

El último Cortázar. Notas sobre un conflicto estético-político

Diego Alonso

Reed College

De mi país se alejó un escritor para quien la realidad, como la imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad.

Julio Cortázar, carta a
R. Fernández Retamar (10/05/1967)

En 1921, Roman Jakobson habría dado con la „fórmula definitiva“ (son palabras de Eichenbaum)¹ de aquello que los formalistas andaban buscando: la preeminencia de la función estética sería, de allí en más, el criterio para reconocer la *literariedad* del texto literario y conferirle a la disciplina de la crítica un estatuto supuestamente científico. La oportunidad del planteo y, sobre todo, el anhelo de sistematización y rigor expresado explicaría el entusiasmo que compartió en ese momento con Eichenbaum el resto del elenco formalista. Desde luego, resulta difícil disentir con una fórmula que, fiel al intento de fundar una teoría de la literatura, advierte sobre la especificidad estética y lingüística de la obra. Sin embargo, en consideración de otros aportes críticos, sería necesario repensar la eficacia de dicha fórmula. Como se desprende de trabajos apenas posteriores de Tinianov (1927) e, incluso, del mismo Jakobson (véase su ensayo en colaboración con Tinianov, 1928), la primacía estética será disputada con mayor o menor grado de reconocimiento según las épocas y desde ideologías que privilegian funciones de índole diversa. Nos encontramos así frente a un objeto, el texto literario, definido por prioridades que cambian y modifican su aspecto, desde las banderas del arte por el arte a las formas más explícitas de realismo, tal como se presentan, por ejemplo, en el género del testimonio y los relatos de no-ficción. Dicho de otro modo, la relación mantenida por la literatura con las series vecinas y sus distintos grados de orientación social será determinante en la adjudicación del espacio ocupado por la estética.

Tratándose de Julio Cortázar (1914–1984), quisiera analizar el modo en que se manifiesta esta dinámica y, especialmente, las tensiones que asaltan al escritor que recibe

el llamado de la política. Se busca entender cómo la visión del mundo que sería propia del autor se expresa y formaliza en la obra, sin descuidar la proyección externa o plano comunicativo (semántico) del discurso.² ¿De qué manera, la narración y, más precisamente, la trama narrativa contribuyen a la creación de un sentido que, a su vez, participa en la construcción de la mimesis e involucra la subjetividad?³ Dicho de otra manera, interesa destacar la interacción particular del mundo creado por el texto —su „trascendencia inmanente“ (Ricoeur 1984, 14)— y el mundo del lector. Las cuestiones teóricas que acabo de esbozar obligan, en el caso específico de Cortázar, a considerar de conjunto sus cambiantes posicionamientos ético-políticos y la experimentación que lleva a cabo de nuevas formas narrativas. Es claro que en una lectura como ésta la obra mantiene un grado de autonomía respecto al proyecto autorial. Tampoco hace falta volver sobre aquella premisa de una vieja crítica marxista que veía en las manifestaciones de la superestructura, la literatura entre otras, un reflejo más o menos directo de las condiciones materiales.

Por otra parte, atendiendo a una preocupación de la historia cultural, se sabe que el proceso conducente a la autonomía estética suele manifestarse de modo contradictorio en países que conocen un desarrollo tardío y a menudo incipiente de sus instituciones. Es el caso de la Argentina donde la independencia del campo literario debió aguardar la consolidación del estado nacional, hacia 1880, sin que la discusión sobre la función social y el valor político de la literatura se apagara nunca por completo. En este paisaje de relativa autonomía, la Revolución Cubana (1959) marcó una inflexión política importante y, como piedra que cae en agua mansa, aunque en este caso no tan mansa, alcanzó con sus círculos concéntricos a más de un autor. Cortázar no fue una excepción en este sentido, pero su ejemplo adquiere especial visibilidad al expresar este proceso con mayor dramatismo que otros escritores que abrazaron la causa revolucionaria y, a la vez, se vieron impelidos a defender la libertad creativa. Llama la atención la disparidad existente entre la declaración explícita de las tensiones estético-políticas que resultan del compromiso revolucionario (cartas, reportajes, conferencias) y la resolución formal que Cortázar halla en su ficción. Sorprende, igualmente, la honestidad que lo lleva a confesar su desconocimiento casi total del funcionamiento de la política y su acercamiento intuitivo, emocional, a ella (1994, 115). De cualquier manera, fue imposible para él no reflexionar en voz alta sobre la distancia (¿infranqueable?) que existe entre la voluntad lúdica de un „cronopio“ que escribe para su regocijo personal como único fin y una escritura, sino política, al menos humana y éticamente consciente. La cuestión fue puesta de manifiesto a partir de los tumultuosos años sesenta y lo acompañó el resto de su vida, motivando distintas respuestas de orden literario. La correspondencia que mantuvo con Roberto Fernández Retamar con motivo del Congreso de Intelectuales Latinoamericanos (La Habana, 1967), es ilustrativa de las dificultades que conllevó, para él, esta articulación. Cito a continuación dos pasajes de la misma carta:

Por otra parte, mi trabajo de escritor continuaría el rumbo que le marca mi manera de ser, y aunque en algún momento pudiera reflejar ese compromiso (como algún cuento que conoces y ocurre en tu tierra) lo haría por las mismas razones de libertad estética que ahora me están llevando a escribir una novela

que ocurre prácticamente fuera del tiempo y del espacio históricos. (1987, 274–275)

Para luego explicar:

El lento, absorbente, infinito y egoísta comercio con la belleza y la cultura [...], la tentación cotidiana de volver como en otros tiempos a una entrega total y fervorosa a los problemas estéticos e intelectuales, a la filosofía abstracta, a los altos juegos del pensamiento y de la imaginación, a la creación sin otro fin que el placer de la inteligencia y de la sensibilidad, libran en mí una interminable batalla con el sentimiento de que nada de todo eso se justifica éticamente si al mismo tiempo no está abierto a los problemas vitales de los pueblos, si no se asume decididamente la condición de intelectual del tercer mundo [...]. (1987, 279)

La publicación de *Rayuela* (1963) e, inclusive, un poco antes, la de esos magníficos cuentos que son „El perseguidor“ y „Las babas del diablo“ (*Las armas secretas*, 1959), se encuentra, según el mismo autor, en el límite de dos poéticas. Es claro que no se trata de una línea inamovible, pero sí lo suficientemente significativa como para hablar de un cambio que lo lleva de una aproximación ante todo estética de la realidad, donde el interés por ésta se haya supeditado a las posibilidades formales y estilísticas que promete, a una apreciación del mundo que responde a una redefinición ideológica y asoma con distintos niveles de resolución en la escritura. Cortázar quiere ser partícipe del proceso histórico y contribuir en él de algún modo. Pero no se trata de una substitución total de una poética por otra, sino más bien de la existencia de una relación más conflictiva que la declarada, resultado de la comprensión que tiene el autor del modo en que se manifiesta la ideología en los textos. ¿Qué significa, por ejemplo, cuando dice perseguir un „difícilísimo equilibrio entre un contenido de tipo ideológico y un contenido de tipo literario“ (Prego 133)? ¿Cómo entender una distinción de este tipo que no sólo aligera la literatura de su „contenido ideológico“, separándolo supuestamente de la forma, sino que además, como puede verse en la carta a Fernández Retamar, sugiere un acercamiento mayormente enunciativo y temático a la política?

El intento de reconciliar ambos campos, el estético y el político, da cuenta de una dificultad que se prolonga, ratificándose, hasta el último suspiro de Cortázar. Con el fin de entender las premisas sobre las que sustenta la diferencia y trata de zanjar distancias, he centrado mi atención en torno a la „reescritura“ de un cuento suyo temprano, „Las puertas del cielo“ (*Bestiario*, 1951), realizada al fin de su carrera. Esta operación metaliteraria tiene lugar en „Diario para un cuento“ (*Deshoras*, 1982), último relato de la obra publicada, en que vuelve sobre temas y procedimientos de épocas anteriores a la inflexión ideológica. Nos encontramos así frente a una narrativa crítica que, además de resemantizar una vieja historia, conduce a pensar la cuestión de la continuidad y la ruptura de acuerdo a definiciones estético-políticas.

En „Diario para un cuento“ se rememora con exagerada nostalgia una poética temprana que el compromiso político habría vuelto imposible. El retorno a esa poética

anterior, emblematizada por „Las puertas del cielo“ (*Bestiario*, 1951) y su representación de los sectores populares, tiene la virtud de dar cuenta del conflicto que ocasiona el giro ideológico y ofrecer una paradójica solución a éste, desdibujando la frontera entre campos supuestamente adversos. En este sentido, la cronología establecida por el mismo Cortázar dentro de su obra (la publicación de *Rayuela* en 1963 como punto de giro) quedaría en cierta medida desmentida. A no ser, y esto sería otra forma de abordar lo mismo, que ésta y otras reescrituras —pienso, por ejemplo, en la relación entre „Apocalipsis de Solentiname“ (*Alguien que anda por ahí*, 1977) y „Las babas del diablo“— además de significar la distancia entre ideologías opuestas, deban ser leídas como formas de autofiguración o modos en que el autor se inscribe una vez más en la obra para ofrecernos una última versión de sí mismo; una práctica privilegiada donde pone de manifiesto contradicciones consubstanciales a su escritura (Premat 12).

*

En un presente teñido por reflejos crepusculares, donde junto al fin de los tiempos se anuncia el fin de la literatura, podría suponerse que los conflictos generados por el compromiso político forman parte de un capítulo concluido. Aceptado ese dictamen, la cuestión sobre la que se interesa este trabajo perdería forzosamente su vigencia. No obstante, de acuerdo a lo razonado hasta aquí, creo necesario proseguir la discusión sobre la especificidad literaria articulada hace ya casi un siglo por Jakobson y sobre los cruces con las series vecinas que interesara a Tyniánov, llevándolo a traspasar los límites del formalismo. Como muestran los trabajos que han vuelto recientemente a indagar el concepto de autonomía y los posicionamientos observados frente a ésta, la cuestión del contenido ideológico de una literatura y sus distintos modos de inscripción no sabría recibir una respuesta universal.⁴ El texto y su condición literaria quedarían supeditados a cambios de forma y función. Al respecto podría indicarse el giro subjetivo que ha entronizado las formas autobiográfica y testimonial durante las últimas décadas, haciendo necesario interrogarse sobre el lugar de la estética en esa literatura de intención fundamentalmente heterónoma. Perdura, en cualquier caso, la dificultad de articular dos campos en apariencia bastante opuestos. Mientras la literatura, y en particular la ficción, despide un aroma enervante que se percibe como antitético de la acción, el idioma concreto de la política no logra apartar la sospecha de ser una amenaza para la libertad de creación. Las respuestas dadas a este conflicto y, en particular, los esfuerzos por articular funciones aparentemente contradictorias, se han sucedido y en la mayoría de los casos no exentas de ambigüedad.

Diario para una estética a deshora

En „Diario para un cuento,“ Cortázar expresa la necesidad de volver a los orígenes y se entrega al simulacro de revisar una primera poética, cuyo único fin habría sido la satisfacción estética. La distancia que separa este relato de „Las puertas del cielo“ es, como se ha indicado, la distancia recorrida entre dos ideologías literarias. Se recordará que en „Diario para un cuento“ un narrador que participa plenamente en el proceso de construir una figura de autor, expresa el impedimento de representar al „otro“ en los términos en que podía hacerlo en el pasado. Imposibilidad entre comillas, hay que decir, ya que en el proceso de contar el personaje de Anabel (una prostituta que, como Celina de „Las puertas del cielo“, tiene un interés fundamentalmente estético), el narrador terminará siendo

contado y recibirá asimismo un resto, imperfecto, de ese objeto del deseo. Como explica Cortázar nos hallamos frente a un

truco literario, según el cual la tentativa de escribir un cuento hace el cuento, está incluido dentro de esa tentativa.

Sí, ésa fue la única manera en que yo pude llegar un poco a Anabel y aún así no conseguí lo que quería. Porque lo que yo quería era contar a Anabel y en realidad [...] es Anabel la que me cuenta a mí. (Prego 39)

Se notifica un desajuste entre la representación del mundo lumpen recordado a la distancia (Anabel, otras prostitutas y marineros, con el régimen peronista de los años 50 como trasfondo)⁵ y los criterios éticos y políticos a partir de los cuales el narrador debería reconocer al „otro“ en su autonomía. Intento dialéctico que busca colocar el sujeto y el objeto en un plano de igualdad, pero fracasa por la imposibilidad de conciliar dicho intento con un sistema de valores y parámetros estéticos que el narrador en su condición presente ya no puede asumir sin cierta culpabilidad. —“¿Cómo hablar de Anabel sin imitarla, es decir sin falsearla. Sé que es inútil, que si entro en esto tendré que someterme a su ley..“ (490).— La distancia se dilata aún más por la evocación de Hardoy, el narrador de „Las puertas del cielo.“ Testigo tan interesado como éste de la vida que fluye paralela e inalcanzable del otro lado del mundo, pero libre de todo problema ético.

La realidad de los personajes y sus dramáticas existencias perdura sin mayores cambios a tantos años de distancia, pero en „Diario para un cuento“ se registra una incómoda conciencia que anuncia el fracaso de la experiencia estética. Hardoy es despertado de un largo sueño y devuelto a la función de espía en los bajos fondos de la cultura popular, pero sólo para recordarle a su cofrade la imposibilidad de alcanzar a Anabel. Como dice el escritor del diario, a través de su evocación de Bioy Casares y de la glosa de un texto de Derrida (*La vérité en peinture*, 1978) que él mismo traduce, lo acecha „una nada“:

Yo enfrento una nada, que es este cuento no escrito, un hueco de cuento, un embudo de cuento y de una manera que me sería imposible comprender siento que eso es Anabel, quiero decir que hay Anabel aunque no haya cuento. Y el placer reside en eso, aunque no sea un placer y se parezca a algo como una sed de sal, como un deseo de renunciar a toda escritura mientras escribo (entre tantas otras cosas porque no soy Bioy y no conseguiré nunca hablar de Anabel como creo que debería hacerlo). (143)

Sobre el texto de Derrida, ha de saberse que éste concluye afirmando la imposibilidad de la fruición estética, volviendo vanos, incluso inalcanzables, tanto el objeto de la contemplación, que pierde su autonomía, como la experiencia que debería resultar de ella. El placer de la belleza

es tan universalmente subjetivo —en la pretensión de mi juicio y del sentido común— que sólo puede venir de un puro afuera. Inasimilable. En último término, este placer que me doy o al cual más bien me doy, por el cual me doy, ni siquiera lo experimento, si experimentar quiere decir sentir: fenomenalmente,

empíricamente, en el espacio y en el tiempo de mi existencia interesada o interesante. Placer cuya experiencia es imposible. No lo tomo, no lo recibo, no lo devuelvo, no me lo doy jamás porque yo (yo, sujeto existente) no tengo jamás acceso a lo bello en tanto que tal. En tanto que existo no tengo jamás placer puro. (Derrida traducido y citado por Cortázar, 143)

El razonamiento derrideano hace girar el círculo argumentativo. Para Cortázar, antes era el placer estético que obstaculizaba la conciencia del mundo, ahora es esa conciencia la que marca un límite al placer estético. La pregunta sería si Cortázar queda detenido en la aporía o, contrariamente, si busca superar la inmovilidad a la que lo condena mediante la creación de una forma (la forma del cuento que por el momento permanece reducido a su condición de *nada*) capaz de zanjar la distancia y restituir al objeto (Anabel) en su autonomía. O como diría Rancière, apuntando a una búsqueda similar: la creación de una imagen capaz de revelar „la alteridad identitaria de la semejanza“ (29).

„Diario para un cuento“ dramatiza el choque entre dos poéticas y expresa el desasosiego de su autor. Cortázar se queja de no poder escribirlo al „otro“ del modo en que quisiera. Asegura que quisiera ser Bioy, esto es, un escritor libre de los barullos de la conciencia que produce su obra al margen de imperativos ético-políticos. Bioy: siempre tan admirado, siempre tan capaz de escribir sobre Anabel como él, dice el narrador, será incapaz de hacerlo, „mostrándola de cerca y hondo y a la vez guardando esa distancia, ese desasimiento que decide poner (no puedo pensar que no sea una decisión) entre algunos de sus personajes y el narrador“ (140).

Se insiste en Bioy, se invoca su „juego de piernas y la noción de distancia“ que, contrariamente, le permitiría „marcar puntos sin dar demasiado la cara“ (142). De la jerga del box, el diario se desplaza a otros ámbitos, elogiándose el perfecto inglés de Bioy y su capacidad de citar oportunamente a Poe. Demasiadas reminiscencias autobiográficas como para dudar. Bioy, se podría decir, es lo que él (el narrador) era antes: un primer Cortázar, aquel escritor feliz que podía aventurarse en los espacios de la cultura de masas y alcanzar los límites de la ironía y el desprecio, escribiendo sobre los „monstruos“ (así llamaba entonces a los sectores populares) con la distancia que le permitía su inconsciencia política. Desinteresado de la humanidad de éstos, sólo piezas al servicio de una trama. El otro Cortázar ya no puede proceder así; desde „El perseguidor“, explica, nace una preocupación más „humana“ y comienza un dificultoso proceso de identificación (Prego 129–130).

Por eso, en este último cuento —“testamento literario“, según Trinidad Barrera (citada en Knickerbockerde 151)—, Cortázar vuelve a pensar en Hardoy y su inutilidad treinta años después, encerrado entre los paréntesis de alguna página del diario. El narrador de hoy, recuerda al „entomólogo“ de ayer con sus fichas sobre Ortega, el hombre masa y la técnica; sus visitas al Santa Fe Palace y escrutinio de la anónima concurrencia. Hardoy registrando olores (perfumes baratos), deformaciones (mujeres enanas y bizcas), vistosos atuendos (peinados como torres) y matices raciales („tipos como javaneses o moscovíes“) (1982, 117). La milonga de los „monstruos“ observada desde una despreocupada y cínica atalaya que privilegia aquellos elementos que aúnan lo estético y lo expresivo. Pero, además, Hardoy yendo al otro mundo porque allí ocurren cosas; un acervo de experiencias que van desapareciendo como el Palermo de „calles venturosas“ soñado por el joven Borges en la

apacibilidad de la biblioteca paterna (2005, 101). En este sentido, Hardoy siempre ha sido un testigo ávido, pero en la versión actual sus sumersiones en el otro mundo se han vuelto inútiles para acercar y conocer verdaderamente a Anabel. Más aún, como hace saber el narrador de „Diario para un cuento“, Hardoy se muestra, incluso, incapaz de comprender la imposibilidad que comporta, ya, ese acercamiento:

Hardoy, que tenía toda mi confianza, se dedicó con deleite a espiarla, bañándose en la atmósfera de eso que él llamaba los bajos fondos [...] y yo de este otro lado con el calambre y el valium y Susana, con Hardoy que me seguía hablando de la milonga sin darse cuenta de que yo había sacado el pañuelo, de que mientras lo escuchaba y le agradecía su amistosa vigilancia me estaba pasando el pañuelo para secarme de alguna manera la escupida en plena cara. (170–171)

Hardoy no le sirve más a un autor para quien la ideología se ha vuelto un obstáculo en el intento de contar a Anabel; la cual, por otra parte, hubiera sido juzgada por aquél tan „monstruo“ como Celina y los suyos. El diario consigna esta incomodidad:

Escritores que aprecio han sabido ironizar amablemente sobre el lenguaje de alguien como Anabel. Me divierten mucho, claro, pero en el fondo esas facilidades de la cultura me parecen un poco canallas, yo también podría repetir tantas frases de Anabel o del gallego portero, y hasta por ahí me pasará hacerlo si al final escribo el cuento, no hay nada más fácil. (165)

Necesita arrancar a Anabel „de esa imagen confusa y manchada“ (151). Poner fin a aquellas ironías canallas, amables e innecesarias, que iban sucediéndose cuando llegaban las impostergables sumersiones en el espacio de la alteridad, en busca de „breves interludios más estéticos que eróticos“ (153). Al llegar al último tramo de su vida, hace tiempo que Cortázar no se permite tales encanallamientos; los „monstruos“ se han vuelto ángeles —“per modo di dire, claro“ (171), explica en caso no se hubiera entendido.

Lo obvio: desde el compromiso político se ve con desconfianza la gratuidad estética. Las cartas de Schiller sobre el valor educativo y la funcionalidad social de la autonomía artística viajan mal en el tiempo y aparecen otras preocupaciones como la ya mencionada de equilibrar „contenidos literarios“ y „contenidos ideológicos“. ⁶ Cortázar ve al escritor como un testigo ineludible. Por ello, Valery, para él, ha dejado de ser „el más alto exponente de la literatura occidental“ (1987, 151) y es superado por Malraux, quien se muestra más consciente de los dramas de la condición humana. Como puede advertirse en los pasajes citados de la carta a Fernández Retamar, Cortázar trata de mantener un equilibrio entre la defensa de la libertad estética, el carácter gratuito y lúdico de su escritura, y la necesidad de dar una respuesta a lo que él considera los problemas de su época. Frente a las tensiones que resultan inevitablemente debe explicarse; quiere que lo entiendan, que se entienda su compleja relación con el placer estético („que sólo puede venir de un puro afuera“) y, simultáneamente, proteger su autonomía de las críticas de una izquierda a la que se siente ligado por motivos extraliterarios.

El acto de asumir un compromiso político se hará de más en más común, en correlación a la violenta polarización que conoce el continente americano durante los años

sesenta y setenta. Ejemplos de este giro serían *El libro de Manuel*, los escritos solidarios con la Nicaragua revolucionaria y aquellos otros cuentos tardíos que remiten al macabro régimen militar argentino. Podría pensarse que en su preocupación por armonizar su vida y obra, Cortázar sobreevalúa la importancia del discurso del autor y la proyección ideológica de lo temático. A partir de allí, se propondría filtrar significados políticos y alcanzar un mayor impacto extraliterario, sin por ello renunciar —siempre mantiene la guardia ahí, puesta— a la libertad creativa y los juegos de la imaginación. La comprensión del funcionamiento ideológico en los textos condiciona esta dinámica no desprovista de tensiones. Conviene observar entonces que Cortázar convierte lo que anuncia como una imposibilidad en pretexto narrativo conducente, en el caso de „Diario para un cuento“, a un grado de experimentación e hibridación formal que implica, por cierto, un intento de superar el conflicto.

Algo más sobre la importancia que atribuye Cortázar a la inscripción de la ideología autorial en el texto. Si se considera éste como un tejido de voces provenientes de horizontes ideológicos distintos, se obtiene un útil desplazamiento.⁷ De la literatura como una representación discursiva de lo social se pasa a la literatura como una representación de los discursos sociales. En ese sentido, una literatura como la de Cortázar, sería refractaria a un reduccionismo ideológico que otorga peso inmoderado a la intención del autor. Su discurso es uno más en el texto. Sin duda, hay un plano ético-político de la creación, pero éste ha de ser comprendido dentro del diálogo con las demás voces. De tal modo, se simplifica la preocupación de nuestro autor respecto a la inscripción de los „contenidos ideológicos“, tornándose secundarias y hasta cierto punto irónicas las imposibilidades declaradas.

Las tensiones entre autonomía y heteronomía, así como su intento de resolución, se manifiesta de modo formal en „Diario para un cuento“ y otros relatos más o menos contemporáneos a éste. Cortázar ha expuesto en más de una página su teoría de la narración breve, haciendo saber su inclinación hacia una poética del efecto: el cuento debe ganar por *knock-out* en contraste con la novela que, profusa en elementos circunstanciales, explica prolongando la metáfora del boxeo, se permite „ganar por puntos“. Desde el estudio introductorio a las *Obras en prosa* de Poe (1956) y, ciertamente, también desde los cuentos de *Bestiario* (1951), se encuentran firmemente establecidos los principios constructivos de la narración breve. Significación, intensidad y tensión son, para Cortázar, los parámetros de todo gran cuento. De estructura contenida como una esfera, todo gran relato tendría un carácter autárquico; su autor actúa como un demiurgo ausente que escribe para exorcizar demonios o expulsar criaturas indeseables. Una máquina narrativa que crea interés con máxima economía de medios y en la que sólo importa la perfección de la trama ficcional, motivada por un sentimiento hedónico. Sometido a una alta presión formal y espiritual, el cuento es análogo al arte fotográfico que es capaz de proyectar una realidad que trasciende lo narrado.

Como puede verse, „Diario para un cuento“ ha virado 360 grados: es abierto, fragmentario, autoreferencial y rico en referencias intertextuales. „Ultraliterario“, „vanguardista“, se diría. La distancia formal con „Las puertas del cielo“ no sabría ser mayor. Y es en este sentido que ha de leerse como un texto testamentario que subraya las diferencias con aquel período dominado por una estética „pura“ (forma y estilo, ante todo) de carácter más bien „clásico“. A partir del compromiso político, Cortázar efectúa un giro

inevitable, no le es posible guardar la antigua forma. Pierde la distancia y el desasimiento necesarios a la autarquía que reclamaba para la hechura de todo gran cuento. Se produce una inflexión en el modo de escribir:

Lo primero que habría que señalar [...] es que toda la primera parte de mis cuentos, digamos los cuatro primeros libros de cuentos, fueron escritos yo no diría de una manera automática, pero sí aceptando el coco en la cabeza [...], aceptando el impulso de una idea, de una situación dada, y dejando que el relato se fuera armando a base de esas primeras hilachas, grosso modo, de una situación, dejando que el cuento fuera tomando poco a poco su forma con una intervención de alguna manera secundaria del escritor [...]. Bueno, esa especie de automatismo que hay en muchos de mis cuentos [...] abarca un período ya un poco pasado. En los últimos tres libros de cuentos que escribí he trabajado mucho más sobre un plano racional. Es decir, he sido más dueño de lo que quería decir. (Prego 35–36)

Concluyendo, ‚Diario para un cuento‘ pone en escena un conflicto al interior del *ars narrativa* de Cortázar. Éste no puede escribir más como antes, de primera, cuando acataba *el golpe del coco en la cabeza*; han surgido consideraciones ideológicas que solicitan una labor más consciente del escritor. El diario da a leer la transformación que lleva del automatismo y la espontaneidad en lo que concierne el objeto de interés estético a una toma de control (ser „dueño de lo que quería decir“) que reconoce, no obstante, un fracaso relativo, una forma de imposibilidad, en relación a la escritura de dicho objeto.

En el plano de la historia narrada, que está situada en la época del primer Cortázar, el personaje del narrador no sólo traduce las cartas que le llegan a Anabel desde puertos lejanos, sino que también gana autoridad al escribir las respuestas a esas cartas; un modo de significar que antes él podía ocupar el lugar de Anabel, improvisando, como reconocían los demás involucrados, con el sentimiento necesario a esa forma de escritura. El cuento subraya la actuación (el artificio) de este sentimiento que coloca al narrador en un terreno ajeno, convirtiéndolo en un adecuado intérprete del mismo. Sin embargo, recordado todo esto a la distancia, desde Europa y con el cabello blanco, sólo queda el reconocimiento de un deseo que es nostalgia, pero nunca la obtención del „placer puro“ que daría la escritura de un cuento sobre Anabel. Así lo dice un narrador muy cercano al autor en el momento de reconocer sus imposibilidades estéticas:

La verdad me hubiera gustado escribirlos, hacer un cuento sobre Anabel y esos tiempos, a lo mejor me hubieran ayudado a sentirme mejor después de escribirlo, a dejar todo en orden, pero ya no creo que vaya a hacerlo, hay este cuaderno hecho de jirones sueltos, estas ganas de ponerme a completarlos, de llenar los huecos y contar otras cosas de Anabel, pero lo que apenas alcanzo a decirme es que me gustaría tanto escribir ese cuento sobre Anabel y al final es una página más en el cuaderno, un día más sin empezar el cuento. Lo malo es que no termino de convencerme de que nunca podré hacerlo porque entre otras cosas no soy capaz de escribir sobre Anabel, no me vale de nada ir juntando

pedazos, que en definitiva no son de Anabel sino de mí, casi como si Anabel estuviera queriendo escribir un cuento y se acordara de mí [...]. (172–173)

A Cortázar le ha quedado algo por decir en su último cuento; acto de revisión que leo como la afirmación de una poética conflictiva, un esfuerzo por hacer converger órdenes tan distintos como la estética y la política. La parodia de un primer Cortázar, así como la ruptura de la forma perfecta de otrora, lleva a pensar en la productividad del conflicto y su resolución. No sin ironía, las páginas del diario pasan de la evocación de Anabel y el deseo de ser Bioy a una reflexión sobre la (im)posibilidad de alcanzar al „otro“ y, en consecuencia, de terminar escribiendo sobre sí mismo. Por sobre la vertiente solipsista que corresponde al género del diario, se destaca el pasaje que conduce de la nostalgia a la melancolía confrontando al autor con la nada intraducible de la escritura. Lo menos que se puede decir es que el texto adquiere un sentido paradójico, proviniendo sobre todo de un autor que se ha propuesto encontrar el mundo y afirmar una convicción ético-política. Una y otra vez, Cortázar retorna a Derrida para explicar la insuficiencia, ¿acaso, sólo aparente?, de su proyecto:

No (me) queda casi nada: ni la cosa, ni su existencia, ni la mía, ni el puro objeto ni el puro sujeto, ningún interés de ninguna naturaleza por nada. Ningún interés de veras, porque buscar a Anabel en el fondo del tiempo es siempre caerme de nuevo en mí mismo, y es tan triste escribir sobre mí mismo aunque quiera seguir imaginándome que escribo sobre Anabel. (173)

El desgarramiento que resulta de la confrontación de poéticas supuestamente tan distintas, se expresa a través de un razonamiento contradictorio o aporí (el deseo de escribir sobre Anabel se traduce en escritura de sí mismo y, a la vez, en una experiencia de la nada) que el lector debe superar. En esa dirección, la reescritura que hace el último Cortázar de „Las puertas del cielo“ incita a una comprensión dialéctica donde el texto y su exterioridad—el sujeto y el objeto, lo imaginario y lo real, el goce estético y la necesidad política—perderían (más allá de las declaraciones del autor) su carácter exclusivo. Acaso, ése sería el verdadero significado de la dificultosa búsqueda que narra „Diario para un cuento“. Dicho en otras palabras, la resolución metafórica de un conflicto irresoluto.

Notas

¹ Véase Eichenbaum en Todorov 37.

² Para un análisis clarificador de la dinámica entre inmanencia y exterioridad, entre el *mundo del texto* y su *referencialidad*, véase Ricoeur 1986.

³ Un interés de este tipo, atento a lo referencial y sus determinaciones textuales, permitiría evaluar hasta qué punto la obra analizada ha efectuado un retorno a lo real, en el cual algunos críticos han visto la expresión de lo político en un estadio de postautonomía. En esa dirección apuntan los últimos trabajos de Florencia Garramuño 2009, Josefina Lúdmmer 2010, 2017 y Luz Horne 2011. Sobre el vínculo entre narración y mimesis, véase Ricoeur 1983 y 1984.

⁴ Remito nuevamente a los trabajos de Ludmer, Horne y Garramuño, indicados en la nota anterior.

En un sentido contrario al propuesto en este ensayo, se encuentra el libro de Jean Bessière listado en la bibliografía final. El crítico analiza allí lo que sería, según él, una de las tendencias dominantes de la literatura contemporánea, cuya especificidad es puesta en tela de juicio al ser equiparada a los demás discursos sociales.

⁵ La postura de Cortázar respecto al gobierno de Perón no difiere de la mayoría de los intelectuales argentinos de esa época que forman un bloque de oposición. Cercano al grupo de la revista *Sur*, su ideal político-

cultural lo situaba entonces dentro del amplio marco del liberalismo burgués. En „Diario para un cuento“ ofrece una síntesis de sus sentimientos de otrora: „Esos tiempos: el peronismo ensordeciéndome a puro altoparlante en el centro, el gallego portero llegando a mi oficina con una foto de Evita y pidiéndome de manera nada amable que tuviera la amabilidad de fijarla en la pared (traía las cuatro chinchas para que no hubiera pretextos)“ (Cortázar 1983, 149).

⁶ Véase Schiller 2004.

⁷ Véase Bakhtine 1970 y 1989

Obras citadas

- Bakhtine, Mikhail. *La poétique de Dostoïevski*. Trad. Isabelle Kolitcheff. París: Éditions du Seuil, 1970.
- . *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Trad. Helena S. Kriukova y V. Cascarra. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, 1989.
- Barrera, Trinidad. „Los mecanismos discursivos de ‚Diario para un cuento‘“. *Coloquio Internacional: lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. 2 tomos. Madrid: Fundamentos, 1986.
- Bessière, Jean. *Inactualité et originalité de la littérature française contemporaine (1970–2013)*. París: Honoré Champion, 2014.
- Borges, Jorge L. „Evaristo Carriego“. *Obras completas*. Tomo 1. Barcelona: RBA Coleccionables, 2005. 97–172.
- Cortázar, Julio. *Deshoras*. Madrid: Ediciones Alfaguara, 1983.
- . „Acerca de la situación del intelectual latinoamericano“. *Último round*. Tomo 2. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1987. 274–275.
- . „El intelectual y la política en Hispanoamérica“. *Obra crítica*. Tomo 3. Ed. Saúl Sosnowski. Madrid: Santillana, 1994. 113–130.
- Derrida, Jacques. *La vérité en peinture*. París: Flammarion, 1978.
- Eichenbaum, Boris. „Théorie de la ‚méthode formelle‘“. 1925. *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*. Ed. Tzvetan Todorov. París: Éditions du Seuil, 1965. 31–75.
- Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Horne, Luz. *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2011.
- Knickerbocker, Dale. „La teoría implícita en ‚Diario para un cuento‘ de Julio Cortázar“. *Inti* 34–35 (Otoño 1991-Primavera 1992): 151–158.
- Lúdmer, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010.
- . „Literaturas Postautónomas: otro estado de la escritura“. *Transtierros*, 2017, <http://transtierros.blogspot.fr/2017/02/josefina-ludmer-literaturas.html>.
- Prego, Omar. *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona: Muchnik, 1985.
- Premat, Julio. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Ricoeur, Paul. *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*. Tome 1. París: Éditions du Seuil, 1983.
- . *Temps et récit. La configuration dans le récit de fiction*. Tome 2. París: Éditions du Seuil, 1984.
- . *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique*. Tome 2. París: Éditions du Seuil, 1986.
- Rancière, Jacques. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011.
- Schiller, Friedrich. *On the Aesthetic Education of Man*. Trad. Reginald Snell. Mineola, New York: Dover Publications, 2004.
- Tynianov, Iouri. „De l'évolution littéraire“. 1927. *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*. Ed. Tzvetan Todorov. París: Éditions du Seuil, 1965. 120–137.
- . y Roman Jakobson. „Les problèmes des études littéraires et linguistiques“. 1928. *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*. Ed. Tzvetan Todorov. París: Éditions du Seuil, 1965. 138–140.