

1985

Nuevas alambradas y vieja cultura, dos años desde la muerte de Cortázar

Mesa Redonda

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

Redonda, Mesa (Otoño-Primavera 1985) "Nuevas alambradas y vieja cultura, dos años desde la muerte de Cortázar," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 22, Article 39.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss22/39>

This Escritura Cultural 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.

**MESA REDONDA: NUEVAS ALAMBRADAS Y VIEJA CULTURA, DOS AÑOS
DESDE LA MUERTE DE CORTÁZAR¹**

*(Integrantes: J. Alazraki, K. Kohut, U. Karvelis, R. Rodríguez
Coronel, S. Yurkievich; presidencia: A. Sicard)*

Sicard:

Quisiera referirme, para comenzar esta mesa redonda, a un pasaje de la famosa carta que escribió Cortázar a Roberto Fernández Retamar, donde dice que acepta definirse como intelectual latinoamericano, pero que al mismo tiempo esta definición parece restringirle de cierta manera en su compromiso por el destino de los hombres. Así que no estoy seguro que desde este punto de vista nuestro coloquio no sea criticable. Otra autocrítica que yo formularía sería la siguiente: sería grave que el compromiso del escritor con la historia se convirtiera en tema de coloquio, es mucho más que un tema de coloquio. Yo creo que es imprescindible antes de abordarlo tener presente todos los grandes dramas de Latinoamérica.

Esto dicho nuestro tema sigue siendo el compromiso, modelos, perspectivas – "l'engagement" en una palabra. Un filósofo francés, que se llama Jean Wahl, dijo a propósito: *l'engagement – ce concept dont il faut vite se dégager*. Bueno, Cortázar decía algo parecido cuando decía de ciertas palabras que había que limpiarlas antes de ponérselas.

¹ La mesa redonda tuvo lugar en una sala del *Institut Français* y fue auspiciada por el *Romanisches Seminar* de la Universidad de Heidelberg. A ambos organizadores, pues, reiteramos nuestro agradecimiento por la amable invitación. (nW. B. B.)

De todos modos, el concepto de compromiso ha entrado en crisis, y eso por motivos diversos. Por una parte, yo creo que la evolución dogmática, todo este período que se suele resumir bajo la palabra "estalinismo", contribuyó mucho al desprestigio de este concepto. También yo creo que tratándose de la literatura, los progresos de la ciencia, de la teoría literaria, de la lingüística modificaron mucho este concepto. Y el problema que yo quiero proponer es saber si les parece que la noción de compromiso o de la responsabilidad del escritor es una noción que en este siglo está en regresión o si es que ha cambiado de formas. Yo creo que en este punto el caso de Julio Cortázar es ejemplar. Julio Cortázar es un escritor generalmente definido como un escritor fantástico. El hecho de que este tipo de escritor sea en la nueva generación de escritores latinoamericanos el más comprometido y el que más haya reflexionado sobre su compromiso con la historia, me parece digno de interés. Por eso repito mi pregunta: ¿Les parece a Uds. que estamos frente a una especie de ola conservadora o, a partir del caso de Cortázar, podemos imaginar otros caminos para el compromiso literario?

Alazraki:

Bueno. Yo voy a comenzar contándoles esa cronopalia o maratón dedicada a Julio Cortázar en Barcelona en la que además de las comunicaciones y conferencias, que hubo muchas, fueron doce horas de constante evocación del mundo literario y personal de Julio Cortázar. Eran dramatizaciones de cuentos, eran recitaciones de textos, de poemas, eran los pocos videos que tenemos; se proyectaban constantemente. La gente entraba y salía. Pero además había otras cosas, por ejemplo, se había hecho telegramas con textos de Julio que se entregaban a una persona. Entonces uno abría ese telegrama y había una frase de *Cronopios*, un verso o una oración de *Rayuela*. Pero sobre todo lo que había era que se acercaba un actor o una actriz al oído de uno y entonces, en el oído le recitaba o murmuraba en realidad un texto breve de Cortázar. Y me parece que lo que esos actores – había una persona por supuesto muy inteligente detrás de todo eso, un dramaturgo español, Pepe Sánchez –, lo que estaba detrás de todo eso, era ese sentimiento que yo creo que todos hemos tenido, y de ahí quiero un poco responder a la pregunta de Alain, de que la obra de Julio Cortázar era un diálogo permanente con sus lectores. En todos los lugares que yo me encontraba con lectores de su obra siempre he tenido la impresión de que Julio tenía el maravilloso poder de hacer amigos de sus lectores. Ahora, yo creo que esto no es un mito, un fetiche; yo creo que tiene claras explicaciones. Y es un poco esa noción de la literatura como un diálogo. Así como por ejemplo, él venía de la tradición rioplatense – si uno se remonta a los años 20 –, esa famosa división entre boedistas y floreistas. Era la élite literaria, eran los refinados, y los otros eran los que vivían en un barrio obrero de Buenos Aires en Boedo y que se identificaron con – también – los problemas de la clase obrera. Era una dicotomía total. No había comunicación posible. Pero lo que era peor era que no había puente entre los dos. Una parte – Florida – representaba la imaginación. En cambio Boedo representaba la vida, lo que le pasaba a la persona de la calle, la historia en su inmediatez. Y creo que si la obra de Cortázar representa algo, es justamente el haber tendido un puente maravilloso entre la imaginación y la vida. Algo que parece muy

simple, pero yo creo que es muy complejo y que de alguna forma toda su obra lo fue llevando a eso. Primero fue un puente con el hombre, con su prójimo, es decir la literatura en la Argentina, yo creo que se entendía como un onanismo. Algo que era una asepsia, se quedaba en el escritor; creo que en Cortázar, la literatura se convierte en un acto de comunicación con el otro. Ese tema del cual hemos hablado tanto; es un esfuerzo por alcanzar y tocar al otro. Y entonces, de onanismo se convierte en el reverso que es – hay que decirlo, ¿no? – la diferencia entre onanismo y erotismo es que el erotismo lo hacen dos personas y hay un diálogo, hay una comunicación. Yo creo que en ese proceso esa literatura muy poco a poco fue encontrando al prójimo. Fue un esfuerzo por el encuentro con el prójimo. Al principio, a través de relatos que evocaban el mundo de los niños o el mundo de los jóvenes o el mundo de los adultos, pero de alguna forma esos relatos nunca terminaban en el lector, trascendían al entorno del lector, a su medio, a su sociedad, a cierta nostalgia, a cierto acento familiar, a cierta inflexión de voz, a cierto timbre, todo eso que nunca terminaba en el texto del autor, siempre trascendía desde el lector al otro, a ese prójimo. Y por eso yo creo – en el fondo, lo que voy a hacer es reformular una tesis que presentaba y que es que ese compromiso que finalmente cobra un matiz político, que finalmente se realiza en términos políticos, en el fondo es la culminación de una larga búsqueda humana. Claro, al principio se manifiesta como búsqueda del prójimo, como una literatura que se niega a esa actitud onanista tan típica del mundo rioplatense y que poco a poco va ensanchando ese mundo del prójimo a un mundo, por supuesto, que es primero Cuba, que luego es Chile, que luego son los desaparecidos en el Uruguay, en Guatemala, en la Argentina y que finalmente es Nicaragua. Es decir que de alguna forma hay allí un círculo perfecto. Yo creo que él sabía eso, a pesar de decir: Yo antes era señorito burgués, Latinoamérica me interesaba un bledo. (Una cosa que repetía varias veces.) Y que a partir solamente de ese viaje en que yo me dije, bueno, todo eso nos importa, hay que hacer algo. Y hacer algo, dijo él, fue ir a Cuba. Pero yo creo que no era así. Que todo eso sí le interesó, y que ahí está su obra para probarlo, pero de alguna manera diferente. Es decir, la obra suya es una escalada, es un ascenso que parte de un interés simplemente humano y que alcanza esa manifestación política y por eso yo creo que su literatura que a veces llamamos comprometida ... nos molesta el término porque justamente hemos tendido a identificar la literatura comprometida con la literatura, digamos, de bajo vuelo, una actitud – Alain Sicard hablaba del realismo socialista – que a veces fue ingenua, que excluía, como ocurrió con los escritores de Boedo, que excluía de esa preocupación social política la dimensión de la imaginación, la dimensión de la libertad individual, la dimensión de la fantasía. Claro, nos resulta molesto un poco porque sabemos que en esa obra de alguna forma se amalgamaban los dos lados. El lado de la imaginación y también la preocupación por la historia. El lado ese humano que está en toda su obra y el lado político que finalmente es una forma de decir, en esta rueda de dos, vamos a ir ampliándola, vamos a ir agregando gente, y claro, esa rueda se amplía y se convierte finalmente en manifestación política.

Sicard:

Tú has hablado de dos cosas que en cierto momento coinciden, por una parte la osmosis entre la imaginación y la vida y por otra parte el compromiso como una culminación de un largo proceso. Hay dos maneras para un escritor de comprometerse. Puede utilizar su prestigio y como ciudadano participar en unas luchas, defender unas causas, etc. Eso es un aspecto del compromiso que existe en J. C. El militó, se convirtió en los últimos años de su vida – no hay que olvidarlo – en un militante de los derechos humanos y en un militante de la solidaridad con Nicaragua y con El Salvador. Pero luego hay otro, otra vertiente del compromiso que es la literatura, el texto como compromiso: ¿Cómo la práctica literaria puede ser una modalidad del compromiso? Yo propongo separar un poco ambos problemas. No sé, si Kohut por ejemplo tiene que decir algo sobre el primer aspecto, este famoso problema del exilio voluntario de Cortázar que era una especie de reproche que le irritaba enormemente porque no podía tener una entrevista sin que se le planteara este problema y este problema que se le reprochó en ciertos sectores nacionalistas latinoamericanos como una especie de tara.

Kohut:

Yo quisiera empezar con otro problema. Tú hablaste de esa tradición argentina de la discusión sobre el compromiso. Yo quisiera señalar otra tradición, la tradición europea que empezó en los años 20 y se hizo más intensa en los años 30. Eran los años de la lucha contra el nazismo. También prolongó la discusión sobre el realismo socialista, discusiones que culminaron en dos congresos sobre la defensa de la cultura, 35 en París, 37 en España. En el segundo congreso, por primera vez, participaron latinoamericanos en esa discusión europea. Pues, vino el intermedio de la Segunda Guerra Mundial y después de la Guerra se reanudó la discusión teórica con la famosísima obra de Sartre *Qu'est-ce que la littérature* y a continuación toda una secuencia de otras obras dedicadas al compromiso.

Tanto que aquí en París el tema se agotó. Más o menos en los años 50. Y es curiosísimo que exactamente cuando este tema se agota aquí en París que empiezan otras corrientes literarias, que comienza la discusión otra vez entre los latinoamericanos que han venido acá. Creo que Julio Cortázar es uno de los primeros; después vinieron muchos más... Me parece muy importante estudiar la tradición, la continuidad de los argumentos sobre el compromiso literario porque esa tradición existe obviamente. Otra cosa es que una vez que los latinoamericanos empezaron a discutir sobre el compromiso político, el centro de la discusión se desplazó. Me parece que entre los latinoamericanos se discutió mucho más sobre el pretendido realismo, sobre el concepto de realidad. Y aquí entramos exactamente en el punto que mencionaste tú...2

Karvelis:

Yo quisiera decir algo sobre lo que Kohut decía. Primero es que nunca escuché que entre los latinoamericanos haya tanta discusión sobre el escritor comprometido.

más detalles sobre el problema del exilio, véase la ponencia de K. Kohut: "El escritor latinoamericano en Francia", sup. p. 263-280.

Hablaban de muchas cosas pero no de eso. Del contenidismo, sí, lo que tú llamas el realismo socialista y que se ha bautizado en una polémica que opuso un joven colombiano, Osear Collazos, a Julio Cortázar por un lado, Vargas Llosa por el otro lado. Pero en realidad era una especie de discusión a nivel continental. Y eso no era una discusión como la de los europeos sobre la noción del escritor comprometido. Era sencillamente, más allá de la teoría, una pelea total entre los escritores que se habían quedado a vivir en el continente americano y los que se habían ido a vivir a Europa que eran muchos. Porque de repente, como estamos planteando el asunto, parece que sólo Julio vivía en Europa y que todos los demás vivían en América Latina. Es completamente falso porque la mayoría de los supuestos autores del "boom" vivían en aquella época en Europa. Bueno, era una especie de problema planteado por gente que eran los tenientes de la corriente, o bien nacionalista, telurista, indigenista – lo que era el caso de Arguedas, porque lo que intentaba hacer Arguedas es hacer entrar las formas y la sintaxis y las imágenes del lenguaje quechua dentro de la obra de ficción en castellano. La polémica de Julio con Arguedas no fue directamente una polémica de contenidismo, fue más bien... es que a Julio le molestaba esa exigencia de que cada cual escritor latinoamericano tenga que ser telúrico, tenga que tener sus raíces físicas y materiales en la tierra latinoamericana. Ahora, el problema del contenidismo tampoco era el problema del escritor comprometido, porque había unos tantos escritores que eran perfectamente comprometidos como ...

Berg:

Tal vez, es conveniente explicar un poco el concepto de "contenidismo"... **Karvells:**

Bueno, el concepto de contenidismo se dio durante esa polémica a raíz de la palabra "contenido", es decir que los unos, los contenidistas, de quienes Osear Collazos fue el portavoz, pretendían que la calidad y el compromiso de un libro – no del autor, sino del texto – como tal con la realidad latinoamericana dependía del contenido del libro y que ese libro tenía que ser absolutamente accesible y comprensible a todos. Es decir literatura para el pueblo, es decir en cierto modo la vieja historia del realismo socialista, sólo que con unos matices un poco diferentes porque no se trataba de la misma cosa. Pero se trataba de una realidad social, nacional y continental. Bueno, por otro lado Julio Cortázar, claro, como los demás, defendía el derecho del escritor a escoger sus propios caminos. En esa polémica decía en un momento dado que tal como el deber del revolucionario es hacer la revolución, el deber del escritor es escribir *bien*. Y en ese sentido Julio en aquella época defendía el derecho del autor de buscar caminos que vayan atrayendo a la gente a una cultura más abierta en vez de reproducir por la obra la cultura ambiente.

Sicard:

Y este tipo de discusión en el diálogo con los intelectuales cubanos estuvo muy presente.

Rodríguez Coronel:

Sí, claro. Yo quería hablar específicamente de esto. Y que evidentemente Cuba, la revolución cubana está en el centro mismo de toda esa discusión. Quería precisar alguna cosa con respecto al comentario anterior. En primer lugar yo creo que hay que precisar que lo que él le objetaba – Arguedas a Cortázar – era su cosmopolitismo, no su internacionalismo. Son – por lo menos en Latinoamérica – dos términos que tienen un contenido semántico muy fijo. Desde el punto de vista de Arguedas. No sé si tenga razón, pero para precisar... Y por otra parte creo que, cuando se habla de compromiso ¿con quién? y ¿ante qué? Porque no tiene que ver sólo con la actitud del escritor-hombre, sino que tiene que ver también con el propio texto en la manera en que lo hace. Y yo diría por ejemplo que ... además... digamos, la jerarquización de compromisos, ¿no?, o de responsabilidad por ejemplo – un simple ejemplo, ya que estamos hablando de modelos y perspectivas – la responsabilidad de un escritor cubano en este momento tal vez sea totalmente distinta de la responsabilidad de un escritor salvadoreño. Es decir que también esa responsabilidad está sujeta a un contexto, está sujeta a un condicionamiento histórico, a un sentido de la existencia, incluso del propio escritor. Con respecto a Cuba, efectivamente, creo que en aquellos momentos se daba una situación – en el año 63 (vuelvo a la historia, que no lo explica todo pero que de alguna manera nos brinda una información ... en el año 59 triunfa la Revolución; en el año 61 fue la invasión por Playa Girón y fue la campaña de alfabetización; en el año 62 fue la crisis de octubre como todo el mundo recordará), y Julio llega en el enero del 63, es decir en momentos muy tensos y en estos años, en estos cuatro años anteriores y después, hay una polémica que afortunadamente no se acaba en Cuba y que creo que fertiliza justamente el mundo intelectual, el intercambio de las ideas, la crítica literaria, hasta la propia literatura; pero aquellos años urgentes de principio de la década del 60 donde hay una tensión extraordinaria, efectivamente se planteó como cuestionamiento decisivo del escritor cuál era su participación, y cuál era su responsabilidad ante aquel cambio social que por una parte casi le había llegado de golpe, porque todo el período de la lucha armada dura apenas un par de años. Cuando casi se dio cuenta de que ahí hay un pueblo haciendo una revolución, pues, ya ha triunfado esa revolución. De ese problema no hubo una conferencia de Yalta, ese problema que lo estaban ventilando, pues, sencillamente había prioridades, de acción, de práctica que de una manera tocaba a este aspecto de la vida. Y ese aspecto surge de inmediato y la polémica fue extraordinaria entre el año 59 y el año 61 donde todo el mundo sabe que en junio de ese año, bueno, se convoca una reunión y hubo discusión y planteamiento etc. Se fijaron las bases de la política cultural de la revolución cubana que es el discurso de Fidel Castro que se llama "Palabras al intelectual" y que queda como documento y donde surge una fórmula que ha sido interpretada dentro y fuera de Cuba más o menos de una manera muy ambigua. Esa fórmula dice: "Con la Revolución todo, contra la Revolución ningún derecho". Pero precisamente como discurso no soluciona ningún problema, la polémica continuó, y la polémica es generacional, es una polémica en torno a lo prioritario, y es el momento en que llega Cortázar. Que, creo yo, por otra parte, que mucho le agradece la

literatura cubana en su proyección posterior a la presencia y a la solidaridad de Julio Cortázar, no desde el punto de vista político sino desde el punto de vista literario. Es decir, la contradicción para el desarrollo que planteaba la literatura de Cortázar en el seno mismo de las discusiones dentro de la literatura cubana creo que ha sido el mejor legado que nos haya podido dejar a los cubanos como, también, es lo de Lezama. No porque yo asumo esa estética mirándola distanciadamente, pero en el desarrollo de la literatura cubana, esa contradicción ha sido muy positiva, muy positiva, desde todos los puntos de vista y sobre todo porque Cortázar estableció un elemento, un modelo muy concreto, muy definido. Los modelos y la responsabilidad que él asumió con respecto a *la* literatura y con respecto a *la* Revolución, con respecto a la realidad continental, eran el modelo, la actitud que podía asumir Cortázar desde su condicionamiento, desde su perspectiva, desde su visión del mundo. Y tampoco hay que exigirle a nadie. Sí, yo creo que la responsabilidad es estrictamente individual. Es la responsabilidad, la conciencia de un hombre ante lo que le rodea, ante sus semejantes, ante el sentido de su propia existencia y creo que Cortázar de acuerdo con su estructura, con su formación fue consecuente e hizo lo que justamente tenía que hacer. Y en ese sentido fue un modelo no por una actitud que se puede asumir como modelo, sino por una honestidad vital, esencial, con la literatura y con la vida. Y por eso hoy nos reunimos para hablar de Cortázar. Yo creo que la obra de Cortázar quedará como decía un amigo ... Vamos a leer a Cortázar y nuestros nietos leerán con otro sentido de lectura, por supuesto, los textos de Cortázar, pero yo creo que también se recordará el pueblo de Cuba, y el pueblo de Nicaragua, el pueblo de Chile y el pueblo de El Salvador, al menos recordarán a *este* otro Cortázar, que es el mismo en definitiva.

[aplausos en la sala]

Sicard:

Saúl, yo creo que lo que te queda (es algo muy importante y muy difícil) es explicarnos cómo a tu modo de ver la dimensión lúdica, esta dimensión que tendríamos la tentación de definir como irresponsable, cómo esta irresponsabilidad lúdica de todo creador, de todo escritor, de todo poeta, puede formar parte de la responsabilidad del escritor frente a la historia.

Yurklevich:

Muy bien. Bueno, ludismo significa una literatura regida por el principio del placer; se coloca como el juego en un espacio intermedio, es una literatura que se autogenera y autorregula como el juego, se dicta sus propias normas. Una vez establecidas hay que aplicarlas, acatarlas y llevarlas hasta sus últimas consecuencias, pero el principio inicial es de pura elección. Y entonces, está regido por un principio del placer, que es el contrario del principio de realidad. El principio de realidad es ése al que estamos sometidos todos y yo ahora en este momento, es decir, es el principio de las restricciones de lo real empírico. Estamos todos atados y acorralados, cometidos en el entramado corriente de la vida que no hace sino ponernos delante de límites, obstrucciones, obstáculos, fronteras, y entonces reina el curso, reina la gran evasión,

quien puede jugar, puede asegurar su salud...; si puede en fin, contrarrestar las restricciones de lo real empírico mediante esa escapada lúdica, eso es lo mejor. Digo yo, es mi ideal y era el ideal de Julio. Digo, el ideal de vida. Bueno. Yo creo que la literatura de Julio se apoya en un principio que se manifiesta desde temprano, la convicción de que toda buena literatura es un bien social y que toda mala literatura es una lacra social, que toda la buena literatura es en fin un factor de progreso, es un factor que permite provocar aperturas de toda índole, sobre todo aperturas mentales, que posibilita un avance, una evolución; una mala literatura es un obstáculo, es un bloqueo, es una cristalización, un contrapeso, es lastre, es rémora en relación con el progreso social. Y entonces, desde ahí no hay nada mejor para asegurar, bueno, propiciar la liberación del hombre, que ofrecerle esa gran ventana abierta a la multiplicidad de lo real y abierta también a la multiplicidad de lo imaginario que es una buena literatura. Y entonces, Julio acepta el principio de realidad en determinado momento y – tú lo dijiste muy bien hoy – Julio en fin es un paradigma, es un paradigma archi-humano, no hay que colocarlo en pedestal y no hay que idealizarlo; sería contraproducente; la vida de Julio está llena de zigzagueos, de errores, está llena de contradicciones, todas ellas asumidas con una responsabilidad atroz, responsabilidad a veces en filo abrumadora. Julio era un hombre lúdico, pero un hombre grave, era las dos cosas, alternativamente. Y entonces, ¿cómo acepta el principio de realidad? Lo acepta primero personalizándolo al máximo, el principio de realidad, sí, pero pasado por... el principio de realidad transido de subjetividad, primero, lo cual evita toda dogmática, evita en fin toda fijación nacional, todo esquematismo, toda simplificación; luego aceptando la movilidad, la labilidad de lo real y entonces se instala así, primero sin ¿cómo decir? sin seguridad, no hay seguridad de ninguna especie. Quizá al final hay algunas seguridades formales, el libro por ejemplo; él dice: Yo he escrito el *Libro de Manuel* con la técnica de *Rayuela*, porque me sentía seguro; entonces tenía que comunicar un mensaje que tenía implicaciones extraliterarias; necesitaba un instrumento dócil, no plantearme problemas formales como en otras novelas. Y entonces, bueno, ahí se puede decir que hay una seguridad formal, pero no hay ninguna otra seguridad, y entonces se instala en lo real aceptando la movilidad y la complejidad de lo real, y entonces va a dar de lo real siempre una versión polifónica, tal vez, estallada, donde todo interviene y se entreve, y entonces, sí, el compromiso va así, es ése – tú lo dijiste – la responsabilidad con respecto a la literatura. La convicción que la poética y la política son dos órdenes, cada uno sujeto a sus reclamos específicos. Luego, acepta lo histórico, el hombre en situación, el hombre lanzado en la espiral histórica; pero por otra parte es quizá dentro de la literatura latinoamericana donde hay más carga fantasmática, es decir el hombre, sí, el hombre en situación, el hombre histórico, pero por otra parte el hombre de adentro, lo más recóndito, lo más pulsional, lo más secreto, es decir la exploración hacia adentro y hacia afuera, el hombre completo; el hombre por un lado, lanzado, digo, en la turbamulta de la Historia, y por otra parte metido hacia dentro, el descenso alucinado, el descenso alucinógeno hacia la entraña, y entonces hay esa doble vertiente hasta la muerte, la doble vertiente. Por un lado el sonetista, – siempre ha ejercido con gran deleite Julio el soneto –, por otra parte el escritor comprometido a su manera. Y hay

conciliación a veces, a veces no hay conciliación en Julio, hay unos altibajos atroces, de modo que hay lo que dice Jaime también, la vida real, está eso, la telaraña, por un lado; por una parte la comunión, y por otra parte el sueño liberador, todo junto.

Berg:

Una vez que estamos aquí, en un aula que pertenece a la República Francesa, tal vez Uds. puedan contestar a las muchas críticas dirigidas hacia Julio en cuanto a su residencia en París, primero, y luego en cuanto a su deseo de obtener la nacionalidad francesa que solamente obtuvo al cabo de – si estoy bien enterado – diez años, y eso sólo bajo un presidente socialista. Me interesaría que hablasen sobre esa polémica esencialmente entre Julio Cortázar y los argentinos.

Alazraki:

Bueno...

Sicard:

Jaime, por favor. Alazraki es argentino.

Alazraki:

Bueno, yo quiero responder a esa pregunta porque uno de los puntos que me interesaba subrayar es que en la Argentina – no digo todos, pero sí, lo que se aproxima al establecimiento literario – se ha insistido mucho en esa idea de que, sí, Cortázar era muy buen escritor, pero ¡qué ingenuo políticamente! Eso lo han dicho desde el *Buenos Aires Herald* hasta en Barcelona una escritora argentina que se llama Marta Mercader, y en la otra punta también lo ha dicho Octavio Paz. Ahora, yo creo que eso responde a una intención muy clara y que es la intención – yo diría casi colonizada – que tenemos de que el escritor tiene que quedarse de molde. Y si se sale del molde, hay que neutralizarlo. Yo creo que Julio se negó a esa neutralización, y eso tiene que ver con su ciudadanía. Por ejemplo, voy a dar un ejemplo que responde indirectamente a tu pregunta: Durante años, Borges repitió y recibió loas e himnos de que él era un ciudadano del mundo, de que él realmente no era argentino, que él se sentía tan ciudadano del Japón como de Texas, digamos. Y lo último que acabo de leer hoy es que efectivamente, se niega a volver a la Argentina, se va a quedar en Ginebra. Sobre eso, lo único que ha recibido Borges han sido – otra vez, digo – loas y alabanzas. ¡Ah, el cosmopolitismo de Borges! Claro, cuando lo dice Julio y que, además de decirlo, hace lo que hace, y escribe como escribe, entonces hay que neutralizarlo.

McGuirk:

Yo quisiera decir, primero, que yo me siento profundamente tocado por la intervención sobre todo de nuestro amigo cubano. Pero, eso dicho, yo quisiera decir, antes de salir de esta sala, que también detecto un hueco, un agujero en esta mesa redonda. Yo creo que esto es muy positivo, el hueco, porque yo creo que es un hueco, el mismo hueco

abierto cuantas y tantas veces durante estos días de discusiones tan variadas en Mannheim. Es decir que hemos oído hoy mucho el *porqué* de Julio Cortázar. Tenemos que empezar siempre y tal vez llegar a un término siempre con esa pregunta. Pero el camino hacia el *porqué* siempre para nosotros – en la mayor parte del contexto pedagógico – conlleva el problema del *cómo* de su texto. Es decir que, empezando con la ética y siempre exigiéndola de su texto, tenemos que trabajar con recursos estético-éticos, es decir durante estos días yo considero que hemos visto varios senderos – unos más luminosos que otros [risas en la sala] –, pero yo quiero más información sobre otro *cómo*. ¿Cómo justificar una metodología literaria, unas metodologías literarias? Una posibilidad ha surgido por ejemplo hoy mismo en una sesión de esta mañana sobre la función, el funcionamiento de lo fantástico en Julio Cortázar. Otro podría ser lo lúdico; otro, añadiría yo, sería obviamente lo carnavalesco de su obra. No es el momento ahora de abarcar el tema de tantas metodologías, pero, sí es el momento de exigir que pongamos un hueco más amplio en la mesa redonda, es decir, el *cómo* de lo subversivo. ¿Cuáles son las formas de lo subversivo? y yo quisiera finalmente saber otro *cómo*. ¿Cómo aprovechar este congreso tan bueno, tan conseguido para llevarnos a una crítica, a un texto crítico de recursos subversivos que podamos llevar de aquí a nuestras aulas, a nuestros alumnos, a nuestras universidades – universales y no necesariamente cosmopolitas?

Rodríguez Coronel:

Es otro compromiso, ¿no?

Sicard:

No sé si saldremos de esta sala más revolucionarios, pero más cronopios, sí.