

DE PERSEGUIDORES A PERSEGUIDOS EN LA FICCIÓN DE JULIO CORTÁZAR

Marta Morello-Frosch

Al referirse a las categorías campo de poder y campo intelectual, Pierre Bourdieu recalca que para entender plenamente la historia personal de un artista y la integración de la misma dentro de su proyecto estético, hay que tener en cuenta la posición de la categoría *escritores* a la que pertenece el sujeto dentro de la estructura del campo intelectual; el cual está, por su parte, incluido en un tipo específico de campo político que atribuye a la fracción intelectual una posición determinada.¹ Se podría añadir también que a medida que el campo intelectual adquiere autonomía y se eleva al *status* social de sus productores de bienes simbólicos, los intelectuales tienden progresivamente a entrar en el juego de conflictos entre fracciones de la clase dominante, pero ahora por cuenta propia, no solamente por poder o por delegación. También conviene recordar que dentro de la estructura de poder los intelectuales representan una fracción dominada de la clase dominante, y que por lo tanto, mantienen a menudo relaciones ambiguas con el grupo hegemónico, incluso cuando sus propios orígenes se hallen en este grupo. Al mismo tiempo a menudo se identifican con los dominados. Estas relaciones son producto de una visión a menudo bivalente de su función social, que los lleva con frecuencia a asumir una posición de marginalidad, de distancia de los centros de poder a los cuales se dirigen para desestabilizarlos con su discurso contestatario.

Si bien este esquema no se aplica a todo tipo de intelectual sin adaptaciones significativas, podría utilizarse en el caso de Julio Cortázar, cuya trayectoria intelectual y política revela – como se ha notado con frecuencia –² una problematización de las relaciones entre su producción intelectual y su actitud contestataria con respecto a las estructuras del campo del poder.

Desde sus primeras colecciones de relatos emerge con frecuencia la figura del perseguidor, un ser excepcional, a menudo artista, pero no necesariamente un intelectual ni un adulto. Puede ser tanto un Johnny como un Persio, un niño, un cronopio, un "piantado", seres que tienen en común una socialización incompleta ya sea por elección y rechazo o por no haber sido aún totalmente integrados en las prácticas sociales dominantes. Los signa su naturaleza de marginados *tolerados*. Seres que al encontrarse en un mundo burgués estrecho que no los satisface, tratan de "desrutinizarlo".³ Los perseguidores forman la vanguardia intelectual, son los que tratan de romper los parámetros de las prácticas sociales e intelectuales de un momento histórico específico. Ellos anhelan llegar a otras fronteras, no a crearlas, ya que son más bien los que derriban puertas y muros, no los que delimitan campos cercados. Liberados gracias al ejercicio espontáneo de una imaginación o fantasía exacerbada,⁴ persiguen zonas más afines con sus necesidades de rehacer la experiencia en otro registro, de reconstituir simbólicamente un mundo más rico, más vasto, más totalizador. Estos perseguidores anhelan restaurar la unidad del ser, perdida de resultados de la fragmentación racionalista. Se trata entonces de perseguir un mundo numinoso, brillante y completo en el que la intuición pueda servir de mejor guía que el intelecto. Un mundo de liberación, sin duda, pero de liberación a-histórica, al cual accederíamos gracias a la acción, el ejemplo y si fuese necesaria la inmolación de seres excepcionales que parecen casi ajenos a todo condicionamiento social, y mucho menos histórico. Cortázar se ubicaría entonces en la línea de autores de vanguardia cuya producción literaria cobra validez por su voluntad de rechazo y de traslado a otras zonas, a otra dimensión imaginaria en la que se darían las condiciones para un más libre ejercicio de esta humanidad espontánea, vital y reconstitutiva. En este perfil, Cortázar se identifica con patrones de conducta intelectual inherentes al grupo de artistas que consideran su praxis como ejercicio socialmente marginal, a menudo referencial de un mundo concebido como autosuficiente, en el cual el "otro" es enemigo por racional, por rutinario, y en el peor de los casos por burgués.⁵

Los perseguidores de Cortázar son entonces antagonistas de su entorno al que por lo menos quieren modificar y del que a menudo quieren evadirse. Se trata de obtener una relación más directa entre el sujeto y su enunciado al producirlo en un entorno en el que pueda insertarse sin violencias. Requiere, a menudo en el contexto ordinario, la crítica o interpretación de un ser racional, Bruno en el caso de Johnny en "El perseguidor".⁶ Más aún, el perseguidor provee, con sus espacios e intentos de apertura, el drama que puede ser luego avalado y articulado por algún otro personaje tolerante, no siempre su total aliado, que lo interpreta, que lo explica y a menudo lo apoya parcialmente, para a su vez apoyarse en él. Este sería el ejemplo de relación social en la que el intelectual define su posición excéntrica dentro de la estructura del poder, y reclama un espacio privilegiado desde el cual puede decir o intuir un mundo utópico hecho a sus medidas. El mundo en el que se inscribe, si bien alienante, está abierto a su grupo, es accesible, aunque no siempre lo acomode. Pero se trata siempre de un mundo donde las restricciones aparecen en la forma de convenciones sociales, de costumbres, de rutina, pero casi nunca de represión. El artista puede en este mundo explorar, buscar

vanguardias que le permitan renovar esta tradición que lo encarcela. Pero dada la situación que el artista – como el niño, el cronopio, el "piantado" – son marginales y que su pasaporte a otras zonas es la imaginación, los condicionamientos históricos del contexto en el que existe no le resultan muy importantes. Pues frente al campo del poder puede oponer la autarquía de su campo intelectual, al cual le pertenece y no se le disputa. Vale decir que los perseguidores podrán encontrar su zona estrecha, pero jamás invadida ni disputada. Allí pueden gozar los privilegios de una marginación que les asegura tolerancia y el derecho a decir y criticar.

Pero los movimientos de liberación política y social que tienen lugar en la década de los sesenta tanto en Latinoamérica como en Europa y en Estados Unidos, el desarrollo de la conciencia de la negritud, la revolución cubana, la lucha por los derechos civiles en Estados Unidos, los movimientos contra la prolongación de la lucha contra Vietnam, la crítica político-cultural que se activa en esos años van apuntando a una participación del escritor diferente y mucho más activa. Cortázar, siempre atento a los procesos políticos de liberación no será extraño a los cambios que éstos traen al campo intelectual y a la reconceptualización de lo que se concibe como político-cultural. Sus perseguidores ya no podrán asumir un mundo abierto y accesible gracias a la fantasía, sino una existencia en la cual la cultura juega un papel liberador y opresor, según se la practique.

El escritor ya no puede proscribir todas las marcas sociales de su discurso, y revela una voluntad de restaurar el sentido histórico al mundo cultural al que anteriormente había privado de este perfil por omisión, por responder a prácticas intelectuales precisamente de grupos marginados y tolerados, de aquéllos a los que se les deja decir pero no se les escucha. Vemos entonces en Cortázar un viraje en el cual revela una subjetividad individual que se afirma en un acto por recuperar la historia, vista ésta por otra parte, como fenómeno colectivo. Pues ahora los perseguidores serán a menudo perseguidos que no dejarán de buscar por eso una utopía en un nuevo contexto escindido y recortado por prescripciones y limitaciones, en una zona de todos, donde la dialéctica con el "otro" es requisito esencial a la actividad del sujeto.⁷ No habrá ahora más encuentros casuales, ni azares significativos, sino voluntad por crear situaciones, por evadir encierros y aislamientos. En vez de búsqueda de espacios excepcionales, será lo más común, lo visible, lo público, los locales cargados de notaciones sociales, inscriptos ya por otros, los que harán posible la revitalización del sujeto o su desaparición. Y en estos nuevos espacios cargados de significaciones tanto negativas como productivas, tendrán un lugar preponderante no los críticos sino los intérpretes de antes, no los binomios Johnny-Bruno, ni Persio-Medrano, sino los mediadores: los que saben leer el mensaje clandestino ("Grafitti") los que pueden retomar la acción trunca de un caldo (Andrés en *Libro de Manuel*),⁸ los que pueden relacionar el Evangelio con la realidad de Nicaragua ("Apocalipsis en Solentiname").⁹

Quizá uno de los ejemplos más claros de este nuevo enfoque lo encontramos en "Apocalipsis de Solentiname", donde el cuento se concentra en el poder de acción implícito en un grupo que produce e impone representaciones mentales y verbales de un mundo social al que accedemos precisamente porque la representación facilita el

conocimiento. Transformar el mundo, actuar en él y modificarlo se hace posible al proveer un nuevo conocimiento. Las pinturas, productos individuales de un colectivo, hacen visible al grupo en forma muy específica, para sí mismo y para los otros. Producidas con fines económicos, esta determinación no impide que el efecto sea absolutamente el proveer conocimiento, a la vez que encantar con la celebración ingenua de lo creado. Y nos quedaríamos en eso únicamente, en gozar la representación de un mundo distinto y distante, si no fuera por la sorpresa del relato: la superposición final de las diapositivas de pinturas jubilosas que celebran la creación en lo cotidiano con escenas de destrucción y tortura. La política, el discurso herético,¹⁰ comienza propiamente con esta denuncia abierta de un contrato anterior de goce exclusivamente estético, orden establecido que forma parte de una *doxa* originaria. En estas palabras, la subversión política presupone, como lo articula el relato, la subversión cognoscitiva, una conversión de la visión del mundo: el pez de labios violetas y la joven torturada; la isla rodeada de barcas, y el perseguido rodeado de esbirros.

El relato utiliza desde el comienzo la marca semiótica de la placa fotográfica. Foto que puede captar, fijar y traer experiencia distante, mundos ajenos o familiares. Pero este traslado de imágenes implica recortar, extraer de un contexto, aislar para fijar lo que es continuo y complejo. El narrador, maravillado por la tecnología de una cámara Polaroid piensa en placas locas, con voluntad ajena al disparador, que pueden devolver en vez de las imágenes familiares a un Napoleón ecuestre. Pero no se trata aquí de otra apertura a un mundo mutable a pesar del celuloide que lo fija, como sucede en "Las babas del diablo".¹¹ Nos encontramos con placas (memoria-conciencia) que proveen síntesis de lo visto y lo sabido pero oculto a la cámara, al ojo captador. En la penumbra de un salón de París se lleva a cabo la coexistencia entre el mundo de encanto de pastores-pescadores y su inscripción política no sólo en Nicaragua sino en el resto de Latinoamérica:

... esa vida en permanente incertidumbre de las islas y de la tierra firme y de toda Nicaragua y no solamente de toda Nicaragua sino de casi toda América Latina, vida de la Argentina y de Bolivia, vida de Chile y de Santo Domingo, vida del Paraguay, vida de Brasil y de Colombia...¹²

Se contextualiza así la celebración de lo creado con la infamia de la destrucción, con la otra cara de la cámara loca, de la conciencia abrumada. Por eso, claro, el comentario del Evangelio: el arresto de Jesús en el Huerto de los Olivos, es no sólo pertinente, sino casi como leer las noticias del día.

Notemos aquí cómo las relaciones jerárquicas estéticas que prevalecían entre los perseguidores, modelos relacionales basados en la fe en mundos encantados directamente vinculados a un riquísimo capital simbólico, quedan ahora mermados por esta historificación, resultando particularmente vulnerables a las imágenes que revelan, a las palabras que descubren o la conciencia que sólo puede – como el narrador – regurgitar el horror percibido. Los habitantes de Solentiname, perseguidores de maravillas, de peces de labios violetas, de vaquitas, de colinas rosadas, de cielos

empecinadamente estrellados, perseguidos también, al historificarse el mensaje estético en la conciencia del escritor. Arte y vida indisolublemente unidos en esta cámara loca que metaforiza la conciencia y la memoria colectivas.

Pero en "Tango de vuelta"¹³ se presenta una situación opuesta: un intento de deshacer lo andado, de desbovinar la historia al nivel personal dando término a un exilio y un matrimonio insatisfactorio para retomar un decurrir que se abandonó. Reinsertarse en Buenos Aires le cuesta a Matilde una muerte de expediente y una viudez fraguadas que aseguran el chalet en las afueras, el automóvil, la empleada doméstica y el industrial que lo provee todo. Pero queda la memoria ... México del exilio, Emilio, quien reaparece en Argentina como vigía en la calle. Está también la empleada a quien se le imputan celos y hostilidad de clase hacia la patraña que tiene mala conciencia y vive en desfase con su historia. Alianzas y recuerdos viejos que vuelven para desestabilizar la rutina del cine, de las amigas, del té en la confitería y de novelitas a medio acabar. Matilde reconoce tardíamente que no se puede fraguar un futuro sobre un falso olvido. Con la aparición de Emilio, su inquieta conciencia retoma la historia truncada y ésta se inserta violentamente en el presente, invadiendo literalmente los espacios de su nuevo mundo en una reversión de "Casa tomada".¹⁴ Pues se trata aquí de defender un mundo al que ella ha accedido recientemente, en el cual aún no se siente "señora" a pesar del tratamiento que le dan. Y Emilio pone en peligro ese reciente traslado. Pues esa vida aburguesada tiene marcas sociales de otras vidas y otros tiempos que como en la placa fotográfica reaparecen en momentos impensados para modificar, completar y recontextualizar las aparentemente anodinas actividades del presente. Pues si Emilio actúa como catalizador de un pasado que Matilde rechaza y obturador de un presente que ella construye, es la conciencia-placa de Matilde la que producirá la imagen completa: señora en su casa, ex marido en la puerta, y, últimamente, en la alcoba.

Los perseguidos¹⁵ ahora no pueden escapar ni en el espacio ni en el arte, ni en la conciencia con voluntad de olvido. Muchos no quieren hacerlo. Lo que es obvio es que nada puede abandonarse, todo es rescatable y debe ser incluido en ese nuevo discurso que da cuenta de voces amigas y enemigas, de un cuerpo social complejo y muy presente, de relaciones mediatizadas pero ineludibles, de una red que se resiste a las ausencias, a los tabicamientos,¹⁶ a las exclusiones.

Perseguidor un día y perseguido el otro, como le sucede a Estévez en "La noche de Mantequilla",¹⁷ estos esquemas narrativos dan cuenta en el campo intelectual de la lucha incontestable que tiene lugar en el campo del poder. La construcción textual trae la otra cara que se había ocultado y olvidado, completando así y legitimizando en el orden simbólico prácticas y experiencias hasta entonces tácitas de todo un grupo que así por fin accede a la legitimidad como parte del proyecto estético del autor.

NOTAS

1 Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire* (Paris: Fayad, 1982), pp. 142-161.

2 Saúl Yurkievich, "Julio Cortázar: al calor de su sombra", *Revista Iberoamericana de Literatura*, vol. LI, nos. 130-131 (enero-junio 1985), 17.

3 Utilizamos el término que aplica Hernán Vidal en "En torno a J. Cortázar. Problemática sobre la vigencia histórica de las formas culturales", *INTI 1981: Julio Cortázar en Barnard* (Providence, Rhode Island), 69.

4 Conviene tener en cuenta que la búsqueda es siempre una peregrinación de tipo mental e imaginativo.

5 En este sentido Cortázar se alinea con la actitud antiburguesa de las vanguardias de fines del siglo XIX y del XX.

6 En *Las armas secretas* (Buenos Aires: Sudamericana, 1959).

7 En *Queremos tanto a Glenda* (México: Nueva Imagen, 1982).

8 *En Libro de Manuel* (Buenos Aires: Sudamericana, 1973).

9 *En Alguien que anda por ahí* (Madrid: Alfaguara, 1972), pp. 93-105.

10 Pierre Bourdieu, *Campo del poder y campo intelectual* (Buenos Aires: Editorial Folios, 1983).

11 La relación entre estos dos cuentos a través de la semiótica de la fotografía ha sido bien anotada por Saúl Sosnowski en "Imágenes del deseo: el testigo ante su mutación ("Las babas del diablo" y "Apocalipsis de Solentiname" de J. Cortázar)", *INTI: Julio Cortázar en Barnard*, 93.

12 En *Alguien que anda por ahí*, *op. cit.*, p.99.

13 En *Queremos tanto a Glenda*, *op. cit.*

14 *En Bestiario* (Buenos Aires: Sudamericana, 1952).

15 Sobre el tema de los perseguidores ver Saúl Sosnowski "Viejos perseguidores nuevos perseguidores", *Texto crítico*. Año II, n. 4 (mayo-agosto 1976), 106. En este trabajo el crítico trata la relación entre perseguidores.

16 Sobre este proceso represivo ver los comentarios de Hugo Vezzetti en "El juicio: un ritual de la memoria colectiva", *Punto de Vista* (Buenos Aires) Año VII (agosto-octubre 1985).

17 En *Alguien que anda por ahí*, *op. cit.*