



## Los compromisos de Julio Cortázar

Peter Standish

*Hispania*, Vol. 80, No. 3. (Sep., 1997), pp. 465-471.

Stable URL:

<http://links.jstor.org/sici?sici=0018-2133%28199709%2980%3A3%3C465%3ALCDJC%3E2.0.CO%3B2-J>

*Hispania* is currently published by American Association of Teachers of Spanish and Portuguese.

---

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of JSTOR's Terms and Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/about/terms.html>. JSTOR's Terms and Conditions of Use provides, in part, that unless you have obtained prior permission, you may not download an entire issue of a journal or multiple copies of articles, and you may use content in the JSTOR archive only for your personal, non-commercial use.

Please contact the publisher regarding any further use of this work. Publisher contact information may be obtained at <http://www.jstor.org/journals/aatsp.html>.

Each copy of any part of a JSTOR transmission must contain the same copyright notice that appears on the screen or printed page of such transmission.

---

The JSTOR Archive is a trusted digital repository providing for long-term preservation and access to leading academic journals and scholarly literature from around the world. The Archive is supported by libraries, scholarly societies, publishers, and foundations. It is an initiative of JSTOR, a not-for-profit organization with a mission to help the scholarly community take advantage of advances in technology. For more information regarding JSTOR, please contact [support@jstor.org](mailto:support@jstor.org).

## Los compromisos de Julio Cortázar

Peter Standish  
*East Carolina University*

**Abstract:** El traslado de Cortázar a París coincidió con un creciente compromiso con sus personajes literarios, mientras que los sucesos de 1968 y la revolución cubana lo llevaron hacia un protagonismo político que no abandonó hasta su muerte. Sin embargo, el mayor compromiso del argentino fue de índole estética. La revolución la concebía como un proceso totalizador e incesante que afectaba tanto la literatura como la política, pero que no permitía el estancamiento de ningún régimen político.

**Key Words:** Cortázar (Julio), compromiso, revolución, estética, exilio, humor

**E**s indudable el compromiso que mantuvo Julio Cortázar con la política de izquierdas; las declaraciones del autor al respecto fueron numerosas, y como dice muy acertadamente Scholz (58), sus ideas se resumen en su actitud frente a Cuba. También es ineludible el aspecto político de algunas de las obras literarias de Cortázar. Sin embargo, hay otro compromiso del autor argentino que es anterior al político y por otra parte constante: me refiero a su compromiso con los criterios estéticos. Dicho de otro modo, el compromiso de Cortázar va mucho más allá de lo meramente político; por ello se le puede describir como un revolucionario total.

Un acercamiento histórico-biográfico a Cortázar ayuda a comprender hasta qué punto se nutren de la misma fuente sus creaciones literarias y sus actividades políticas. A base de ciertas entrevistas con Cortázar, así como en las declaraciones públicas del autor, se trazará a continuación la evolución política del autor argentino, y paralelamente la tensión producida entre los compromisos político y estético.

Pueden distinguirse dos fases de la vida de Cortázar, la argentina y la francesa, correspondiendo aquélla a las primeras cuatro décadas de su vida. El Cortázar de los años argentinos se revela consciente de lo político desde muy joven, pero de acciones políticas relativamente limitadas. Según declaraciones del propio autor, él vivió hasta la década de los cincuenta “siempre muy

solitario, metido en una especie de carrera docente, por un lado, y lecturas en bibliotecas, por otro” (González Bermejo 12). Su conciencia política no llegaba a influir de manera significativa en sus escritos ni en sus actividades sociopolíticas. Si bien se declaró partidario de la causa republicana española, ni a él ni a ninguno de sus amigos se les ocurrió viajar a España con el fin de participar en la lucha; si bien se unió públicamente a los opositores de Perón, no llegó mucho más allá de plantear—lo dice el mismo autor—una oposición de café; dejó su puesto docente en la Argentina por voluntad propia, aunque en todo caso era de prever que las autoridades lo iban a echar.

La segunda fase que puede distinguirse en la vida de Cortázar comienza con su traslado a París a principios de los años cincuenta, el que constituye un mojón en su evolución como escritor y figura pública; no sólo cambia su actitud frente a sus personajes literarios sino que a partir del momento en que el autor se asienta en Europa comienza a destacarse su protagonismo en el escenario político, protagonismo que no iba a disminuir hasta su muerte, en 1984. Cuando Cortázar vivía aún en la Argentina, lo que más le preocupaba era la literatura y otras manifestaciones de cultura elitista; a González-Bermejo (119) le explica que pertenecía a un grupo de jóvenes de clase pequeño burguesa que durante el primer período de Perón se sentía violada por la vulgaridad de tanto desborde popular, porque

los gritos de los altoparlantes que desde las esquinas proclamaban las virtudes de Perón “se intercalaban con el último concierto de Alban Berg que estábamos escuchando.” A Prego (127–28) le confiesa que era “acentuadamente indiferente a las coyunturas políticas,” que se sentía “antiperonista pero nunca [se integró] a grupos políticos ... que pudieran tratar de llegar a hacer una especie de práctica del antiperonismo.” En esa misma entrevista (130) habla de cómo llegó a entender más tarde, después de haberse arraigado voluntariamente en Francia, que durante aquellos años argentinos esa preocupación estética había sido tan predominante que estaba dispuesto en sus escritos hasta a sacrificar un poco de valor humano en aras de una perfección formal o de un mecanismo fantástico.

Habida cuenta de la importancia de los criterios estéticos para el Cortázar de los años argentinos, y aunque el autor no pretenda que haya ninguna intención política en los cuentos publicados en *Bestiario* (1951) y *Final del juego* (1956), hay varios que sí pueden leerse como alegorías políticas. “Casa tomada,” el cuento que dio el primer impulso a su fama como escritor, se ha interpretado como alusión a diversos temas, como son el incesto y la decadencia de un anquilosado orden burgués.<sup>1</sup> Otros ejemplos de cuentos que han recibido interpretaciones políticas serían “La banda” y “Las Ménades.”<sup>2</sup> Vaya como muestra el último de los cuentos mencionados, en el que el narrador asiste a un concierto y observa con ojos de entomólogo el comportamiento de un público cuya adulación es alentada por el maestro hasta que desemboca en un clímax violento y extático, como en una variación moderna sobre la historia mítica de las Ménades. El narrador del cuento, llevado a medias por la histeria general, pasa de un tono claramente irónico a otro entre burlón y asqueado. El único miembro del público con el que el narrador siente cierta empatía, un ciego escéptico, acaba perdido y pisoteado en el suelo; pero el narrador al verlo lo observa sin compasión, como si se estuviera refugiando en el “pasotismo.” Cabe una interpretación del cuento según

la cual es una advertencia acerca de los peligros de la credulidad popular, el fanatismo político y la inacción de los que saben mantener cierta distancia respecto a lo que ocurre en la sociedad (más explícitamente, si aceptamos la interpretación alegórica, ante el auge del peronismo).

El sacrificio de los valores humanos del que Cortázar se declara culpable (Prego 130) no significa sin embargo que en los cuentos publicados durante esta época argentina de los años cincuenta no haya personajes muy humanos. Prueba de ello son Delia en “Circe,” Celina en “Las puertas del cielo,” así como los niños de “Los venenos,” para citar algunos. Pero, según Cortázar, se produce un cambio de equilibrio con la publicación de “El perseguidor,” cuento que pasó a formar parte de *Las armas secretas* (1958) y que es un estudio de un personaje marginado que alcanza a expresarse por medio de las libres formas del jazz. Dicho cambio coincide con el traslado del autor a París:

Hasta ese momento mi literatura se había servido un poco de los personajes, los personajes estaban ahí para que se cumpliera un acto fantástico, una trama fantástica. Los personajes no me interesaban demasiado, yo no estaba enamorado de mis personajes, con una que otra excepción relativa. En “El perseguidor” es fácil darse cuenta de que la figura de Johnny Carter y la de su antagonista fraternal, Bruno, han tratado de ser vistas por el autor como si él fuera ellos en alguna medida. El autor trata ahí de estar lo más cerca posible de su piel, de su carne, de su pensamiento. (Prego 130)

París fue para Cortázar su “camino de Damasco, la gran sacudida existencial” que lo llevó a escribir *Rayuela* en un acto que fue—lo dice el mismo Cortázar—“el súper exorcismo” (González Bermejo 12–13). Al proceso que se inicia en el plano privado con las dos obras recién mencionadas, a esa nueva conciencia de una humanidad humillada, ofendida, alienada, se incorpora en el plano político la influencia de la revolución cubana, de tal modo que una serie de fenómenos—por ejemplo la guerra del Vietnam y los abusos económicos—que hasta entonces a Cortázar le habían provocado “una especie de indignación meramente intelec-

tual” empezaron luego a inducirlo a hacer algo práctico. El autor describe su primer viaje a Cuba (en 1962) como “algo catártico ... una experiencia que [lo] sacudió [en] lo más profundo” (González Bermejo 120). De esa experiencia nace uno de sus cuentos más realistas, “Reunión” (1964), que bajo los nombres de sus protagonistas Luis y Pablo esconde a Fidel y Raúl Castro, y que pretende ser contado desde la perspectiva del Che Guevara, partiendo de unos episodios de los *Pasajes de la guerra revolucionaria*, escritos por éste. Cuento abiertamente político, “Reunión” corresponde literariamente a las actividades públicas de un Cortázar que se pronuncia cada vez más sobre temas políticos en discursos, cartas y artículos periodísticos. Es el Cortázar que formará parte del Tribunal Russell sobre derechos humanos, el que más tarde manifestará su oposición a las dictaduras chilenas y argentinas, el que apoyará a los Sandinistas nicaragüenses, incluso concediéndoles los derechos de algunos de sus libros. Es un protagonismo político que el autor mantiene hasta su muerte.

Sin embargo, “Reunión” no fija pautas estilísticas para sus obras futuras, ni promete que sus temas vayan a ser siempre tan netamente políticos como en el cuento mencionado. Cabe señalar que en *Todos los fuegos el fuego*, que es la colección en la que se encuentra el cuento “Reunión,” no hay ningún otro que tenga el menor deje político, ni ninguno que sea tan realista, mientras que en libros posteriores, junto con varios tanteos literario-políticos, Cortázar publica muchos escritos cuyo importe político, de existir, resulta poco visible.

Hacia fines de los sesenta, Cortázar, reconocido ya como uno de los grandes del llamado “boom” de la novela hispanoamericana, se vio involucrado en una áspera controversia sobre el papel del intelectual latinoamericano. Algunos no le perdonaban personalmente el exilio voluntario; hubo quien quiso impedir que le concediesen un premio argentino de letras, alegando que no era elegible ningún escritor que no estuviera viviendo en la patria.<sup>3</sup> A los ojos de Cortázar, el alejarse de la patria le había

abierto paso hacia una perspectiva nueva sobre ella. En cuanto a la revolución cubana, le había ido revelando la realidad latinoamericana general. En su ya famosa carta abierta (“Acerca de la situación ...”) a Roberto Fernández Retamar, oficial de la Casa de las Américas cubana, Cortázar habla de la profunda influencia que había tenido en él la revolución, de cómo esa revolución le parecía prometer un futuro distinto y lo llevaba a entrar “en un terreno de definiciones concretas, de colaboración personal allí donde pudiera ser útil.” Sin embargo, contra los que le exigían que escribiese una literatura que promoviera sin ambages cierta visión del socialismo, Cortázar aseveraba que “a riesgo de decepcionar a los catequistas y a los propugnadores del arte al servicio de las masas [seguía] siendo ese cronopio que ... escribe para su regocijo o sufrimiento personal, sin la menor concesión, sin obligaciones ‘latinoamericanas’ o ‘socialistas’ entendidas como *a priori* pragmáticos” (*Textos políticos* 39).<sup>4</sup>

Sobre las mismas fechas tuvieron lugar varios debates sobre el papel sociopolítico del intelectual latinoamericano. El más polémico y notorio de ellos es el que se realizó a través de la revista uruguaya *Marcha*, entre Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, y Oscar Collazos, gran defensor de la que podríamos describir como la actitud revolucionaria clásica. Durante esa polémica, y contra el criterio de Collazos, Cortázar reconoció la idea de un deber social del intelectual, pero al mismo tiempo abogó por una conciencia mucho más profundamente revolucionaria que la que solían tener los propios revolucionarios, que no entendían los mecanismos vitales que fomentaban la creación literaria.<sup>5</sup>

Otro debate fue el que tuvo lugar en París, también con la participación de Cortázar y Vargas Llosa; durante ese debate, frente a los ataques a los que se veían sometidos los dos escritores, dijo Cortázar que “el error más grave que podríamos cometer en tanto que revolucionarios consistiría en querer condicionar una literatura o un arte a las necesidades inmediatas” (*Viaje ...* 32). Reclamaba el derecho de todo escritor a

escribir lo que le diera la gana (como lo habían hecho Sartre, Orwell, Sábato y otros muchos); reclamaba, además, el derecho de ser un revolucionario de la literatura, e insistía en que nadie podía dudar de su adhesión personal a la causa izquierdista. “Cualquiera sabe que habito a la izquierda, sobre el rojo,” dice el autor en *La vuelta al día en ochenta mundos* (213), y en diversas declaraciones públicas, por ejemplo las que hizo a la revista estadounidense *Life* y las que hizo ante una reunión de estudiantes en Caracas (“Diálogo...”). Si “de la Argentina se alejó un escritor para quien la realidad, como lo imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro ... en París nació un hombre para quien los libros debían culminar en la realidad” (*Textos* ... 36). De ahí que Cortázar no renunciaba a su “solitaria vocación de cultura, a [su] empecinada búsqueda ontológica, a los juegos de la imaginación en sus planos más vertiginosos; pero todo eso no gira[ba] ya en sí mismo y por sí mismo” (*Viaje* 217).

Cortázar nunca llegó a volver la espalda a la revolución cubana, como lo hicieron otros muchos intelectuales de los que la habían apoyado en sus inicios; pero la evolución interna de la revolución cubana resultó penosa para el argentino, y su actitud ante ella fue abiertamente crítica. Cuando en 1971 el poeta cubano Heberto Padilla fue acusado por el gobierno de Fidel Castro de actividades contrarrevolucionarias y lo obligaron a “confesar” en público y a denunciar hasta a su esposa, Cortázar, junto con Sartre, Paz, Fuentes y otros intelectuales que habían respaldado con entusiasmo la revolución, firmó una carta de protesta a Castro, insistiendo en que la libertad artística no podía ser condicional.<sup>6</sup> A juicio de Cortázar, la revolución cubana corría el riesgo de estancarse, las conciencias de los revolucionarios se volvían opacas, la revolución era capaz de decaer en la burocracia y la mediocridad. Entre las cosas que más le preocupaban a Cortázar estaba la falta de humor de los revolucionarios, su incapacidad de entender la necesidad de juego, de alegría, y de expresión libre (*Viaje* ... 51). Al contrario, la expresión revolucionaria

constaba cada vez más de tristes fórmulas retóricas (Collazos; “Acerca de la situación...”). Más tarde, habiéndose hecho amigo de Salvador Allende y muy metido en la campaña de oposición a la dictadura de Pinochet, Cortázar volvió al mismo tema: “más me meto yo en la acción concerniente a Chile ... más me espanta tener que trabajar con algunos compañeros que son formidables por el tipo de trabajo que están haciendo pero que me obligan a pensar—y... me duele decirlo—qué sucedería si esos muchachos tomaran el poder revolucionario algún día” (González Bermejo 127).

Cuando posteriormente el gobierno militar argentino puso trabas a la publicación en su país natal de otra colección de cuentos, *Alguien que anda por ahí*, no fue porque su contenido crítico se dirigiera de manera explícita hacia ese país, ni porque todo lector fuera ineludiblemente a llegar a entender su intención política. Uno de los cuentos que el gobierno argentino quiso suprimir (con el resultado de que el libro salió, entero, en México) es “Segunda vez.” Dicho cuento relata la historia de una mujer aparentemente inocente que es llamada a comparecer un día en las oficinas de una agencia pública, que se encuentran en un lugar extrañamente apartado de la ciudad; en la sala de espera la mujer conversa con un joven que ha sido convocado por segunda vez a esas oficinas. Poco después le dicen al joven que pase a un despacho interior; ella lo espera fuera, pero él no sale. Un narrador anónimo, en primera persona plural, abre y cierra la narración, explicando que “cada uno tenía su fecha y su hora ... ellos, claro, no podían saber que los estábamos esperando” (*Relatos* 4: 19). Para todo lector argentino de la época las alusiones deben haber resultado bien evidentes; para otros bastaba con saber que se trataba de un autor argentino, y tener en cuenta los pronunciamientos públicos de Cortázar, para llegar a la conclusión de que el cuento alude a los “desaparecidos” argentinos. Pero precisamente, al servirse de una alusión, por más evidente que sea esa alusión, el cuento es buen ejemplo del tipo de escritos que no acabaron satisfaciendo a la iz-

quiera militante. Y para mayor indignación de ésta, es evidente por lo que publicó en aquellos años que Cortázar seguía escribiendo muchas veces sin aparente intención política e incluso trataba de manera lúdica sus temas; por ello no sorprende el que la izquierda militante haya opinado que el autor lo estaba tomando todo demasiado a la ligera.

De todos los textos políticos de Cortázar, indudablemente el más controvertible fue el *Libro de Manuel*. En el *Libro de Manuel* (1973) un grupo de revolucionarios en París quiere secuestrar a un alto cargo latinoamericano con el fin de rescatar a unos presos políticos. Junto con este plan de acción se realiza una serie de disturbios menores a la vida parisina cotidiana, muchos de ellos disturbios divertidos (por ejemplo el de colocar cajas de fósforos usados entre las existencias de algún vendedor, o el de comer de pie en restaurantes de lujo). El libro también comprende recortes de prensa que informan sobre toda una gama de injusticias mundiales, poniéndose de manifiesto el protagonismo de Estados Unidos en muchos casos. El papel de Andrés en *Libro de Manuel* es especialmente importante, porque es el personaje que se acerca más al autor (y a Oliveira de *Rayuela*) y el que expresa algunos de los temores de Cortázar. El *Libro de Manuel* fue duramente criticado desde ambos lados del espectro político, tal y como lo había previsto su autor. Cortázar confiesa que lo que más le dolió fue la incompreensión por parte de sus compañeros de izquierdas, que quizás esperaban una obra menos equívoca, menos juguetona y acaso más accesible para el gran público, como es el caso con *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975), donde el autor se sirve del héroe francés de las tiras de dibujos en *comics* populares.<sup>7</sup>

Con respecto al *Libro de Manuel*, Cortázar explicó a Prego (138-39) que representaba “un desafío muy cordial” a los protagonistas de los grupos guerrilleros, un intento de “desquitinizar los proemios revolucionarios que vagamente se asomaban en Argentina.” El había conocido personalmente a algunos de sus protagonistas que

estaban en París, y lo había atemorizado su actitud dramática y trágica, que no admitía la menor posibilidad de una sonrisa:

Me di cuenta de que esa gente, con todos sus méritos, con todo su coraje y con toda la razón que tenían de llevar adelante su acción, si llegaban a cumplirla, si llegaban al final, la revolución que de ellos iba a salir no iba a ser *mi* Revolución. (138)

Su gran temor era que las formas dinámicas, abiertas de la Revolución (a veces Cortázar pone una *R* mayúscula para distinguir entre la auténtica y la falsa) se fueran perdiendo, que la calidad de “camaleón” (de flexibilidad) diese lugar a la del “coleóptero” (es decir a la “quitinosidad” o rigidez) como había sido el caso de muchas revoluciones pasadas, unas revoluciones que en sus inicios adoptaron formas dinámicas y lúdicas. Esto implicaba una inversión de valores:

Se operaban en un campo ... abierto a la imaginación, a la invención y a sus productos connaturales, la poesía, el teatro, el cine, y la literatura. Pero con una frecuencia bastante abrumadora, después de esa primera etapa las revoluciones se institucionalizan, empiezan a llenarse de quitina, van pasando a la condición de coleópteros. (138)

El *Libro de Manuel* tuvo una acogida variable por parte de los críticos literarios; por lo menos, como ha dicho uno de ellos, se trata de un libro atrevido y honesto, un experimento importante en la ficción política (Boldy 161). Es más: la literatura “política” de Cortázar es en general de calidad e índole variables. Por otra parte, son dos las razones por las que es inútil concebir la obra de Cortázar desde una perspectiva cerrada, dogmática. La primera de las razones es que la literatura de Cortázar suele abrirse a interpretaciones diversas y múltiples: no es una literatura de verdades únicas y absolutas. La segunda tiene que ver con el concepto cortazariano de revolución: la Revolución cortazariana abarca todo y es constante: “El aporte de una gran literatura es fundamental para que una revolución pase de sus etapas previas y de su triunfo material a la revolución total” (Collazos 68); “la novela revolucionaria no es solamente la que tiene un ‘contenido’ revolucionario, sino la que procura revolucionar la novela

misma" (Collazos 73).

Estas observaciones hacen pensar que al fondo casi todo lo escrito por el autor, en la medida en que intenta romper con las categorías y normas dadas, es revolucionario, y en cierto modo es también político. La literatura de Cortázar propone un cuestionamiento de todo lo que sea autoridad, incluida la del autor mismo en cuanto autor (Standish). La prueba a nivel literario está en su ideal del lector cómplice, y a nivel social en su visión de un mundo cambiante que todos vamos construyendo en colaboración.

La Revolución de Cortázar es general; por lo tanto las narraciones políticas más acertadas como obras literarias son, por así decirlo, los de talante más "general," los que resultan menos específicos en la geografía y el tiempo, como es el caso del conmovedoramente lírico cuento llamado "Graffiti." De hecho el anonimato parece ser la clave, y no sólo de este cuento: es precisamente la imposibilidad de saber quién es exactamente el enemigo, el no poder identificar a ningún personaje "de carne y hueso," lo que lo vuelve tan inquietante, tan potente. Desde la anónima presencia ajena que amenaza a los hermanos de "Casa tomada" corre por los escritos de Cortázar el anonimato, como un hilo que une una serie de personajes amenazantes; piénsese por ejemplo en el triunvirato (¿o trinidad?) que forman el hombre gris, el hombre alto y el hombre mudo en "Instrucciones para John Howell," o en el señor vestido de blanco que en el escenario de *Nada a Pehuajó* mueve las piezas por una tabla de ajedrez mientras los actores realizan actividades absurdas, en las fuerzas arcanas o sin identificar que rigen el comportamiento de tantos personajes en su ficción.

Estas fuerzas superiores anónimas tienen un parentesco evidente con el "Big Brother" de Orwell, es decir con la personalización del sistema político que todo lo quiere regir, privándole al individuo de su libertad personal. Es como si la fecha del título del libro de Orwell, 1984, al coincidir con la del año de la muerte de Cortázar, estuviera tendiendo un puente hacia la

ficción del argentino, casi como una "figura."<sup>8</sup> En la larga entrevista concedida poco antes de su muerte a Omar Prego, Cortázar habla de un horror que "se acentúa porque se vuelve una especie de latencia omnimoda, una atmósfera que flota, en donde no se pueden conocer caras ni responsabilidades directas. Una especie de superestructura" (134) y señala que los dos libros que mejor revelan la máquina del horror son *El proceso* de Kafka y la novela mencionada de Orwell. Además, Cortázar hace referencia a un artículo suyo que iba a aparecer en *El País* de Madrid, bajo el título "El destino del hombre era..."; en dicho artículo Cortázar se sirve del simulacro del *Big Brother*. Cortázar preveía que ese artículo "iba a hacer crujir los dientes de mucha gente, incluso compañeros."

**S**i, a lo largo de su vida en el exilio, Cortázar fue asediado por compatriotas y otros latinoamericanos izquierdistas (cuya visión de la literatura no llegaba más allá de algo que fuera accesible para todos y de intención política clarísima y monolítica) los experimentos y tentativas que él realizó con el fin de compaginar criterios estéticos con otros sociales llevaron a que también lo criticaran, y de modo previsible, desde la derecha liberal. Nos cuenta Cortázar que ésta deploraba "la muerte de la literatura de alguien que mientras hizo literatura pura colmó todos los deseos y ambiciones de la clase a la cual pertenece pero que ahora se dedica a introducir la política y la historia en un libro, y, naturalmente, traiciona ese pasado glorioso" (González Bermejo 124). Por mucho que a Cortázar le hayan dolido las duras críticas de sus compañeros de izquierdas, él dejaba a las claras que ningún partido político debía exigir libros con fines propagandísticos; al contrario, Cortázar opinaba que a ningún escritor se le debía obligar a escribir de acuerdo con unas fórmulas impuestas por nadie: la dictadura intelectual no le resultaba menos intolerable que la política. La Revolución cortazariana, esa revolución total a la que se aludió al principio, a la que él permaneció fiel hasta su muerte, implicaba una subversión amable pero incesante;

había que seguir buscando formas nuevas, poner en tela de juicio a toda autoridad establecida.

## ■ NOTAS

<sup>1</sup>En la entrevista concedida por el autor a Picón-Garfield (43), Cortázar revela que al escribir el cuento no había tenido la menor conciencia del incesto como tema, pero que una vez publicado *Bestiario* le señalaron que el tema recurría con frecuencia. En relación con “Casa tomada” también conviene mencionar otro cuento, de Antonio Benítez-Rojo; el cuento en cuestión se llama “Estatuas sepultadas,” y en él se crea contra un fondo de la Cuba posrevolucionaria una situación similar, como si su autor buscara de algún modo desarrollar las implicaciones políticas del texto cortazariano.

<sup>2</sup>Ejemplos de análisis histórico-políticos de los cuentos mencionados son el de Alazraki sobre “La banda,” y el de Morello-Frosch sobre “Las Ménades.” El director de la orquesta en este cuento es otro coleóptero (véase “Casilla de camaleón” en *La vuelta al día en ochenta mundos*).

<sup>3</sup>Recordemos que Cortázar en su literatura siempre escribía en castellano, y normalmente en porteño. Muchos años más tarde, seguía defendiendo la literatura del exilio, por ejemplo en “Realidad y literatura.” También puede consultarse el artículo de Kohut, “El escritor latinoamericano en Francia...”

<sup>4</sup>La carta fue publicada inicialmente en *Casa de las Américas*, y en *Ultimo round*. Ha sido reproducida muchas veces.

<sup>5</sup>La polémica se recogió en el libro de Collazos, *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*.

<sup>6</sup>Entre los comentarios al caso Padilla se cuentan el de Fuentes (“Documentos...”) y el libro de Lourdes Casal. La autobiografía de Padilla lleva como título *La mala memoria*.

<sup>7</sup>En la entrevista con González Bermejo (121-22) el autor explica el origen y el efecto que produjo el *Libro de Manuel. Fantomas ...*, aparte de sus elementos de cultura popular, contiene en un apéndice un informe sobre las deliberaciones del Tribunal Russell.

<sup>8</sup>Curiosamente, entre los muchos libros publicados póstumamente se cuenta una recopilación de *Textos políticos* que es del mismo año 1984 y también de una mano anónima (aunque evidentemente simpática): no se indica quién hizo la selección de textos, y tampoco hay ninguna firma al final de la introducción a la misma. Me permito especular que a Cortázar acaso no le hubiera gustado el título de dicha recopilación. Es un libro que reúne media docena de cuentos sacados de diversas colecciones publicadas anteriormente por Cortázar, así como unos extractos de *Ultimo round*, y varios ensayos y discursos: todo ello de indudable importe político. Pero el título de *Textos políticos* parece querer encasillar, fijar de modo unívoco el significado de unos textos que son de un

autor para quien la literatura debía ser siempre abierta, susceptible de interpretaciones múltiples.

## ■ OBRAS CITADAS

- Alazraki, Jaime. *En busca del unicornio*. Madrid: Gredos, 1983.
- Benítez-Rojo, Antonio. “Estatuas sepultadas,” *Tute de reyes*, La Habana: Casa de las Américas, 1967.
- Boldy, Steven. *The Novels of Julio Cortázar*. Cambridge: Cambridge UP, 1980.
- Collazos, Oscar. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. México D.F.: Siglo XXI, 1970.
- Cortázar, Julio. “Acerca de la situación del intelectual hispanoamericano,” *Revista de la Casa de las Américas* 8,45 (1967), 5-12.
- “El destino del hombre era...,” *El País* (Madrid, 9 de octubre 1983): 8-9.
- “Diálogo con los estudiantes de la UCV,” *Escritura* 1,1 (1976), 157-74.
- *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. México D.F.: Excelsior, 1975.
- “Un gran escritor y su soledad,” *Life* 33,7 (abril 1969): 44-55.
- *Libro de Manuel*. Buenos Aires: Sudamericana, 1973.
- “Realidad y literatura,” *Texto crítico*, 7,20 (1981): 5-13.
- *Los relatos*. Madrid: Alianza, 1976-85.
- *Textos políticos*. Barcelona: Plaza y Janés, 1984.
- *Ultimo round*. México D.F.: Siglo XXI, 1969.
- *Viaje alrededor de una mesa*. Buenos Aires: Rayuela, 1970.
- *La vuelta al día en ochenta mundos*. México D.F.: Siglo XXI, 1970.
- Casal, Lourdes. *El caso Padilla: Literatura y revolución en Cuba*. Miami: Universal, 1971.
- Fuentes, Carlos. “Documentos. El caso Padilla,” *Libre* 1 (1971): 119-30.
- González Bermejo, Ernesto. *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: Edhasa, 1978.
- Kohut, Karl. “El escritor latinoamericano en Francia: Reflexiones de Julio Cortázar en torno al exilio.” *INTI* 22-23 (1985-86): 263-80.
- Morello-Frosch, Marta. “El discurso de armas y letras en las narraciones de Julio Cortázar,” *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Madrid: Fundamentos, 1986.
- Padilla, Heberto. *La mala memoria*. Barcelona: Plaza y Janés, 1989.
- Scholz, Laszlo. *El arte poética de Julio Cortázar*. Buenos Aires: Castañeda, 1977.
- Standish, Peter. “Magus, Masque and the Machinations of Authority.” *Structures of Power*. Eds. T. J. Peavler y Peter Standish. Albany: State U of New York P, 1996.
- Picón Garfield, Evelyn. *Cortázar por Cortázar*. Veracruz: Universidad Veracruzana, 1978.
- Prego, Omar. *La fascinación de las palabras*. Barcelona: Muchnik, 1985.