tu propio juego había empezado por aburrimiento, no era en verdad una protesta contra el estado de cosas en la ciudad, el toque de queda, la prohibición amenazante de pegar carteles o escribir en los muros" (Cortázar, 1981, p. 129). El cuento nos va incluyendo de un modo paulatino en la atmósfera del terror. Nos explica que así sean niños quienes escriban las paredes, el resulta-



do puede ser el mismo: la persecución, la eliminación inmediata de cualquier vestigio de la expresión. Frente a tal fuerza represiva, la resistencia tenía sus propias estrategias, el disimulo, la espera de la oscuridad, el aislamiento. Pero el mensaje contenido en el graffiti, en algún momento encuentra su destinatario, se produce lo que las autoridades tanto temen, la unión que puede ser un vehículo de fuerza, y tal vez de cambio. Frente a la represión violenta, el graffiti aparece como un vínculo de amor. Una mujer, según los trazos permitían intuir, unía a los gráficos del protagonista un deseo de alianza, una perspectiva de búsqueda conjunta. El amor podría hacer superar el miedo:

A lo mejor como andabas solo te imaginaste por compensación; la admiraste, tuviste miedo por ella, esperaste que fuera la única vez, casi te delataste cuando ella volvió a dibujar al lado de otro dibujo tuyo, unas ganas de reír, de quedarte ahí delante como si los policías fueran ciegos o idiotas (Cortázar, 1981, pp. 130-131).

Todo lo que se va a desencadenar a partir de este hecho es una lucha dolorosa por el amor. Cortázar nos transmite su concepción del compromiso social, su modo de entender el amor, también el sentido que dio a la escritura en ese momento de su vida. El cuento, incluido en el libro *Queremos tanto a Glenda*, fue publicado en 1981 en el momento de mayor actividad solidaria de Cortázar con los países latinoamericanos. La escritura, la lucha a su modo y con sus medios en contra de las dictaduras, y el amor de su pareja con Carol Dunlop, eran el núcleo de la vida de Cortázar a principios de los ochenta. Amor y lucha aparecen indisolubles en el cuento: "Esa noche escapaste por poco de una pareja de policías, en tu departamento bebiste ginebra tras ginebra y le hablaste, le dijiste todo lo que te venía a la boca como otro dibujo sonoro, otro puerto con velas, la imaginaste morena y silenciosa, le elegiste labios y senos, la quisiste un poco" (Cortázar, 1981, p. 131).

El protagonista continúa comunicándose con ese ser hermano, esa mujer que demostraba su alianza exponiendo su vida. Los dibujos son la pista para llegar hasta ella, la única forma de hacer contacto. El poder represivo, en tanto, extrema su persecución, y finalmente logra su cometido. Cortázar utiliza sin miramientos todas las referencias, lamentablemente tan conocidas, a la parafernalia y actitudes implementadas por la represión que sacudió a los países del Cono Sur:

Había un confuso amontonamiento junto al paredón, corríste contra toda sensatez y sólo te ayudó el azar de un auto dando vuelta a la esquina y frenando al ver el carro celular, su bulto te protegió y viste la 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 (Cortázar, 1981, p.132).

El dolor quiebra al protagonista; sabe, como saben todos los que callan por miedo, lo que pasa con quienes han sido tomados prisioneros. Se sienten su dolor e impotencia, que impiden por un tiempo que el protagonista reaccione; pero posteriormente, en un mes, éste vuelve a su actividad, no podía permanecer impa-

sible. Vuelve al lugar donde aún estaba su último dibujo, y deja allí su señal de amor. Es un círculo, una boca que implica la esperanza de poder decir, de poderla besar, de conectarse con la vida. Y ella vuelve a dejar también su dibujo, pero en este caso, demostrando todo el horror al que aquellos jóvenes estaban sometidos:

Desde lejos descubriste el otro dibujo, sólo vos podrías haberlo distinguido tan pequeño en lo alto y a la izquierda del tuyo. Te acercaste con algo que era sed y horror al mismo tiempo, viste el óvalo naranja y las manchas violeta desde donde parecía saltar una cara tumefacta, un ojo colgando, una boca aplastada a puñetazos. (Cortázar, 1981, p.134).

Años más tarde el mundo con estupor se enteraría que muchos de los detenidos no tenían siquiera esta posibilidad de vivir con la cara destrozada, sino que eran aniquilados, enterrados en tumbas anónimas, o tirados al mar. El cuidado de las palabras cede en "Grafitti" ante la necesidad desbordante de expresar el horror.

La vida y la producción de Cortázar son ejemplos claves para afirmar la posibilidad transformadora de la conciencia. La revisión de los primeros años de la producción cortazariana nos posiciona frente a su mundo refinado y burgués, en momentos en que éste estaba siendo acosado por indefinibles fieras que acechaban todos los espacios que poco tiempo antes habían sido sereno reducto de las clases acomodadas de la Argentina. Un mundo al que poco o ningún acceso habían tenido la miseria, el hambre, las luchas populares, el dolor de una sociedad. Cortázar no encontró otra escapatoria que su autoexilio cuando escuchó gritos extraños que hostigaban a su armonía de palabras francesas y música clásica. Muchos de sus personajes han vivido con un pie en cada continente, y la patria lejana se ha convertido en una mancha del pasado que insistía en volver una y otra vez. Pero los años cincuenta traían sonidos de cambio, en un momento en el que el escritor sentía que su experiencia personal comenzaba a sonar a hueco. Nuevas voces, sensuales, agresivas, magníficamente espontáneas, convocaban hacia otra realidad: la Revolución Cubana. Entonces una conjunción de sucesos políticos y vivencias internas dieron como resultado su fuerte transformación personal. La que el mismo escritor caracterizó como su "Camino de Damasco". Y vibraron al unísono los nocturnos sonidos del jazz con los barbudos desembarcando en la isla, y sus personajes, unos asfixiados en sus mundos burgueses, otros desgarrados y desnudos, clamando por una vida distinta. Se sucedieron a partir de entonces infinidad de viajes entre París y América. Cada palabra se convertiría en oportunidad de denuncia, y cada gesto en compromiso, primero con las revoluciones, la cubana y la nicaragüense, y luego con la denuncia de la agresión atroz, la violencia de la que fuera víctima su patria y los países vecinos, a causa de las dictaduras militares. Y de cada uno de estos momentos quedaría el testimonio en los cuentos de quien es uno de los mejores narradores de la lengua española; el testimonio del compromiso, las luchas, las pasiones y también de los desgarros de Julio Cortázar.

## Bibliografía

- Alazraki, Jaime (1987). "Imaginación e historia en Julio Cortázar", en Fernando Burgos, ed., *Los ochenta mundos de Cortázar*: ensayos. Madrid, edi-6.
- \_\_\_\_\_ (1994). *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona, Anthropos.
- Alazraki, Jaime e Ivar, Ivask (1978). *The Final Island*. Oklahoma, University of Oklahoma Press.
- Anderson, Blanca (1990). *Julio Cortázar, la imposibilidad de narrar*. Editorial Pliegos.
- Aronne Amestoy, Lida (1972). *Cortázar, la novela mandala*. Buenos Aires, Fernando García Gambeiro.
- De Sola, Graciela (1968). *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Del Barco, Ricardo (1983). *El régimen peronista 1946 - 1955*. Buenos Aires, Editorial de Belgrano.
- Ferré, Rosario (1991). *Cortázar, el romántico en su observatorio*. San Juan de Puerto Rico, Editorial Cultural.
- Cortázar, Julio (1963). *Rayuela*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- \_\_\_\_\_ (1965). *Los premios*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- \_\_\_\_\_ (1970). "Carta a una señorita en París", en *Relatos*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- \_\_\_\_\_ (1970). "Cartas de mamá", en *Relatos*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- \_\_\_\_\_ (1970). "Casa tomada", en *Relatos*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- \_\_\_\_\_ (1970). "El perseguidor", en *Relatos*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- \_\_\_\_\_ (1970). "La banda", en *Relatos*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- \_\_\_\_\_ (1970). "Las ménades", en *Relatos*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- \_\_\_\_\_ (1970). "Las puertas del cielo", en *Relatos*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- \_\_\_\_\_ (1970). "Reunión", en *Relatos*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- \_\_\_\_\_ (1972). *Prosa del observatorio*. Barcelona, Lumen.
- \_\_\_\_\_ (1973). *Libro de Manuel*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- \_\_\_\_\_ (1973). *62 Modelo para armar*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- \_\_\_\_\_ (1974). *Octaedro*. Madrid, Alianza Editorial.
- \_\_\_\_\_ (1978). "Politics and the Intellectual in Latin America". En Jaime Alazraki e Ivar Ivask, *The Final Island*. Oklahoma, University of Oklahoma Press.
- \_\_\_\_\_ (1981). "Grafitti", en *Queremos tanto a Glenda*. Madrid, Alfaguara.
- \_\_\_\_\_ (1981). "Recortes de prensa", en *Queremos tanto a Glenda*. Madrid, Alfaguara.
- \_\_\_\_\_ (1983). *Deshoras*. México, Editorial Nueva Imagen.
- \_\_\_\_\_ (1986). *El examen*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- \_\_\_\_\_ (1986). *Divertimento*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Cortázar, Julio y Julio, Silva (1984). *Silvalandia*. Buenos Aires, Editorial Argonauta.
- Curutchet, Juan Carlos (1972). *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*. Madrid, Editora Nacional.
- Galasso, Norberto (1985). *Jauretche y su época - De Yrigoyen a Perón*. Buenos Aires, Peña Lillo Editor.
- García Canclini, Nestor (1968). *Cortázar, una antropología poética*. Buenos Aires, Editorial Nova.
- Giardinelli, Mempo (1987). "El encuentro", en Fernando Burgos, ed. *Los ochenta mundos de Cortázar*: ensayos. Madrid, Edi-6.
- Goloboff, Mario (1998). *Julio Cortázar, la biografía*. Buenos Aires, Seix Barral.
- González, Aníbal (1987). "Revolución y alegoría en 'Reunión' de Julio Cortázar", en Fernando Burgos, ed. *Los ochenta mundos de Cortázar*: ensayos. Madrid, Edi-6.
- Gregorich, Luis (1968). "Julio Cortázar y la posibilidad de la literatura," en Noé Jitrik et al. *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Buenos Aires, Carlos Pérez Editor.
- \_\_\_\_\_ (1983). *La república perdida*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana - Planetá.
- Hars, Luis (1966). "Julio Cortázar, o la cachetada metafísica", en *Los nuestros*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Hudde, Hinrich (1986). "El negro Fausto del Jazz," en Centre de Recherches Latino-Americaines, Université de Poitiers. *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Madrid, Espiral Hispano-Americana.

## H. Luis Palacios

- Jitrik, Noé *et. al.* (1968). *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Buenos Aires, Carlos Pérez Editor.
- Kahn, Lauri (1996). *Vislumbrar la otredad. Los pasajes en la narrativa de Julio Cortázar*. New York, Peter Lang.
- Lezama Lima, José, *et. al.* (1968). *Cinco miradas sobre Cortázar*. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Morello-Frost, Marta, 1975, "La relación personaje-espacio en las ficciones de Julio Cortázar," en David Lagmanovich. *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*. Barcelona, Ediciones Hispam.
- \_\_\_\_\_ (1986). "El discurso de las armas y letras en las narraciones de Julio Cortázar", en Centre de Recherches Latino-Americaines, Université de Poitiers. *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Madrid, Espiral Hispano-Americana.
- \_\_\_\_\_ (1987). "Espacios públicos y discurso clandestino en los cuentos de Julio Cortázar", en Fernando Burgos, ed. *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*. Madrid, edi-6.
- Ontañón de Lope, Paciencia (1995). *En torno a Julio Cortázar*. México, Universidad Autónoma de México.
- Paredes, Alberto (1988). *Abismos de papel: los cuentos de Julio Cortázar*. México, Universidad Autónoma de México.
- Prego Gadea, Omar (1997). *La fascinación de las palabras*. Buenos Aires, Alfaguara.
- Romero, Luis Alberto (1994). *Breve historia contemporánea de la Argentina*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Roy, Joaquín (1974). *Julio Cortázar ante su sociedad*. Barcelona, Ediciones Península.
- Scholz, László (1977). *El arte poética de Julio Cortázar*. Buenos Aires, Ediciones Castañeda.
- Shafer, José (1996). *Los puentes de Cortázar*. Buenos Aires, Nuevohacer Grupo Editor Latinoamericano.
- Sosnowsky, Saúl (1978). "Porsuers" en Jaime Alazraki e Ivar Ivas, *The Final Island*. Oklahoma, University of Oklahoma Press.
- Stavans, Ilan (1996). *Julio Cortázar. A Study of the Short Fiction*. New York, Twayne Publishers.
- Suárez, Eugenio y Galbán Guerra (1986). "Cortázar como negro: 'El perseguidor'", en Centre de Recherches Latino-Americaines, Université de Poitiers, *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Madrid, Espiral Hispano-Americana.
- Veiravé, Alfredo (1975). "Aproximaciones a 'El perseguidor'", en David Lagmanovich, *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*. Barcelona, Ediciones Hispam.
- Yurkievich, Saúl (1986). "Julio Cortázar: al calor de su sombra", en Centre de Recherches Latino-Americaines, Université de Pointiers, *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Madrid, Espiral Hispano-Americana.
- \_\_\_\_\_ (1994). *Julio Cortázar: mundos y modos*. Madrid, Anaya & Mario Muchnik.

## Nota

- <sup>1</sup> Grupo de Oficiales Unidos, fue un conjunto de militares organizados a modo de logia, en torno del ministro Farrel. Cfr Romero, Luis Alberto. *Breve historia contemporánea de la Argentina*. 1994.