

activa, ya sea implicándose personalmente en los conflictos sociales, ya pronunciándose únicamente sobre ello desde un artículo o a través de una simple entrevista. Esta presencia pública del escritor le permite una relación directa con el lector, que, para Cortázar —sobre todo el lector hispanoamericano—, es el que ha favorecido el llamado *boom*, debido a su urgente necesidad de participar en el decurso histórico del continente. Así pues, para el escritor argentino, novelas como *La ciudad y los perros* o *La región más transparente*, sin renunciar un ápice a la calidad literaria más exigente, suponen una indagación en la realidad histórica hispanoamericana y una denuncia. Con la siguiente frase, Cortázar redefine el sentido de compromiso del escritor y del lector, compromiso que ubica de manera prioritaria en Hispanoamérica: «Entre nosotros escribir y leer es cada vez más una posibilidad de actuar extraliterariamente, aunque la mayoría de nuestros libros más significativos no contengan mensajes expresos ni busquen prosélitos ideológicos o políticos»⁸. Esta tendencia de particularizar el compromiso activo del escritor y del lector en una zona determinada del mundo, se corresponde con la idea de Cortázar de que en el Occidente desarrollado, la lectura fundamentalmente no pasa de ser unas placenteras vacaciones⁹. Con esta concepción discriminatoria del ejercicio de la lectura del hombre europeo y norteamericano se restringen de manera capital las formas posibles de compromiso, como si el mundo desarrollado fuese ya un paraíso, ése que nunca dejó de soñar Cortázar, no ya sólo porque en dicho mundo hubiese desaparecido la miseria social, sino porque Cortázar descarta el conflicto metafísico y la imperecedera necesidad humana de dar sentido a la existencia y abolir todo tipo de temores latentes en el corazón del hombre. La necesidad de armonizar rigor literario y compromiso social —si bien, como vamos viendo, Cortázar consigue dicha armonía concretando las maneras de actuación— no anula en el argentino una, para mí, tensión interior provocada por su amor inaplazable a la literatura y por su conciencia moral, que le impide abandonarse íntegramente a la escritura de creación. Esta tensión persistirá desde la escritura de *Rayuela* hasta su muerte¹⁰ y se deja ver en los escritos que venimos comentando —lentos de urgencias expresivas, en los que de ningún modo se reconoce la sugerente prosa de Cortázar, y no exentos de contradicciones conceptuales, debido a la dimensión improvisada de dichos textos, tales como «Realidad y literatura en América Latina» y «La literatura latinoamericana a la luz de la historia contemporánea»—, así como en la comparación de éstos con otros estrictamente literarios, redactados por los mismos años o, incluso, posteriormente. En este sentido, si Cortázar desdeña la concepción de la lectura como mero placer, en el delicioso texto «Reencuentros con Samuel Pickwick» (1981), prólogo al libro de Dickens, defiende el gozo íntimo de la

⁸ «América Latina: exilio y literatura» (1978), *Obra crítica* 13.

⁹ *Contrariamente a esta noción desentendida de la lectura*, Oliveira indica en *Rayuela* que «Morelli entiende que el mero escribir estético es un escamoteo y una mentira, que acaba por suscitar al lector-hembra, al tipo que no quiere problemas, sino soluciones o falsos problemas ajenos que le permiten sufrir cómodamente sentado en su sillón, sin comprometerse en el drama que también debería ser el suyo» (cap. 99).

¹⁰ Al respecto, Cortázar responde a Soler Serrano: «yo sé que hay una especie de desgarramiento en mí. Soy por naturaleza solitario (...) Y un día descubrí a mi prójimo, y lo que yo reivindicaba un poco como un derecho y como un orgullo (el hecho de que me dejasen estar solo y en paz) se convirtió en un sentimiento de culpa, y actualmente trato de darme a los demás todo lo que puedo cuando pienso que el hecho de darme no es totalmente inútil, que puede tener algún sentido... Es un poco como la historia del doctor Jekyll y mister Hyde, ¿comprendes? El solitario mister Hyde es el malo, y el doctor Jekyll es el que trata de hacer alguna cosa por los demás... y claro, hay un continuo divorcio entre ellos» (Joaquín Soler Serrano, «Julio Cortázar» en *Escritores a fondo*, ed. Planeta, Barcelona, 1986).

lectura concebida como enaltecedor entretenimiento. Así, *Los papeles póstumos del Club Pickwick* representa «una de esas obras que vuelven el mundo más soportable y divertido, cualidades cada día más necesarias pero que una parte capital de la literatura contemporánea deja de lado por razones no menos capitales». Texto jubiloso, que borra toda frontera entre lector y libro, hasta el punto de dirigirse en un párrafo a Pickwick de usted, como si se tratara de una persona, no de un personaje¹¹. La tensión a la que vengo refiriéndome viene reforzada por la necesidad de justificar ante sus camaradas políticos su exigente comportamiento con la escritura de creación literaria, a la que no concede ni el menor desliz panfletario. Ejemplo de ello son «Carta a Roberto Fernández Retamar» y «Carta a Haydée Santamaría». Por esto, no duda en rechazar la literatura del realismo socialista y muestra su desconfianza en que esta forma de creación pueda transformar al hombre. En este sentido escribe que «todo empobrecimiento de la noción de realidad en nombre de una temática restringida a lo inmediato y concreto en un plano supuestamente revolucionario, y también en nombre de la capacidad de recepción de los lectores menos sofisticados, no es más que un acto contrarrevolucionario»¹².

Un propósito invariable de Cortázar desde sus comienzos literarios está en el enriquecimiento de la realidad a través de la escritura: al escribir, a la vez que registramos el mundo, le añadimos algo. Si en «Para una poética» (1954), Cortázar, como ya mantuviera en *Teoría del túnel*, desarrolla una concepción de la poesía como aspiración de lo absoluto y le otorga el don de instalarnos en la dimensión mágica de la realidad, a través de comparar la operatividad analógica de la creación poética con la visión prelógica del primitivo, en «Algunos aspectos del cuento» (1962-63), «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata» (1976), Cortázar, entre otros intereses temáticos que iré refiriendo, se abre a la dimensión misteriosa de la realidad y reflexiona sobre sus experiencias personales de lo mágico, relacionándolas con su escritura. Para Cortázar, el cuento es un «hermano misterioso de la poesía». Como iremos viendo, esta definición, más lírica que analítica, se ajusta perfectamente a las características que, según el escritor argentino, debe reunirse para lograr un relato. A fin de entrar en el corazón mismo del ser del relato, Cortázar recurre, a la hora de definir el cuento, a imágenes que susciten la tensión interna que este género exige para constituirse: «una síntesis viviente a la vez que una vida sintetizada, algo así como un temblor de agua dentro de un cristal». Ya en 1947, en una crítica a *El señor cisne* de Enrique Wernicke, Cortázar exponía con total claridad la necesaria noción de límite espacial del relato, donde la intensidad sustituye a la extensión: «el cuento carece de las progresivas conquistas de terreno psicológico que puede operar la novela, y a la ima-

¹¹ Ya en *Teoría del túnel* Cortázar defendía la necesidad de que los personajes hablen porque viven y no que vivan porque hablen. Morelli corrobora esta idea y sugiere, a mi juicio, la actitud cómplice con que Cortázar lee esta obra de Dickens: «La novela que nos interesa no es la que va colocando los personajes en la situación, sino la que instala la situación en los personajes. Con lo cual éstos dejan de ser personajes para volverse personas. Hay como una extrapolación mediante la cual ellos saltan hacia nosotros, o nosotros hacia ellos» (Rayuela, cap. 115).

¹² «El intelectual y la política en Hispanoamérica» Obra crítica /3.

gen del río huyendo de sí mismo debe oponer, para sostenerse, la del lago o la alberca»¹³. Así pues, descartado el despliegue narrativo, se borra también su sombra: la anécdota. El cuento, como la fotografía, recorta un fragmento de la realidad que debe ser como un explosivo, como una ventana que abra a otra realidad más profunda y dinámica. No es el tema el que hace del cuento un buen cuento, sino su capacidad de «ruptura de lo cotidiano», de ir más allá de la anécdota que comunica. El buen cuento irradia una energía cargada de misterio. Por tanto, su significación misteriosa afecta al tratamiento del tema, a su grado de tensión y técnica. El misterio es algo así como una atmósfera interior, no un enigma del argumento. Esta órbita extraordinaria en la que Cortázar sitúa el ser del cuento imanta la disposición del escritor argentino a la hora de escribirlo. Así, lejos de la necesaria dosis de racionalidad que insufla al desarrollo novelístico, la creación de un cuento se le impone a Cortázar de modo extraño y casi repentino, hasta el punto de que la mayoría de las veces el argentino, al escribir relatos, se ha sentido un simple médium¹⁴. Cortázar se mueve en el oscuro terreno de la creación previa a la ejecución, allí donde, de modo enigmático, se le suscita un tema o idea de cuento. Aquí suele recurrir a ejemplos y explicaciones casi metafóricas para entrar en el meollo de su modo personal de creación. El segundo paso y definitivo que es inevitable dar para alcanzar la materialidad del cuento es el de su ejecución, y en este último estadio, según deduzco de las palabras siguientes de Cortázar, la elaboración técnica de un relato no se diferencia sustancialmente de la vigilancia que hay que ejercer sobre el instrumento expresivo para redactar una novela o un poema: «Por más veterano, por más experto que sea un cuentista, si le falta una motivación entrañable, si sus cuentos no nacen de una profunda vivencia, su obra no irá más allá del mero ejercicio estético. Por el contrario, será aún peor, porque de nada valen el fervor, la voluntad de comunicar un mensaje, si se carece de los instrumentos expresivos, estilísticos, que hacen posible esa comunicación». Estas observaciones técnicas rectifican otras en el mismo sentido expuestas en *Teoría del túnel* y que, si bien no las desmienten de manera total, sí las matizan notablemente. Me refiero al rechazo que Cortázar manifestaba en aquel ensayo de la profesionalidad del escritor, atribuyéndola al escritor conformista. Allí defendía la eficacia del instrumento verbal usado sin intención estética como pretendía el escritor rebelde. Esta utilización espontánea del lenguaje, como comenté páginas atrás, permitía al rebelde acceder a un grado de expresión inmediata no concebido anteriormente. Sin embargo, a mi juicio, el desconocimiento técnico con que el rebelde, en muchas ocasiones, abordaba su escritura iba en detrimento no ya del gozo del lector contra el que luchaba, sino del eficaz efecto que

¹³ A la concepción de obra abierta de la novela, Cortázar opone el orden cerrado del relato, sin posibilidad de ingerencias textuales provenientes de otros ámbitos de la escritura. La siguiente opinión de Cortázar tiene especial interés debido a que en sus reflexiones sobre la novela moderna jamás ha hecho alusión alguna al cuento como género ni lo ha relacionado con la actitud rebelde del escritor de vanguardia, a pesar de que en el tiempo de redacción de *Teoría del túnel*, Cortázar ya escribía cuentos. *Teoría del túnel*, efectivamente, es un estudio sobre la novela, pero también sobre las diversas actitudes del escritor frente a la página en blanco, y es aquí donde me llama la atención que Cortázar no involucre al cuentista en este tipo de consideraciones. Tal vez la explicación esté en esta opinión: «Para mí, un relato que valga como tal supone el desarrollo de un mecanismo, una máquina que, a partir de una serie de elementos previos o finales, se organiza, se define y adquiere su autonomía como cuento. Se despega por completo de cualquier otro género: no es un fragmento de novela, no es un poema en prosa, no es el relato de un sueño. No es fragmentario». («Contar y cantar: Julio Cortázar y Saúl Yurkievich entrevistados por Pierre Lartigue», en *Julio Cortázar: al calor de tu sombra de Saúl Yurkievich*, ed. Legasa, Buenos Aires, 1987).

¹⁴ «Poco o nada reflexiono al escribir un relato; como ocurre con los poemas,

la escritura debe producir en el lector para posibilitar la tan ansiada y loable proximidad autor-lector. Si en «Algunos aspectos del cuento» Cortázar lleva a cabo ciertas aproximaciones a la dimensión misteriosa de lo real, en «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata» y «Estado actual de la narrativa en Hispanoamérica» desarrolla a la vez que especifica el sentido de lo fantástico, tanto en su escritura como en la de algunos autores argentinos y uruguayos. Ambos textos nacen del deseo de refutar la opinión de cierta crítica literaria sobre por qué motivo en la zona del Río de la Plata ha proliferado, más que en otros lugares, el género fantástico. La crítica suele atribuir este fenómeno a la enorme extensión geográfica de dicha zona, cuya amplitud solitaria y monótona produce tedio a la hora de ser descritas, y al polimorfismo cultural, debido a sucesivas oleadas de inmigrantes. Cortázar rechaza estas deducciones y afirma que es el «mecanismo del azar» el que propicia la tendencia a lo fantástico de los escritores rioplatenses que, naturalmente, no son los únicos de Hispanoamérica en usar esta modalidad literaria, pero sí más numerosos y recurrentes. Lo fantástico no es un pasatiempo ni un fácil escapismo, sino una forma de penetrar en otras dimensiones de lo real que nada tienen que ver con la ciencia-ficción, pero sí con la visión natural del mundo infantil. De ahí que, según Cortázar, «todo niño, excepto en los casos en que una educación implacable lo aisle a lo largo del camino, es esencialmente gótico, es decir que, debido no sólo a la ignorancia, sino sobre todo a la inocencia, el niño está abierto como una esponja a muchos aspectos de la realidad que después serán criticados o rechazados por la razón y su aparato lógico». El sentido de la razón en el Cortázar adulto no sofocó, sino que encauzó la propensión a lo fantástico del Cortázar niño, al que sus tempranas lecturas y las supersticiones familiares, dentro de una amplia casa, que favorecía el temor de cualquier niño, le permitieron tener experiencias inexplicables, algunas de las cuales son aludidas en estos textos. Tras deslindar el sentido truculento y algo espeso de lo maravilloso en el niño y el acceso a lo misterioso más sutil después de un proceso de maduración, Cortázar reconoce que lo fantástico es un rasgo predominante en su escritura, presentándosele en medio de la realidad más cotidiana y razonable, y suele durar muy poco tiempo. Lo fantástico es algo intersticial y fugitivo, pero se apodera de él de manera extraña y total durante el tiempo breve que dura tal sensación, permitiéndole acceder al terreno de lo otro¹⁵: «Recibir una carta con un sello rojo en el preciso momento en que suena el teléfono y el olfato percibe un olor a café quemado puede convertirse en un triángulo que no tiene nada que ver con la carta, la llamada o el café. Al contrario, es a causa de ese triángulo absurdo y aparentemente casual que se introduce furtivamente algo más, la revelación de una

tengo la impresión de que se hubieran escrito a sí mismos y no creo jactarme si digo que muchos de ellos participan de esa suspensión de la contingencia y de la incredulidad en las que Coleridge veía las notas privativas de la más alta operación poética» (Julio Cortázar, «Del sentimiento de no estar del todo» en La vuelta al día en ochenta mundos, 1967).

¹⁵ *La posesión de lo otro a través del poema fue analizada por Cortázar en «Para una poética» (1954, Obra crítica /2). En un poema, dicha posesión se consigue gracias a la participación de identidad que produce la visión analógica.*