

1979

Territorios donde 'la lógica se pone a cantar'

Angela Dellepiane

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

Citas recomendadas

Dellepiane, Angela (Otoño-Primavera 1979) "Territorios donde 'la lógica se pone a cantar'," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 10, Article 20.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss10/20>

This Cortázar's Short Stories and Poems is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

TERRITORIOS DONDE LA LÓGICA SE PONE A CANTAR*

Angela B. Dellepiane

I

Me limito en esta ocasión al estudio de los libros no-ficcionales de Cortázar — *Vuelta al día en 80 mundos*, *Buenos Aires, Buenos Aires*, *Ultimo Round*, *Territorios* y *Un tal Lucas*,¹ a los que considero ensayos² cargando este tecnicismo con un muy amplio sentido de "género dialogante" que requiere una total participación del lector, que presenta las ideas de frente, "texto flexible", participatorio, "prosa compartida", "investigación (...) sugerida, insinuada" de temas sin orden lógico, que se desplazan con "libre espontaneidad" y, a veces, por simples coincidencias que los relacionan; "conversación sin oratoria", pensamientos compartidos con naturalidad, "algo indefinido y vivo",³ "aproximación caprichosa y divagante que prefiere un punto de vista desusado", forma peculiar de la comunicación sugestiva de ideas en que éstas abandonan toda pretensión de impersonalidad e imparcialidad para adoptar resueltamente las ventajas y limitaciones de su base personal y prejuiciada⁴ perjeñada a partir de una "intención tanteadora" cuya más íntima ley formal (...) es la herejía⁵ que le impone su tono "arbitrario, alógico, la tentación maliciosa o irónica" con todo lo cual "no trata de convencer, sino quizá de sorprender, sugestionar, deslumbrar".⁶ Antidogmático, noprofesional, actual, pura improvisación a la manera de la música,⁷ el género "por excelencia de las tentativas y las alternativas",⁸ el centauro de los géneros donde hay de todo y cabe de todo",⁹ "la forma que más se presta a la fragmentación, al capricho, a la propaganda, al *servicio* literario y ex-traliterario", "testimonio y actitud más que ideología",¹⁰ el ensayo, según afirman sus teorizadores, es forma próxima al cuento y al poema al que se acerca por su tono "invencional"¹¹ por su recurrencia a la metáfora y a la imagen, porque las ideas que expresa "lucen vivificadas por una efusión, más o menos contenida", por su "extrema libertad ideológica y formal",¹² por arrancarle al tema "sus más íntimas relaciones" por medios "más libres

y sutiles" que los del "discurso puramente lógico",¹³ por ser "la expresión literaria más íntima (...), el género del escenario personal".¹⁴

Todo el párrafo anterior reúne las opiniones de los críticos que se han abocado a desentrañar la naturaleza del ensayo. Es obvio que he seleccionado aquéllas que mejor se ciñen a los escritos de Cortázar de los que me ocupo en este trabajo. Pero a pesar de que en cierta medida y de cierta manera ya estemos calando dentro de la materia de nuestra indagación, aún hay notas que escapan.

Cuando Cortázar pide *naturalidad* a los escritores hispanoamericanos, les pide también *humor*,¹⁵ los dos rasgos con que podrían epitomizarse estos textos 'participatorios'; un humor y una naturalidad que ni caen en lo trivial ni distraen del objetivo que en cada caso el autor se propone pero que sí aligera el tema, lo vuelve conversación íntima, amical aunque nó intrascendente. "El Tesoro de la Juventud", "En vista del éxito obtenido, o los piantados firmes como hierro", "Sílabas vivas", "Estado de las baterías" de *Ultimo Round*; "De otra máquina célibe", "De la seriedad en los velorios", "Julios en acción" de *Vuelta al día...* y casi todos los textos de *Un tal Lucas* son ensayos nacidos de una afición, de la meditación casual y hasta caprichosa pero que cala hondo aunque prefiriendo adoptar el tono popular y la "cachada", en una versión porteña del 'familiar essay' inglés.

"Hablando contigo, aunque sólo sea desde un papel por encima del mar, me parece que alcanzaré a decir mejor algunas cosas que se me almidonarían si les diera el tono del ensayo, y tú ya sabes que el almidón y yo no hacemos buenas camisas";¹⁶ así justificaba Cortázar ante Fernández Retamar, su carta sobre el intelectual latinoamericano en vez de la sesuda reflexión que hubiera resultado más apropiada a la naturaleza e importancia del asunto que, por lo demás, tocaba a Cortázar bien de cerca. Es que él lleva a sus ensayos la misma actitud (que personalmente no puedo sino calificar de surrealista) desacralizante que es ya hoy su molde, su marca. Pero, aparte esto aunque a su lado, está lo que constituye la naturaleza más verdadera de estos 'territorios' cortazarianos: su intimidad, su carácter de charlas entre amigos. Es que el ensayo, como la poesía, acerca al lector, él es el término natural de la cuestión propuesta. Su colaboración es fundamental, absolutamente inescapable, no porque el lector del ensayo lo re-cree (como el de la novela) sino porque lo completa, porque finaliza públicamente¹⁷ ese experimento tan personal del autor. Entre autor, obra y lector hay una relación "rigurosamente triangular, de confrontación recíproca y constante".¹⁸

De las anteriores reflexiones sobre el ensayo, como género, emerge un primer presupuesto aplicable a este grupo no-ficcional de las obras de Cortázar: que con ellas no estamos tan lejos ni de los cuentos ni de las novelas y ni siquiera de los poemas de este autor. De hecho, estos "instrumentos del azar" (*VD*, 9), "este laboratorio" o "almacén" (*lb.*) o "baraja" (*VD*, 41), como

él mismo los llama, son otras tantas formas 'mánticas' que asume su necesidad de expresarse por la palabra,¹⁹ el que su "escribir y respirar (...) no sean dos ritmos diferentes" (VD, 9). Pienso que una manera de internarse en estos ensayos, con prescindencia de sus fechas de publicación, es seguir las prescripciones de Cortázar para su "poesía permutante", esto es, someterlos a una "técnica aleatoria", ponerlos en hojas sueltas, barajarlos, analizar las posibles permutaciones para descubrir así "unidades básicas" y "puentes lógicos". Se patentizan, de este modo, varios rasgos que inequívocamente singularizan estos ensayos, a más de los que he ido subrayando: su fuerte oralidad (su carácter 'conversado') y, por allí, su espontánea naturalidad; su carácter de auto-espejo, de voluntad de visión personal,²⁰ de digresiones sustantivas,²¹ de fragmentarismo viviente inclusive hasta por su 'armado' híbrido, abierto, a-sistemático, multifacético que enlaza elementos muy dispares y hasta contradictorios que, de primer intento, pueden impresionar como un sistema no coherente.

Jaime Alazraki ha señalado que en las "inquisiciones [borgeanas] hay una dimensión imaginativa nueva en el ensayo hispanoamericano".²² Opino que ella también se da en los de Julio Cortázar y es otro de sus rasgos más notables. Piénsese en "Ciclismo en Grignan", "No te dejes", "Intolerancias", "Diálogo de las formas", "La entrada en religión de Teodoro W. Adorno", "Elecciones insólitas", "Más sobre escaleras" de *Ultimo Round*; "Noches en los ministerios de Europa", "Relaciones sospechosas", "Con legítimo orgullo" de *Vuelta al día...*, o "País llamado Alechinsky" (aparecido también en *UR*, p.b.), "Homenaje a una joven bruja", "Paseo entre jaulas", "Reunión con círculo rojo" de *Territorios*,²³ todos los cuales son comentarios acerca de temas sociales, políticos, artísticos, literarios, eróticos pero tratados casi ficcionalmente y hasta casi poéticamente como es el caso de los poemas-noticiosos sobre el movimiento estudiantil parisino de 1968 (*UR*, *Ir.p.*) o de "Aumenta la criminalidad infantil en los Estados Unidos" (VD).²⁴ A esta misma línea 'imaginativa' o 'ficcional' habría que adscribir un librito que llamaría de 'divulgación', *Fantomas*,²⁵ en que la fotonovela y el folletín reemplazan el discurso enunciativo. Este librito vendría a constituir una forma 'extrema' de confluencia de la faz lógica y de la faz analógica (artística) en que, de hecho, se escinde la personalidad literaria de Cortázar. Forma extrema que prueba el oído atento de Cortázar por todas aquellas manifestaciones esencialmente populares de la cultura.²⁶ Del mismo modo, *Un tal Lucas* disfraza, bajo un tono autobiográfico e intrascendente, el comentario filosófico sobre el estado actual del mundo. Se ficcionalizan las ideas, se confiere un tono narrativo al discurso que aquí también debiera de ser enunciativo. Esto es, se poetiza "en prosa el ejercicio pleno de la inteligencia y la fantasía del escritor"²⁷ porque éste, cuando aborda la prosa de ideas, cuando las discute o ventila o simplemente las comunica no puede evitar el trabajar 'poéticamente' su material.²⁸

Con estos 'territorios' cortazarianos estamos, esencialmente, dentro del mismo mundo a que la novela de Cortázar nos ha dado acceso. Sin embargo, excepto aquellos ensayos que examinan lógicamente ciertos problemas fundamentales del quehacer literario y artístico en general, tales como "Del sentimiento de lo fantástico", "Del sentimiento de no estar del todo", "Mor-elliana, siempre", "Para llegar a Lezama Lima", "Casilla del camaleón", "Tombeau de Mallarmé", "Verano en las colinas", "Encuentros a deshora", "Acerca de la manera de viajar de Atenas a Cabo Sunion", "What Happens, Minerva?" de *Vuelta al día...*; "Del cuento breve y sus alrededores", "/que sepa abrir la puerta para ir a jugar", "La muñeca rota"/ "Poesía permutante: noticia", "Noticias de los Funes", "Cristal con una rosa dentro", "Para una espeleología a domicilio", "Salvador Dalí, sin valor adalid", "Una voce poco fa" de *Ultimo Round*; "Las grandes transparencias", "Paseo entre jaulas", "Estrictamente no profesional" de *Territorios*,²⁹ los restantes ensayos no necesitan ser leídos simultánea o paralelamente a su ficción, como sucede, en cambio, con los de Borges u Octavio Paz. No son complementos indispensables para la comprensión de aquélla. Son, en verdad, sus 'capítulos prescindidos' aunque no enteramente 'prescindibles' en algunos casos. Los ensayos de Cortázar agrandan, profundizan, añaden nuevas facetas al conocimiento del escritor, pero sobre todo, del hombre. Después de unas horas entre sus páginas, el lector tiene la sensación de haber estado charlando con Cortázar, de haberse asomado a su piso de París y a su casa de Saignon, de poder recomponer algunos de sus días, de estar en condiciones de trazar el itinerario de sus viajes y hasta de formar la figura gestáltica de sus amistades a más de poseer un más comprehensivo cuadro de sus ideas. Se trata de una lectura 'simpática' (como toda la que hay que hacer de Cortázar) pero no demandante, a nivel intelectual, como la que propone su narrativa. Por otra parte, la actualidad de los temas, así como su diversidad (no constreñida — como en sus novelas— por los límites impuestos por la trama) sumadas

a una óptica muy subjetiva y a un lenguaje por extremo coloquial y humorístico, están dirigidos a atraer un lectorado que no hubiera nunca antes prestado atención a esta clase de libro. El personalismo de la prosa, "la trepidación de cierto tono —al que no son ajenos los medios de comunicación— y la puesta al día de problemas y procesos apasionantes"³⁰ han facilitado este fenómeno.

II

Contextualidad literaria:³¹ me parece lícito incorporar estos libros de Cortázar a una serie de obras argentinas iconoclastas. Pero aquí, para explicarme, permítaseme una breve *promenade* histórico-literaria. El inicio de este tipo de obras se hallaría en el *Facundo*, libro conversado, polifacético — arma de combate y novela, entre otras muchas cosas—, ensayo imaginativo,

semilla que va a ser fecundada, desarrollada y cosmopolitizada por los autores del 80 con sus "prosas fragmentarias". Lo que atraía de Sarmiento a los del 80 (Mansilla, Wilde, Cane, Martel, López) era su tono "entre íntimo, informal y sincero", su "naturalidad", sus "variaciones sintácticas y de vocabulario", sus "apelaciones al lector típicas (...) del interlocutor amical (exclamaciones, preguntas retóricas, gesticulaciones sintácticas, exageraciones, (...), diminutivos, (...), interjecciones), caídas en lo confesional-sincero-tierno-media-voz, para pasar inmediatamente al relato objetivo (...). Una prosa que no descansa nunca, que está siempre en movimiento ...".³² Pero, a diferencia de él, los del 80 ni tuvieron que luchar por imponer sus ideas —ellos *eran* el *poder* a más de ser la *intelligentsia*— ni tuvieron interés ni tiempo en hacer una obra de largo aliento, a más de que como escribían para un limitado círculo de amigos, había que continuar en el libro la tertulia del club o del salón familiar.³³ Ahí están los títulos suficientemente elocuentes, para que yo necesite abundar en este tópico: *Entre-nos (Causeries)*, *Prosa ligera*, *Tiempo perdido*, *Vida moderna*, *Cosas más...*

También en estas 'prosas ligeras' de los del 80 el tono era oral y coloquial. Pero el suyo será un coloquialismo de alto coturno, una *causerie* plácida sin la urgencia y los desplantes sarmientinos. Por otra parte, su humor ya no era belicoso sino que, en cambio, había adquirido el aire del 'under-statement' británico. Ese era el rostro argentino que las letras del 80 querían imponer y que, de hecho, impusieron. Pero, como se verá 50 años más tarde, aunque equivocadamente, la joven República tenía más de un rostro, aunque no escondido sino bien a la vista. No se trataba, por parte de los del 80, de una cuestión de escamoteo sino de limitación de las percepciones o, mejor, de una percepción condicionada por un progresivismo que volvía nulo todo el resto.

Más, entre los del 80, se contaba Eugenio Cambaceres. Mientras Mansilla, Cané, Wilde "crean un lenguaje noblemente expresivo a partir de la sencillez de buen tono de lo coloquial-culto, Cambaceres apela sin rubores a la casi totalidad de las formas más comunes del *habla masculina* del club o de la calle",³⁴ es decir, que Cambaceres estaba efectuando la "destrucción de una retórica" (Ib.), abriendo la puerta, de este modo, para que en sus novelas hiciera su *début* literario el submundo lingüístico, aquél que también aparecía simultáneamente en la paraliteratura folletinesca de Eduardo Gutiérrez: era el primer paso, enteramente ciudadano, hacia una literatura popular demandada por la nueva realidad social creada a partir de la riqueza del país, el aluvión inmigratorio y el crecimiento súbito, vertical y desmesurado de la ciudad de Buenos Aires.

Esto es que, con la aparición de los folletines de Gutiérrez (tomo formas extremas), por un lado, y de la "prosa fragmentaria" de los del 80, por el otro, más las novelas de Cambaceres como el puente entre ambas formas de literaturizar, se manifiesta por segunda vez —aunque tampoco ahora el

fenómeno se percibiera claramente — una escisión total dentro de las letras argentinas: hay una literatura nacional, que es la oficial y ella es, aunque coloquial, culta; mas con ella coexiste una literatura popular, sin sanción oficial, continuadora por ello de la gauchesca aunque ahora, asimilado el gaucho (o convertido en sedentario peón de estancia, en paisano, o en compadrito porteño), el lenguaje no será el gauchesco sino el lunfardo o formas vulgares y familiares intermedias. Se ha llegado así al "arraigo y prestigio del popularismo".³⁵

Ese popularismo va a afianzarse después de 1910, políticamente, cuando la *élite* intelectual, minoritaria y liberal, que detentaba el poder, se deslee avasallada por la ascensión de la burguesía de origen inmigratorio que, con Hipólito Irigoyen en la presidencia, hace emerger el nuevo rostro del país. Buenos Aires ya no es la gran aldea amistosa sino la ciudad inmensa; las muchedumbres ya no tienen rostros, sus nombres son impronunciables. Los ciudadanos de otrora son las masas de la actualidad. Y esta es la realidad, multiforme y cambiante, pero ya realidad argentina y única que le compete al escritor expresar. Es lo que intentan Cambaceres, Fray Mocho, Horacio Quiroga, Roberto Arlt, Ricardo Güiraldes, Enrique González Tuñón, Macedonio Fernández: todos los cuales representan los vasos comunicantes de las dos tendencias antes apuntadas. Con el Borges de *Fervor de Buenos Aires*, *Cuaderno San Martín*, *Evaristo Carriego*, habremos arribado a la síntesis de esas dos corrientes de la literatura argentina, al rostro 'cubista' que ahora empieza a percibirse como el de la verdadera Argentina.

Los puentes entre ambas maneras se multiplican, particularmente, a través del humorismo, de la autonomía que se concede al lenguaje, a los experimentos que con él se hacen y a la irreverencia con que se mira el género literario. Pero quizá lo más interesante es que la oralidad se vuelve 'pervasiva' y que hasta se crean géneros nuevos como las "hilografías" de Escardó, o los "membretes" de Gironde, o los "mini-cuentos" de Anderson Imbert. Hay, por ese entonces, libros híbridos, incalificables —genéricamente, quiero decir— que tienen un fuerte aire de familia con estos libros partici-patorios de Cortázar. Pienso, sobre todo, en Oliverio Gironde, en su *Membretes* o en algunos textos de *Espantapájaros* y de *Interlunio* o en los libros de los humoristas³⁶ y, en un plano más serio y menos experimental, aunque igualmente 'conversado', lleno de ironía y de humor, pienso en ese bello libro de Enrique Anderson Imbert, *La flecha en el aire*.³⁷ Otros libros igualmente importantes 'suceden' por los años que van del 30 al 50: el de Scala-brini Ortiz y, especialmente, *Adán Buenosayres*, un libro sólo valorado precisamente por Cortázar. Y, sin embargo, esa 'informe' novela, 'informe' como luego lo serían *Sobre héroes y tumbas* y *Rayue la*, abrió, por así decir, el género novela y aportó nuestra auténtica habla porteña del medio siglo, justamente allí donde había fallado, por falta de oído, el tumultuoso genio de Arlt. Al comentar esa novela, Cortázar, sin preverlo, enunció su propio programa

estético al punto que lo que él afirma del estilo de Maréchal parece hecho de medida para el suyo propio, no ya sólo en sus novelas sino, principalmente, en sus ensayos.³⁸

A partir del 50, la oralidad, el coloquialismo, el popularismo se acentuarán, inclusive en la poesía. Y cito, como nota curiosa, el hecho de que el tímido Julio Denis, autor de *Los Reyes*, hacia esa época escribe unos versos 'malevos' de amante furioso, atraído y rechazado, a la vez, por el objeto amado, esa vampiresa indomable que es (para muchos de nosotros) Buenos Aires, explicándole las "razones de su cólera". Hoy ese poema aparece incorporado a uno de los libros más personales de Cortázar: *Vuelta al día.*,³⁹

Resumiendo, pues, este paseo sumario por la historia literaria argentina: es aquí, en este *punto vélico*, en esta encrucijada de lo popular y lo culto que ha venido arrastrando el quehacer literario argentino, en donde encuentran su justa ubicación las que me gusta llamar "prosas ligeras" de Julio Cortázar.⁴⁰

III

Literatura y sociedad: Volvamos nuestra atención hacia el problema de la lengua literaria argentina y el de la autenticidad de su literatura, no sólo por el interés que Cortázar ha mostrado siempre por ellos sino porque guardan relación directa con el tema que este simposio nos propuso.

Si las obras de los del 80, de los ultraístas, de los de Boedo y Florida y de los escritores que comenzaron su labor por los años 30 y antes (pero fuera de grupos, caso Arlt, Macedonio Fernández), habían *abierto* el libro a una suerte de in-ortodoxia literaria, y si el contorno social hacía sentir su presión sobre los que pretendían expresarlo, sucede que, muy pronto, frente a esa masa social cambiada, el escritor argentino percibe que hacerse oír, adquirir un público —inexistente en gran número hasta entonces— era, más que una cuestión de temas, una cuestión de *tono*. Y que el único tono que habría de escucharse —como ya había pasado en la República en ocasión de la independencia, la tiranía y la organización— era el de una *auténtica voz argentina*. Porque si en esas épocas existía "en los grupos dirigentes (...), una identificación total entre conciencia de clase y nacionalidad",⁴¹ ahora esa *melting pot* sudamericana en que se había convertido la Argentina, planteaba a sus escritores el dilema de la vacilación entre lo europeo y lo autóctono que ya había sido planteado desde la época de Echeverría pero que, hacia los 30, nacionalistas exacerbados agitan como pendón de combate. En el 45 la disyuntiva se repetirá con mayor virulencia.

Como de nuestra vida virreinal no tenemos mucho interesante que decir, como nuestros indios fueron pobres tribus nómadas sacrificadas al progreso, como, de paso, también 'desaparecimos' al gaucho en lo que Korn llamó nuestro "naufragio étnico",⁴² los argentinos, haciendo gala de una

vocación existencial *avant-la-lettre*, se han venido preguntando ansiosamente, como los románticos europeos de hace un siglo, por su argentinidad — ¿Qué es la Argentina? —. Cuando, por influjo del perspectivismo orteguiano que no alcanzó a comprender la inoperancia del concepto de *circunstancia* aplicado a Hispanoamérica, el argentino se pregunta ¿cuál es mi circunstancia?, fuerza es que se responda como lo hace Rizieri Frondizi: "Soy hombre de cultura occidental, iberoamericano, argentino, de la ciudad de Buenos Aires, y vivo en condiciones que me son propias en tanto persona individual. ¿A cuál de estas condiciones tomaré como 'mi circunstancia'? (...), el carácter de argentino forma parte de 'mis circunstancias', pero también forman parte de ellas mi condición de iberoamericano o de hombre occidental. Y hay también una 'circunstancia humana', no menos real e irre-nunciable".⁴³

Los que confunden *nacionalismo* con *literatura* olvidan que "El manejo de temas nacionales no asegura el advenimiento de una rica y diferenciada literatura nacional (...). Rubén Darío, Herrera y Reissig, Alfonso Reyes y el creciente Vallejo sólo de manera eventual dijeron las cosas de sus respectivas tierras".⁴⁴ Pasan por alto algunas verdades que es preciso tener presentes y que Carlos Mastronardi ha señalado inteligentemente: que la Argentina "es la menos americana de las naciones del continente" (p. 46) hasta el punto de poder afirmar —para tranquilizar a los nativistas— que Buenos Aires es una "vasta toldería europea instalada en el linde de la pampa" (p. 134), que en nuestro país se vuelve tarea difícil la de separar lo autóctono de lo europeo (p. 49) dado que somos una continuidad cultural de Europa (p. 53).

La Argentina se ha definido, desde sus inicios, por la naturaleza heterogénea de su sociedad, por su apertura y receptibilidad. Ya en este siglo y cuando consolidó su situación social, cultural, económica y se volvió poder político, la clase media es la que ha impuesto su tono, su estilo al país. Una clase media que no olvida su origen inmigratorio y que siempre ha tratado de imitar a la 'aristocracia' de real cepa criolla. El problema de nuestra literatura no es, pues, el de *lo nacional*, cualquiera sea el contenido que se confiera a ese sintagma, sino el de la *autenticidad*.⁴⁵ Hernández la encontró en la imitación del habla del gaucho; los del 80 en la "heterogénea lengua vernácula de la charla porteña",⁴⁶ lo mismo que el primer Borges.

En este sentido, y en busca también de esa autenticidad que él siempre ha visto como problema acuciante de las letras argentinas, Cortázar, en estos sus libros 'mánticos', por una parte, se suscribe a esa suerte de ley no escrita en lo que respecta al uso de la *koiné* hispánica internacional,⁴⁷ pero, al mismo tiempo, es rotundo en su voseo y en sus argentinismos coloquiales y, a veces, hasta en sus lunfardismos a más de todos los otros rasgos que caracterizan su estilo y que son bien conocidos.⁴⁸

Cortázar busca esas 'marcas' argentinas de su estilo, las usa adrede: no sólo en las expresiones formalmente diferentes sino —y esto es lo que importa en la resonancia afectiva muy particular con que esas palabras o giros tiñen todo un trozo.⁴⁹ Cabría, para estudiar esto a fondo, hacerlo valiéndose del concepto de "contexto estilístico" acuñado por Michael Riffaterre⁵⁰ y se vería así como esos ideolectos, como procedimientos miméticos, despiertan todo un mundo de representaciones, azuzan evocaciones que resultan expresivas, esto es, artísticas precisamente a partir del carácter estereotipado de esas formas lingüísticas, porque ellas son inseparables de ciertas actitudes sociales o de moldes de pensamiento clasistas, o de todo un complejo espiritual, de una "peculiar vividura" (como decía D. Américo Castro) nuestra, íntima, intransferible. Aplicando a Cortázar y recordando algo que Borges afirmó en un viejo artículo: de lo que se trata con esos argentinismos es de un "ambiente distinto de nuestra voz, [de] la valoración irónica o cariñosa" o humorística "que damos a determinadas palabras, [de] su [diferente] temperatura" y de su peculiar "connotación".⁵¹

Cabe, entonces, puntualizar que el tono de Cortázar es el de la clase-media-culta (hasta en sus vulgarismos y lunfardismos) porque, en verdad, él está conversando con sus iguales, con interlocutores de su misma extracción social y,⁵² por lo menos en uno de esos libros — *Territorios*— aun explícitamente acepta su carácter grupal.⁵³ También hay que reconocer que, por el momento, en el ensayo, Cortázar es quien ha llevado más lejos la oralidad, el tono conversado (hasta el dialogismo), estableciendo así una más íntima y directa relación con su lector. Su autobiografismo —parcial—, su subjetivismo —total— permiten considerar estos libros como *testimonios*, algunos serios, otros lúdicos, humorísticos, poéticos, etc., pero siempre subversivos (como toda la literatura de Cortázar) y orales lo que flexibiliza el discurso y lo vuelve transgresivo de normas literarias y lingüísticas con el resultado de un ensayo *sui-generis*, netamente idiosincrásico-cortazariano que, no obstante su carácter culto, resbala constantemente hacia lo popular especialmente porque, debido a su aleación con la fotografía y el dibujo, a más de particularidades de impresión, posee —para el lector— un atractivo visual que lo acerca a ciertas formas de la comunicación de masas.

Es, asimismo, de notar que la diversidad temática⁵⁴ explicita la ideología de Cortázar⁵⁵ y su actitud de apertura hacia todas las manifestaciones de índole cultural, artística, científica, política, social. Son como *carnets*, como la *linterna mágica*-cortazariana con el registro del mundo actual, de sus diversas expresiones y problemas. Esto es el resultado no sólo de su superior inteligencia y de su voracidad intelectual sino, en gran medida, de un condicionamiento educativo a que fue expuesto en su país.⁵⁶ Divorciado como él mismo acepta que lo estuvo de la realidad política argentina durante sus treinta años de vida allí, aun en los momentos de crisis nacional por los que la Argentina pasó en la época —la revolución del 30, la década infame, el

primer peronismo—;⁵⁷ replegado completamente hacia todo lo que fuese 'producto' intelectual, parece sólo natural que estos escritos *íntimos* reflejen precisamente ese eclecticismo a que lo impulsaba su inteligencia, su sensibilidad artística y su condicionamiento cultural. El hecho de que aun *a posteriori* de su concientización política Cortázar siga 'cometiendo' este tipo de textos, casa con la separación que él establece entre su compromiso político-social y el que guarda con su literatura.

Una última observación acerca de estos ensayos *sui-generis* de Cortázar. Si como Benedetto Croce aseguraba cada escritor crea su propio género, pienso que Cortázar ha encontrado en estos libros *su* forma más personal de escritura y su auténtico tono que, sin duda, es español culto pero de innegable sabor argentino, porteño, Y es por allí por donde, a pesar de su tan mentado desarraigo, Julio Cortázar puede mantener todavía su diálogo con el lector argentino. Claro que para hacer las puntualizaciones indispensables a este aserto, habría necesidad de un análisis del tipo del practicado por el sociólogo de la literatura Robert Escarpit.⁵⁸ Sólo así podríamos disponer de datos fehacientes acerca de en qué medida el diálogo continúa y con qué clase de público y si o hasta qué punto es posible identificar una influencia de este tipo de 'prosas libres' entre los escritores más recientes. Ello sin desconocer que con estos libros 'mánticos' Cortázar, al igual que muchos otros escritores argentinos de ahora y de antes, está unversalizando nuestras letras, sacándolas de su reducto local en un afán de conferirles ese "matiz conceptual", ese "sesgo de ironía y de inteligencia" que, para Pagés Larraya, es lo que "unversaliza a los autores europeos"⁵⁹ y vuelve sus voces perdurables.

Sólo el tiempo habrá de decirnos si se prolongan — o nó— los ecos de estas "fiestas personales" de Cortázar.

NOTAS

*Enrique Anderson Imbert define así el ensayo: "es una composición en prosa, discursiva pero artística por su riqueza en anécdotas y descripciones, lo bastante breve para que podamos leerla de una sola sentada, con un ilimitado registro de temas interpretados en todos los tonos y con entera libertad desde un punto de vista muy personal. Si se repara en esa definición más o menos corriente se verá que la nobilísima función del ensayo consiste en poetizar en prosa el ejercicio pleno de la inteligencia y la fantasía del escritor. El ensayo es una obra de arte construida conceptualmente; es una estructura lógica, pero *donde la lógica se pone a cantar*", (el subrayado me pertenece). Esta última frase es la que he tomado prestada para el título de mi trabajo por considerarla muy apropiada a los ensayos de Cortázar. La definición aparece en "Defensa del ensayo", *Los domingos del profesor*, Buenos Aires: Galerna, 1972, p. 53.

1. *Vuelta al día en 80 mundos*, 4a. ed. (México: Siglo XXI, 1968) = VD:
Buenos Aires, Buenos Aires (Texto por Julio Cortázar) (Buenos Aires: Sudamericana, 1968); *Ultimo Round*, la ed. (México: Siglo XXI, 1969) = UR;
Territorios, la ed. (México: Siglo XXI, 1978) = T; *Un Tal Lucas* (Madrid: Edics. Alfaguara, 1979) = UTL.
2. Alfonso Reyes se ha expresado así de los géneros literarios: "son meras estratificaciones de la costumbre en cada época" ("El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria" en *Obras completas*, T. XV (México: FCE, 1963), p. 30) Y luego en "Apuntes para la teoría literaria" vuelve sobre el tema en estos términos: "[los géneros literarios son] tipos transitorios, variables según las épocas y naciones, las escuelas y las revoluciones artísticas, los modos sociales y aun las modas. (...) [no son] categorías estéticas de infranqueables barreras como lo juzgó la Preceptiva." (p. 431). Cf. Welck y Warren, *Teoría de la literatura*, 3a. ed. (Madrid: Gredos, 1962), D. L. Garasa, *Los géneros literarios* (Buenos Aires: Columbia, 1971), T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica* (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972).
3. José E. Clemente, *El ensayo* (Buenos Aires: Edics. Culturales Argentinas, 1961), pp. 7-26.
4. J. L. Martínez, "Introducción" a *El ensayo mexicano moderno* (México: F.C.E., 1958), 10-11.
5. T. W. Adorno, "Der Essay als Form" en *Noten zur Literatur*. T.I (Berlin-Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1958), pp. 9-49.
6. E. Mejía Sánchez, "Ensayo sobre el ensayo hispanoamericano" en *El ensayo y la crítica literaria de Iberoamérica*. Memoria del XIV Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (Toronto: Univ. de Toronto, 1970), p. 22.
7. M. A. Lancelotti, "Apuntes sobre el ensayo" en *Opiniones latinoamericanas*, 3 (sept. 1978), 59-60.
8. M. S. Stább, *In quest of Identity* (Durham, N.C., The Univ. of No. Carolina Press, 1967), p. 11. La traducción me pertenece.
9. A. Reyes, *op. cit.*, p. 30.
10. P. G. Earle y R. G. Mead, *Historia del ensayo hispanoamericano* (México: Edics. de Andrea, 1973), p. 154.
11. J. E. Clemente, *op. cit.*, p. 11.
12. M. Vitier, *Del ensayo americano* (México: FCE, 1945), p. 45.
13. *Ib.*, p. 60.
14. P. G. Earle, "El ensayo hispanoamericano como experiencia literaria" en *El ensayo y la crítica literaria de Iberoamérica*. Memoria del XIV Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (Toronto: Univ. de Toronto, 1970), p. 25.
15. "Una de las pruebas del subdesarrollo de nuestros países es la falta de *naturalidad* de sus escritores; la otra es la falta de humor, pues éste no nace sin *naturalidad*" ("Verano en las colinas", VD, p. 13).

16. "Acerca de la situación del intelectual latinoamericano", *UR*, p.b., p. 199.

17. J. E. Clemente, *op. cit.*, p. 14.

18. P. G. Earle, "El ensayo hispanoamericano como experiencia literaria", p. 26.

19. Cortázar afirma en *VD*, p. 26, que, en las novelas, sus reflexiones (de igual naturaleza que muchos de sus ensayos), "participan menos de la lógica que de la mística", que no son "tanto dialécticas cuanto asociación verbal o imaginativa".

20. Este es el carácter que me parece predominante en *Buenos Aires, Buenos Aires* y *UTL*. El primero, aunque incorporado al libro de fotos de la ciudad por Alicia D'Amico y Sara Facio, es, principalmente al comienzo, una emocionada autoconfesión del cariño de Cortázar por la ciudad que hubo de abandonar para realmente encontrar. Es una reflexión melancólica hecha a través de textos en prosa casi poética, en poemas, en estampas de la ciudad y sus tipos humanos, pero cuyo eje central es Cortázar mismo. Nada es impersonal en esos textos. Todo se dice a partir de *sus* sentimientos y vivencias de la ciudad. *UTL*, por su parte, junto a textos casi ficcionales (mayormente en su 2a. parte) —"El copiloto silencioso", "Nos podría pasar, me crea", "Lazos de familia", "Un pequeño paraíso", "Observaciones ferroviarias", "Maneras de estar preso", "Lucas, sus lustradas 1940", "Lucas, sus regalos de cumpleaños", "Lucas, sus hospitales (II)" —, contiene otros (en la 1a. y 3a. partes) que son autojustificativos o melancólicas evocaciones de lugares, de gentes, de hechos, de predilecciones personales —"Lucas, su patriotismo", "Lucas, sus comunicaciones", "¿Qué es un polígrafo?", "Lucas, sus errantes canciones", "Lucas, sus amigos", "Lucas, sus discusiones partidarias", "Lucas sus pianistas" —.

21. "La digresión es un aporte móvil en el plan de redacción [del ensayo], una manera de punzar con observaciones laterales la curiosidad del lector en pasajes obligadamente lentos. Pero no es patrimonio de género alguno (...) la digresión nunca es sustantiva; sirve de complemento (...), aumenta el efecto sin ocupar el lugar principal de la escena" (José E. Clemente, *op. cit.*, p. 28). En el caso de Cortázar creo, en desacuerdo con Clemente, que estamos en presencia, en muchos de sus ensayos, de digresiones en cuanto ellos constituyen "aportes móviles" con respecto al resto de su obra. Además, por lo personal e inédito de algunas de las ideas que expresan por ello las califico de "singulares".

22. Jaime Alazraki, "Borges, nueva técnica ensayística" en *El ensayo y la crítica literaria de Iberoamérica*. Memoria del XIV Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (Toronto: Universidad de Toronto, 1970), p. 139.

23. "Reunión con círculo rojo" apareció, con anterioridad, en su libro de cuentos *Alguien que anda por ahí* (Madrid: Edics. Alfaguara, 1977) lo que

prueba su naturaleza dual. Lo mismo podría afirmarse acerca de otro texto de ese libro: "Apocalipsis en Solentiname". "Apocalipsis" se estructura en dos partes: una primera que es diario de un viaje verdaderamente realizado por Cortázar a la isla nicaragüense. La segunda parte, ya en su piso de París, sería la ficcional (y fantástica) cuando, al pasar las diapositivas tomadas en la isla, inexplicablemente, aparecen escenas de torturas que se están cometiendo en Hispanoamérica. "Apocalipsis" es, en puridad, una denuncia bajo este doble encubrimiento del diario y del cuento en el que lo inexplicable — lo fantástico— de las fotos que no se tomaron pero que están ahí, está vuelto real por ser Cortázar mismo quien está mirando esas fotos, en su casa real, etc. Es decir, como de costumbre en Cortázar, el escenario es 'cotidiano', esta vez hasta real por ser Cortázar mismo el protagonista, y en esa cotidianidad irrumpe lo monstruoso —las torturas—. Por cierto que un análisis de "Apocalipsis" no se limitaría a esto. El relato es muy complejo y no hago aquí sino apuntar algunas notas obvias.

24. Recuérdese que Dryden y Pope escribieron sus ensayos sobre preceptiva y temas filosóficos en verso. Y que Goethe también lo hizo en su *Die Metamorphose de Pflarizen*.

25. Julio Cortázar, *Fantomas contra los vampiros multinacionales. Una utopia realizable*. la ed. (México: Libros de Excelsior, 1975).

26. En una entrevista publicada en *Corriere de la Sera*, en setiembre de 1979, el periodista Roberto Livi preguntó a Cortázar, que acababa de participar — como jurado— en Bologna, en la inauguración del Tribunal del Pueblo, qué quiso decir cuando, en su discurso, afirmó la necesidad de traducir el lenguaje jurídico del tribunal por medio de la fantasía y la creatividad. La respuesta de Cortázar fue ésta: "Molticome me no capisco no nulla quando i giuristi discutono. lo durante le sessioni del Tribunale mi addor-mento appena si comincia a discutere di questo o quell'articolo, del codice tal dei tali. Dei meccanismi delia legge non comprendo nulla; ma capisco le conclusioni. E queste le posso raccontare in un articolo, in una novella, in una strip di fumetti: in mille modi posso farle arrivare ai loro destinatari: la gente comune, i popoli oppressi (almeno dell'America Latina). Vuoi un esempio? Nel '76 partecipai all'attività del Tribunale Russell sull'America Latina. Furono emesse condanne contro le dittature d' Argentina, del Cile, Uruguay. Nell '77 mi recai in Messico, un paese che si può considerare libero, dove le notizie circolano. Bene; il popolo messicano non sapeva nulla del Tribunale e delle sue condanne. Allora pensai a una strip che parlava di questo: ebbe un grande successo, una diffusione larghissima; alla fine la sentenza del Tribunale era stata tradotta in un linguaggio e in immagini che tutti capivano. Ecco un modo col quale noi artisti possiamo far cono-scere non i principi giuridici, ma la sostanza, la "verità" che tali principi contengono".

27. Enrique Anderson Imbert, "Defensa del ensayo", p. 53. Cf. nota al título de este trabajo.

28. "En el ensayo confluyen las dos corrientes fundamentales de la experiencia personal: la búsqueda intelectual, o la *curiosidad*; y la experimentación estético-emocional, o la *sensibilidad*. En el ensayo contemporáneo casi se borra la división —tan clara para Croce— entre "lógica" y "arte". Unamuno y Ortega y Gasset en España, y Rodó, Reyes y Borges en América, han querido hacer —cada uno a su modo— una nueva síntesis de los dos elementos, renovando así vitalmente este género. Donde más se distingue el ensayo contemporáneo de los demás géneros es en su calidad de *experiencia* directa del autor". (P. G. Earle y R. G. Mead, *op. cit.*, p. 75). Esto, sin embargo, no excluye el uso de un cierto aparato erudito. En Cortázar, ello se ve, especialmente, en *VD*, libro en que se ponen citas pero marginándolas elegantemente. Con lo que Cortázar subraya la condición de auxiliares de esos elementos dentro de la factura conversacional de sus ensayos. Esas notas serían más bien 'apoyaturas' intelectuales de sus ideas, que las refuerzan o clarifican; constituirían los "intertextos externos" de que habla Lucien Dallenbach ("Intertexte e autotexte", *Poétique*, 27 (1976), 282-296).

29. Hay una serie de textos, particularmente en *T*, que son verdaderos ensayos o sobre el arte pictórico en general o sobre la obra de un artista determinado ("La alquimia siempre", "Constelación del Can", "País llamado Alechinsky" — también en *UR*, p.b. —, "Un Julio habla de otro", ya aparecido en *VD*). De este libro son "La vuelta al piano de Thelonius Monk", "Louis enormísimo cronopio", "Clifford", poético homenaje al *jazzman* como también poético es "Diálogo de las formas" — *UR*, l.r.p. — sobre las esculturas de Rein-houd. En *T* hay tres textos en que las formas artísticas —pintura y *striptease* — son los incentivos para el ensayo el cual discute, esencialmente, ideas básicas de Cortázar: el salto al más allá ("Traslado") y sus 'figuras' ("Yo podría bailar ese sillón —dijo Isadora" —también en *VD*— y "Homenaje a una joven bruja", una de las mejores piezas eróticas de Cortázar). Esa misma discusión de sus ideas se da, pero en forma humorística, en "Julios en acción", disertación sobre el absurdo, y en "Para una antropología de bolsillo", relatos sin trama con los que se critica el adocenamiento y la superficialidad. "Estado de las baterías" (*UR*, p.b.), es un ensayo totalmente 'conversado' pero en el que se discute seriamente, a pesar del tono y de la pirueta humorística final, la noción de la realidad y de lo fantástico en literatura.

30. A. Mazzei, "Notas sobre el ensayo en la ARgentina", *Meridiano* 66, II, 3 (oct. 1978), pp. 92-93.

31. "*Contexto* como 'situación de discurso'. Es decir, el conjunto de las circunstancias en medio de las cuales se desarrolla un acto de enunciación". (Y. Jiménez de Báez, Diana Morán y Edith Negrín, *Ficción e historia. La narrativa de José Emilio Pacheco*, México: El Colegio de México, 1979, p. 3).

Puede usarse a diferentes niveles: como contexto de producción, de la obra y como contexto social general. En esta parte de mi trabajo lo uso al segundo nivel.

32. Rodolfo Borello, "Habla y lengua literaria en las letras argentinas" en *Habla y literatura en la Argentina* (Tucumán: Cuadernos de Humanitas, No. 44, Facultad de Filosofía y Letras, Univ. Nac. de Tucumán, 1974), p. 27. El subrayado es del autor.

33. "Converso íntimamente con el lector; (...): converso, lo repito, (...) como si estuviera en un club social, departiendo y divagando en torno de unos cuantos elegidos, de esos que entienden ..." (Lucio V. Mansilla, *Entre-nos (Causeries del jueves)*, (I), Buenos Aires: W. M. Jackson, Inc., s.a., p. 232-233.

34. R. Borello, *op. cit.*, p. 33.

35. Angel Rosenblat explica muy bien este proceso: "El aluvión inmigratorio favoreció el proceso [de desenvolvimiento de un sentimiento nacionalista], directa o indirectamente. El inmigrante, que procede en su mayoría de las capas inferiores de la población europea, se incorpora a la vida argentina en momentos de auge nacionalista, y adopta, con fervor de neófito, el *cimarrón* (...), el *churrasco* (...), el poncho, las bombachas, la caña, la taba, el truco. Y como las formas de expresión con las que estaba en contacto más directo eran las del habla vulgar o rural (...), remedió miméticamente el habla vulgar de las ciudades (incluyendo el lunfardo, la expresión del hampa porteña) o el habla gauchesca de los campos y consagro' el *vos* y el *che*. La virtud suprema era ser criollo, el vicio nefando era ser *gringo* (...). El surgimiento de una literatura de alto valor sobre la base del habla rústica (...), la fuerza excepcional que tuvo el movimiento romántico en la Argentina, sin parangón con el de ninguna otra región hispanoamericana, [trajeron], como consecuencia, el arraigo y prestigio del popularismo". (*Las generaciones argentinas del siglo XIX ante el problema de la lengua*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 1961, pp. 49 a 51.)

36. Por ej.: *El tonel de Diógenes* de Enrique Méndez Calzada; la serie de los! *Oh!* de Florencio Escardó; *Sobre la educación de las escaleras marmóreas* de Guillermo Juan; *Glosario de la farsa urbana*, *Del vestido al desnudo* de Roberto Gache y más tarde la obra de humoristas como Miguel Brascó y César Bruto.

37. *La flecha en el aire*, Buenos Aires, Ed. La Vanguardia, 1937.

38. "Estamos haciendo un idioma, mal que les pese a los necrófagos y a los profesores normales en letras que creen en su título. Es un idioma turbio y caliente, torpe y sutil, pero de creciente propiedad para nuestra expresión necesaria. Un idioma que no necesita del lunfardo (que lo usa, mejor), que puede articularse perfectamente con la mejor prosa "literaria" y fusionar cada vez mejor con ella — pero para ir la liquidando secretamente y en buena hora". (Julio Cortázar, reseña a Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1948 en *Realidad*, V, 14 (mar.-abr. 1949), 235-236).

39. Me refiero particularmente al poema "La Patria" que es uno de los cuatro agrupados bajo el título de "Razones de la cólera". Es interesante releer la nota que los acompaña: "Estos poemas, parte de un ciclo más extenso, fueron escritos en 1950; *La patria* se agregó en París en 1955. En los últimos tiempos me he preguntado por qué casi nunca quise publicar versos (...); será, pienso, porque me siento menos capaz de juzgarme por ellos que por la prosa, y también por un placer perverso de guardar lo que quizá es más mío. Comprendí que en este libro faltaba, si había de ser fiel a sus mejores intenciones, algo que me acercaba personalmente a mi lector". (VD, p. 195).

40. Fuerza es aquí hacer referencia a otro gran novelista argentino cuya obra ensayística es de considerable importancia. Me refiero a Ernesto Sábato. Desde 1945 con *Uno y el Universo* hasta el año pasado con *Apologías y Rechazos* (Barcelona: Seix Barrai), Sábato ha ido aportando una serie de libros señeros al ensayo argentino. Su situación, en el contexto de ese género en su país, la veo como central, intermedia entre la forma más tradicional del ensayo de ideas y estos ensayos 'en libertad' practicados por Cortázar. La factura miscelánea de sus primeros ensayos, el estilo aforístico aunque por veces coloquial pero siempre directo, sencillo, exacto y frecuentemente, sarcástico, confieren al ensayo sabatiano su fuerte originalidad residiendo su mayor valor en la explicación de su estética literaria y en sus juicios sobre lo argentino e hispanoamericano.

41. N. Jitrik, "El proceso de nacionalización de la literatura argentina" en *Ensayos y estudios de literatura argentina* (Buenos Aires: Galerna, 1970), p. 189.

42. *Obras completas*, Buenos Aires: Ed. Claridad, 1949.

43. Risieri Frondizi, "¿Hay una filosofía Iberoamericana?", *Realidad*, III, 8 (mar.-abr. 1948), p. 168.

44. C. Mastronardi, "La gran mentira convencional" en *Formas de la realidad nacional*, 2a. ed. (Buenos Aires: Ed. Ser, 1964), p. 43.

45. "Si somos americanos de verdad, todas nuestras actividades y creaciones, en tanto sean auténticas, reflejarán nuestra calidad de americanos. Autenticidad en la actitud, es lo importante". (Frondizi, *art. cit.*, p. 167).

46. Jorge L. Borges, *Luna de enfrente*, apud Ana Ma. Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges* (Buenos Aires: Ed. Paidós, 1967), p. 214.

47. Ejs. son: de VD: "Clifford", "Encuentros a deshora", "Tombeau de Mallarmé", "Para llegar a Lezama Lima", "Del sentimiento de lo fantástico", "Del sentimiento de no estar en todo", "Morelliana, siempre", "Acerca de la manera de viajar de Atenas a Cabo Sunion", "Verano en las colinas", "Casilla del camaleón". De UR: "Del cuento breve y sus alrededores", "Diálogo de las formas", "Para una espeleología a domicilio", "Salvador Dalí, sin

valor adalid", "Cristal con una rosa dentro", "Estado de las baterías". De *T*: "Carta del viajero", "Traslado", "Estrictamente no profesional", "Las grandes transparencias", "País llamado Alechinsky" (también en *UR*), "Paseo entre jaulas", "Constelación del Can", "La alquimia, siempre".

48. Cf. Angela B. Dellepiane, "Algunas conclusiones acerca del lenguaje en Cortázar", *Sin Nombre*, II, 2 (oct.-dic. 1971), 24-35.

49. "El escritor escribe para los demás; pero si quiere conmover al prójimo debe penetrar en lo más profundo de sí mismo, ver claramente qué es lo que hay allí, darle a sus visiones una figura artística y mostrarla para que el prójimo se reconozca en ella. En el momento que el espíritu del escritor está objetivando las imágenes que juzga valiosas desde el punto de vista artístico, la obra naciente, sin que él se lo proponga, se impregna de historia, de vida, de temperamento, de clima, de cuanto ha ingresado a la conciencia creadora. No es que quiera ser un poeta nacional: él quiere ser el poeta de ese instante de su intimidad. Pero en su intimidad actúa, sintéticamente, la realidad toda. El poeta puede expresarse a condición de que el universo resuene en él; y el universo no despierta en la obra como abstracción, sino como experiencia concreta y personal, revestida con los rasgos inmediatos del hogar, de la aldea, de la región, del país, de la civilización, del Ser en cuyo centro el poeta está produciendo. Una obra literaria no es ni internacional ni nacional: *es*, simplemente". (Enrique Anderson Imbert, "El nacionalismo literario", en *Los domingos...*, p. 16).

50. Michael Riffaterre, *Ensayos de estilística estructural*, Barcelona: Seix Barrai, 1976.

51. "El idioma de los argentinos" en J. L. Borges y J. E. Clemente, *El lenguaje de los argentinos*, 3a. ed. (Buenos Aires: Emecé, 1968), p. 31.

52. Cortázar, dice José Blanco Amor, "no tuvo necesidad de trabajar" hasta los veinte años. "Quiere decirse que él formaba parte de una familia de la clase media, y la clase media argentina anterior al peronismo no concebía que sus hijos estudiaran y trabajaran al mismo tiempo. (...) Julio Cortázar forma parte de la clase media argentina, y la clase media argentina procuró siempre (como en todas partes, pero aquí más debido a su formación aluvional) parecerse lo más posible a la clase alta, cuyas fortunas tenían un origen prestigioso: eran los dueños de la tierra y fueron los pioneros de su progreso. Tenían prestigio y autoridad. Acercarse a estas dos cualidades era una aspiración de la clase media. La clase media argentina no poseía tierra ni ganado: era la poseedora del presupuesto del Estado. O sea que los abultados cuadros de profesores, funcionarios y empleados —además de casi todos los intelectuales— se nutrieron de la clase media, y muy especialmente después del triunfo del yrigoyenismo. (...) Esta clase perdió el equilibrio, la seguridad y el punto de referencia histórica con el estruendoso remolino que causó el peronismo, del que surgió una nueva burguesía

industrial con origen en todos los sectores de la sociedad. La clase media tradicional, al perder a sus dioses, quedó a merced de todas las vicisitudes políticas y sociales de los últimos años.

Oliveira salió de esta clase. Morelli, Persio, Rastelli, Claudia y Jorge y muchos otros personajes de Cortázar tienen su cuna en esta clase indecisa, sin visión de su destino y sin pasión histórica. Y Julio Cortázar mismo, como estudiante, profesor en provincias, escritor principiante, formó parte de este esquema, y su mundo está de algún modo envuelto en él. No conozco en la obra de Cortázar un solo obrero o un personaje que piense y actúe como obrero. Y ello ocurre porque la Argentina del novelista es intelectual y pequeño-burguesa en su esencia." ("Julio Cortázar" en H. F. Giacomán, *Homenaje a Julio Cortázar. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, New York: Las Americas, 1972, pp. 241 a 243). El subrayado es del autor.

53. "este libro es como una casa en la que vivimos todos juntos y a la que cada uno aportó muebles y ventanas y latas de sardinas y botellas y guitarras y sapitos y sobre todo una tendencia general a no sentarse en las sillas, a no comer en la mesa, a leer en el baño y a bañarse en la biblioteca, suponiendo que haya una. (...) a mis amigos me gusta tenerlos cerca (...) así no andamos dispersos en catálogos, revistas y libros, todos se juntaron aquí conmigo y hay que ver lo bien que nos sentimos" ("Explicaciones más bien confusas" en *Territorios*, p. 8).

54. "En los ensayistas conviene estimar tres factores: los temas, el procedimiento y la individualidad. (...) En cuanto a los temas, hay en eso mucho de época y de cultura individual". (M. Vitier, *op. cit.*, p. 280).

55. Para Roland Barthes el autor, al asumir una escritura, se compromete mostrando, de esta manera, su situación en la historia la cual corresponde a su ideología "en el sentido amplio de visión o idea de mundo". (*El grado cero de la escritura*, Buenos Aires: J. Alvarez, 1967, 28-29).

56. "Era entonces [en los 40] Cortázar un típico producto intelectual del medio argentino: había que situarse (ubicarse) literariamente para ocupar un lugar entre la élite intelectual, y esta élite era seria, circunspecta y solemne. El talento debía ser disfrazado de ingenio. (...) A aquel Cortázar formalista sólo se lo distingue si lo vemos como epígono de la generación martin-fierrista: epitaftos ingeniosos, crítica benévola y a creer en la leyenda áurea — la escuela primaria— de una grandeza argentina que la realidad destruye al salir del colegio". (J. Blanco Amor, *art. cit.*, p. 237 y 238).

57. El peronismo, evidentemente, fue el más importante y traumático de esos momentos. Además, sobrevino cuando Cortázar estaba al filo de sus 30 años, empezando su creación literaria, tratando de hacerse lugar entre la *intelligentzia*, totalmente inscripto en una tradición intelectual europea. Evidentemente, por esa época, él no era el animal político que es hoy. El lo acepta con estas palabras: "Mi generación empezó siendo bastante culpable en el

sentido de que le daba la espalda a la Argentina. Eramos muy snobs, aunque muchos de nosotros sólo nos dimos cuenta de eso más tarde. 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". (L. Harss, "Julio Cortázar o la cachetada metafísica" en *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966, pp. 256-257). Y, nuevamente, en la entrevista con Bocaz, reconoce que los de su generación fueron "ciegos a lo que verdaderamente justificaba la explotación del peronismo" (L. Bocaz Q., "*Los Reyes o la irrespetuosidad ante lo real de Cortázar*", *Atenea*, CLXVI, 419 (en.-mar. 1968), p. 49). Y aún en 1970: "cuando escribía mis primeros cuentos, cuando era el joven liberal antiperonista, bastante exquisito, totalmente alejado del destino de América Latina e incluso de mi propio pueblo." ("Julio Cortázar: el escritor y sus armas políticas", *Panorama*, 24-XI-1970, p. 50). Sin embargo, Cortázar no fue totalmente ajeno a la lucha que se desarrollaba en su país entre los dos bandos generados por el peronismo: el de los 'descamisados' y el de los 'contreras'. En octubre de 1945, mientras enseñaba literatura francesa en la Universidad de Cuyo, participó-de qué manera o en qué medida ninguno de sus biógrafos lo aclara— en el movimiento antiperonista y, al triunfar Perón, "antes de que me echasen, renuncié". (Tomás E. Martínez, "La Argentina que despierta lejos", *Primera Plana*, 103 (27-X-1964), p. 38) Cuando regresa de Mendoza, en cambio, parece haberse apartado de toda forma de acción política y conformarse con estar "en su departa-mentito de Lavalle y Reconquista, de cara al Río de la Plata, sin ver a nadie, salvo a Aurora, y a unos pocos de sus amigos" (Ib.), con su "empleíto" en la Cámara del Libro. Lo curioso es que por esos mismos años de apartamiento, Cortázar ha declarado que escribió una novela alegórico-fantástica — *El examen*— que luego, en 1958, presentó al Primer Concurso Internacional de Novela de Losada y que, evidentemente, tenía intención de crítica al régimen. (Véase su descripción en la entrevista, antes citada, con Martínez, pp. 38-39). Todo lo cual parecería apuntar a una lucha interna, a una inseguridad en sus ideas y conducta.

58. "La literatura se nos presenta como *institución* y como *obra*. Como institución se asemeja a todos los usos y todas las prácticas que reglan el proceso de la cosa escrita en una sociedad determinada: *status* social e ideológico de escritor, modos de difusión, condiciones de consumo, opiniones de la crítica. Como obra está constituida esencialmente por un mensaje verbal escrito, de cierto tipo". (R. Barthes, "El análisis retórico" en *Literatura*

y *sociedad*, 2a. ed., Barcelona: Eds. Martínez Roca, 1971, p. 34). La sociología de la literatura que practica Escarpit toma el texto literario como un hecho institucionalizado. De ahí que estudie su producción y su consumo.

59. Antonio Pagés Larraya, "Peculiaridad de las letras argentinas", en *Miscellanea di Studi Ispanici*, 1 (1962), p. 161.

