
CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas.

Año 13 - Nº 16 - Mar del Plata, ARGENTINA, 2004; pp 121-134

Política y literatura: antes y después de Cortázar *

Andrés Avellaneda
University of Florida, EE.UU.

Cuando se lee y se habla de literatura lo político salta a los ojos porque al texto literario se le reconoce un poder especial para convocar odios y amores ideológicos. Pero a la literatura lo que más le interesa es resolver cómo decir lo político, con qué discurso relacionarse con eso que se llama lo político: un dilema que suele ser resumido en la pregunta más amplia sobre cómo escribir acerca de lo real, o sobre si es siquiera necesario plantearse cómo escribir acerca de lo real. Es por esto que las literaturas de punta, esas que le marcan el rumbo a las otras escrituras, cuestionan antes que nada los usos de la lengua y de la literatura misma, y es sólo después, y justamente a través de esa vía regia, que pasan a decir lo político-ideológico. Dicho de otra manera, la literatura primero se ocupa de sí misma y después de lo político; tiene que resolver primero la índole de su discurso para luego poder “decir lo político”, “decir lo real”. Quitando la exageración a que los inducía la polémica, es un poco como

(*) El Dr. Andrés Avellaneda no asistió al II Congreso Internacional *CeLeHis* de Literatura por razones particulares pero tuvo la gentileza de enviar la conferencia que transcribimos.

en la fórmula que acuñaron hace casi cien años los teóricos del formalismo ruso: el procedimiento engendra el contenido, las ideas, la “realidad”; el protagonista del *Quijote* no fue creado para oponer razón a locura, o ilusión a realidad, sino para darle unidad a un relato que de otra manera sería un confuso agregado de episodios y anécdotas diferentes.¹

En la narrativa argentina del siglo veinte hay por lo menos cuatro momentos en que historia, política y literatura se relacionan de esa manera: la “década infame” del treinta; el peronismo del cuarenta y cincuenta; el ciclo de dictaduras militares y redemocratización entre los sesenta y ochenta; y el ajuste neoliberal de los noventa. Durante estos momentos de alto voltaje histórico aparecen ciertas estrategias retóricas que ahora es posible reconocer como distintivas de época: por ejemplo, el efecto de desfamiliarización o extrañamiento que Arlt privilegia en su narrativa del treinta para desnaturalizar las instituciones y los valores establecidos; o la estrategia de implicaciones y sustituciones de los relatos satíricos de Borges y Bioy en los cuarenta y cincuenta, que exigen del lector una especial competencia cultural y política para que ciertos códigos positivos profundos que no están en el texto puedan ser traídos a la superficie por oposición a los códigos negativos que sí están presentes en el texto. Cortázar se hace inteligible y se convierte en “escritor argentino” dentro de estas dos estrategias literarias que circulan en la Argentina precisamente durante los años de su formación e iniciación literaria. Por eso vale la pena detenerse brevemente en ellas.

La década del treinta era obvia en los textos de Arlt no porque ellos *reflejaran* los sacudimientos políticos y sociales de la época, sino porque esos textos suyos estaban saturados por los mitos culturales de su lector ideal, el lector de la pequeña clase media urbana, y les cedían a esos lectores la

responsabilidad final de producir los sentidos ficcionales: es decir, les abría la percepción de algo que de otro modo les era difícil o imposible de ver en sus vidas cotidianas, algo que les había estado “oculto” hasta el momento de la lectura. Como lo estaban haciendo los de Brecht en la Alemania coetánea, los textos de Arlt usaban un recurso de desfamiliarización por el cual las instituciones y las conductas habituales eran abiertas a una nueva comprensión al “volverse extrañas”.² Como en el de Brecht, el discurso ficcional de Arlt iguala prácticas ilícitas e inmorales con prácticas aceptadas como normales, con lo que éstas quedan investidas de la condena ética y política que le corresponden a las primeras (en el discurso del Rufián Melancólico, por ejemplo, la sociedad establecida tiene el prostíbulo como modelo). Saturados de doble discurso, los relatos de Arlt son *ideológicos* -o sea, hablan sobre historia y política-, porque activan dentro de sí mismos la experiencia social y cultural de sus lectores contemporáneos. Pero sobre todo los relatos de Arlt aclimatan en la ficción argentina un modo de significación en que el “mensaje ideológico” no depende del truco realista-naturalista, del recurso de ilusión mimética: son relatos que dicen lo político “llamando la atención sobre el procedimiento” más que sobre el contenido o el mensaje; dicen, si se quiere, indirectamente, pero sobre todo dicen forzando al lector a poner en la superficie lo que quedaría callado, desactivado, políticamente ineficaz como “mensaje”, si esta operación semántico-discursiva no fuera efectuada.

Poco después, en los cuarenta, en colaboración con Bioy Casares y bajo seudónimo, Borges escribe unos textos satíricos que proponen un modo parecido de decir político, que le exige al lector reponer sentidos que no están en la superficie del texto pero que existen en la cultura de un lector ideal que es capaz de entender oposiciones discursivas

como civilización y barbarie, silencio y ruido, armonía y conflicto, certidumbre y confusión: un lector ideal que es capaz de identificar el término positivo o negativo de cada oposición. La escritura de esta broma literaria de Borges-Bioy está basada en una especie de “poética de adivinación” en que el decir político depende de que se cumpla ese pacto de lectura, de que sea posible llenar los espacios en blanco del relato. Es precisamente la estrategia retórica que aparecerá en los primeros cuentos que Cortázar estaba escribiendo hacia 1945, y que iba a reunir cinco años después en su libro *Bestiario*: por ejemplo en el célebre *Casa tomada*, donde es fundamental la estrategia de abrir huecos de significado que deben ser llenados por una lectura competente, poseedora del código cultural correcto y capaz por lo tanto de activarlo para que surja un decir político posible.

La estrategia desfamiliarizadora practicada por Arlt y las operaciones de implicación/sustitución practicadas por Borges-Bioy son procedimientos con objetivos ideológicos sin duda diametralmente opuestos, pero están retóricamente emparentados porque elaboran su “mensaje” -su decir político- sorteando el escollo de la significación mimética. Son prácticas que aclimatan en la narrativa argentina de mediados del siglo un modo del decir político que debe atravesar primero el filtro del procedimiento; una manera discursiva que atrae primero la atención sobre sí misma, para decirlo una vez más con los formalistas rusos. La narrativa de Cortázar se inscribe en ese marco escriturario argentino, parte de él en sus primeros textos y a él volverá luego en los relatos que escribe durante la segunda de las dos etapas en que se suele dividir su obra cuando se la examina teniendo en cuenta su decir político: antes y después de los setenta; antes y después de que adopte firmemente el compromiso en literatura; antes y después de su “latinoamericanización”. Es muy evidente

que durante la etapa clave de su formación literaria Cortázar se está insertando en una práctica textual estrictamente argentina que le es contemporánea, en una específica *patria de escritura* que no abandonará nunca y que enmarca y que glosa tanto el comienzo como el final de su ficción. En 1980, hacia el final de su vida, Cortázar recordará que cuando aún estaba viviendo en su “Buenos Aires de los años cuarenta”, la primera lectura que hizo de Arlt le produjo un fuerte impacto, del cual rescata

la denuncia de un orden social que hace igualmente posibles el horror de lo más bajo y de lo más alto, la configuración prostibularia del mundo del Astrólogo y de Erdosain y su reverso igualmente prostibulario pero en el nivel profiláctico y detergente del mundo empresarial y financiero (Montalbetti 3; mi énfasis).

En otras palabras, el procedimiento (arltiano) de des-familiarización o extrañamiento, admirado por Cortázar al aprender su oficio en los cuarenta y vuelto a admirar cuatro décadas más tarde, ya como escritor consagrado. Es en este contexto que la literatura de Cortázar puede ser llamada “argentina”: por estar *in/scripta* en una práctica poética argentina que busca legitimar el decir político por dentro de un tratamiento no realista de lo real; una práctica poética que trabaja en una zona de riesgo donde la relación entre política y literatura ha sido alternadamente el convidado de piedra o la loca en el desván, aquello cuya presencia es visible e inevitable, o aquello que no se ve ni se menciona, pero que es el centro de la cuestión.

Bestiario, su primera colección de relatos, está en el interior de ese paradigma no realista del decir político. Esos relatos dicen política a través del sema *invasión*, ya estable-

cido por entonces, en que el signo antiperonista latente en la profundidad del texto puede ser traído a la superficie gracias al código cultural que comparten tanto los escritores como sus lectores ideales y reales. Pero la adhesión de Cortázar a ese fuerte recurso escriturario de época no implicará la adhesión incondicional al grupo de adscripción antiperonista: de la misma época de *Bestiario* es su laudatoria reseña de *Adán Buenosayres*, la novela del escandalosamente peronista Leopoldo Marechal, una reseña que establece su independencia de juicio cuando las sanciones y absoluciones antiperonistas dibujaban minuciosamente el territorio del campo literario argentino. Una reseña, asimismo, que le abrirá la primera intuición de la complejidad que reviste el decir político de la literatura, un debate en cuyo vórtice se encontraría un par de décadas más tarde.³ Ese mismo año Cortázar se instala en París, y durante las dos décadas siguientes escribe deslumbrantes relatos con protagonistas transgresores, marginados, locos, “píantados”, “cronopios”; sobre todo con artistas en pugna con la sociedad, en lucha consigo mismos y especialmente con los límites que les plantean los instrumentos expresivos, la música, la fotografía, la literatura. Roberto Michel en *Las babas del diablo*, Johnny Carter en *El perseguidor*, Horacio Olivera en *Rayuela*, Juan en *62, modelo para armar*, muestran un trabajo minucioso hacia adentro de la escritura que parece alejarse del decir político que había existido en sus ficciones de la primera etapa argentina. Es como si Cortázar hubiera decidido dejar atrás (dejar afuera) no sólo una Argentina geográfica sino también una Argentina escrituraria: el epígrafe de Jacques Vaché que en 1963 abre su novela *Rayuela* recuerda que “nada acaba más con un hombre que obligarlo a representar un país”, como subrayando su distancia de aquella escritura “argentina” que había asomado en *Bestiario*.⁴

En esa Argentina distante, mientras tanto, había empezado a circular una nueva ficción que tomaba el toro del decir político por las astas. Como siempre con las escrituras de punta, antes que nada esa nueva ficción se preocupó por cuestionar la lengua literaria misma, y para ello eligió trabajar con códigos de segundo grado: ya no con los códigos culturales del lector ideal antiperonista de los cuarenta, como lo habían hecho Borges, o Bioy, o el Cortázar de *Bestiario*, sino con el código del architexto antiperonista mismo, y con el código de los mitos de la historiografía antiperonista, tanto la popular como la culta. En la ficción argentina comienza así una práctica de reescritura: se reescribe la literatura, y se reescribe el mito historiográfico nacional. El por entonces ya célebre cuento de Cortázar *Casa tomada* es reescrito por Germán Rozenmacher en su cuento *Cabecita negra* de 1962, y por Haroldo Conti en su cuento *Como un león* de 1967. El mito antiperonista de Eva es reescrito por David Viñas en el cuento *La señora muerta*, y por Rodolfo Walsh en el cuento *Esa mujer*, ambos publicados en 1964 (y no por casualidad reescrituras ambos de *El simulacro*, el breve relato con que Borges había reiterado en 1960 uno de los mitos historiográficos antiperonistas sobre Eva). Para “decir política” estas nuevas ficciones usan una escritura borgeana de sustitución y reposición, pero con una importante diferencia: el hueco textual de superficie no es llenado con el código cultural profundo del lector ideal antiperonista, sino con los textos que habían postulado tal especie de lectura y de escritura. De este modo, el texto que habían circulado Borges y Bioy termina sometido a una operación de desfamiliarización que es típica de la escritura arltiana: el texto de Borges-Bioy es vuelto “extraño”, es puesto al revés, es reescrito para desnaturalizar el recurso, la lectura y la versión literaria o historiográfica canónica antiperonista. El decir político escriturario cambia así de sentido, pero sobre todo adquiere una nueva densidad

en la literatura argentina.

Es en coincidencia con este momento de los sesenta y setenta cuando Cortázar comienza -con más exactitud, recomienza- la práctica de un decir político en su escritura, algo que parecía haber dejado atrás después de *Bestiario*. Son conocidas las marcas de este nuevo decir: los relatos que van desde el temprano *Reunión*, de 1966, a *Satarsa*, *Pesadillas*, *La escuela de noche*, *Diario para un cuento*, en *Deshoras* de 1983; pasando por *Segunda vez* y *Apocalipsis de Solentiname*, en *Alguien que anda por ahí*, de 1977; *Recortes de prensa* y *Graffiti* en *Queremos tanto a Glenda*, de 1980; la novela *Libro de Manuel*, de 1973. Estos relatos introducen en su escritura nuevos contextos histórico-políticos como la violencia represiva de las dictaduras militares argentinas y latinoamericanas, la tortura, los desaparecidos; pero reiteran la antigua y permanente tensión de su escritura: el empeño por garantizar la independencia de la literatura respecto del imperativo ético del compromiso y el mensaje; la búsqueda de un decir político que no sometiera la ficción a la ilusión mimética del realismo. Es la misma viga maestra del edificio Cortázar desde sus primeros textos del cuarenta hasta los que escribe a finales del ochenta; un mismo decir que puede ser o dejar de ser un decir político en los dos momentos de su obra. Lo que cambia es el signo del decir político, tendido como está entre las dos puntas cronológicas de su escritura: el antiperonismo elitista de los cuarenta, en la partida; en la llegada, el compromiso con las luchas de liberación latinoamericanas de los sesenta, la denuncia de la represión en los setenta y ochentas, el momento de “latinoamericanización”, de regreso al “asunto argentino”, que es también un regreso a la *patria escrituraria* argentina de sus orígenes.

Un regreso, pero con un rasgo distintivo: tal como lo

había hecho en su práctica intelectual y militante, Cortázar ejercerá un decir político también en su escritura de ficción; Borges (como Bioy) seguirá negando hasta el final la existencia de un decir político en la suya, a pesar de que su persona pública lo ratifique al denostar el peronismo o al incurrir en cortesías hacia Pinochet y Videla. Cortázar no sólo reinyecta el decir político en sus relatos, sino que lo revigora al sintonizar con las nuevas escrituras argentinas -reescrituras, más apropiadamente- de lo político. Si Rozenmacher y Conti reescriben *Casa tomada*, Cortázar reescribe su propio relato *Las puertas del cielo*, de 1951, en su *Diario para un cuento*, de 1983, donde el protagonista abogado de 1942 se convierte en el protagonista traductor de 1982; donde el viaje exótico a la clase proletaria (visto por un abogado, un oficiante de la ley) se convierte en historias de violación y asesinato vividas por un traductor, o sea un oficiante de la transferencia entre códigos, quien pone en la superficie -o sea, traduce- las infamias del acto personal a las infamias del acto colectivo y social, desfamiliarizando (retraduciendo, desnaturalizando) la “normalidad” de las dictaduras militares que son contemporáneas del cuento. Este trabajo de Cortázar con códigos de segundo grado re/inscribe su escritura por dentro de una nueva escritura argentina que en ese momento está resignificando el decir político, reestructurando el pacto de lectura para que sea necesario llevar a la superficie significados que resultan de haber llevado otros significados a la superficie: *Cabecita negra* de Rozenmacher lleva a la superficie *Casa tomada* de Cortázar, que a su vez había llevado a la superficie el relato cultural antiperonista que le era contemporáneo. En 1982, de la misma manera, el “Diario para un cuento” de Cortázar va a llevar a la superficie su propio cuento *Las puertas del cielo*, que en 1951 había llevado a la superficie el sentido de invasión del discurso antiperonista de los cuarenta. Cortázar sintoniza así el decir político de su literatura con el debate

iniciado por una nueva generación de escritores argentinos que en los 60 y 70 habían intentado entender el peronismo histórico y el peronismo coetáneo como una más de las luchas culturales de los pueblos colonizados, y a la ficción *política* como una práctica muy similar de traslado, de traducción, desplazamiento, reescritura: es decir, no realista.

Cortázar se reinscribe en la literatura argentina por dentro de ese dibujo a menudo confuso y ambiguo de fines de los setenta, los años que van marcando su salida: vuelve no vencido a su casa de escritura originaria, ahora habitada por prácticas familiares que sin embargo parecen radicalmente otras. Es recibido, recuérdense esos años setenta, con el júbilo que merece quien es a la vez patriarca e iconoclasta, padre sancionador y hermano de aventura, lo segundo rubricado aun por la apariencia de eterno adolescente de que gozó hasta poco antes de su muerte. Se sabe lo que siguió: prohibido por la junta pero leído subrepticamente, su muerte coincide con el fin de la dictadura y con su ocaso en el campo literario argentino. ¿Un ocaso, verdaderamente, o una marca visible en el umbral? Me interesa hacer esta pregunta desde el marco de la más reciente ficción argentina, donde predomina una estética no realista mezclada con un decir político sobre el menemato y la aventura neoliberal; una ficción que cuenta desde varios registros a la vez, armando rescrituras y lecturas de fórmulas de la gauchesca y del surrealismo, del realismo crítico y del realismo mágico, de la literatura fantástica y del relato paródico; una ficción en la que los desplazamientos de sentido ya no existen para decir lo indecible y lo prohibido, como a fines de los setenta, sino para articular algo que es indecible porque no tiene aún nombre preciso.

En *La pesquisa* de Saer el enigma del asesino serial posee el mismo rango que el enigma del discurso que lo in-

daga; si la verdad del crimen es incierta, también es incierta la verdad del relato que lo cuenta; la única certidumbre reside en la conversación misma, que ayuda a los personajes a olvidar por un momento el “tiempo inquietante y oscuro que los atraviesa”. Publicada en 1994, año de apogeo de la era menemista, el decir político de *La pesquisa* no conecta la época con el crimen sino con sentidos de ambigüedad, de interrogación incierta: una conversación de palabras borrosas sobre un enigma igualmente confuso, cuyo valor consiste en hacer perdurar la indagación y la pregunta, persistentemente, en medio de la perplejidad cotidiana. Los relatos históricos más provocativos del 90 hacen desplazamientos a referencias de segundo grado, como si se sintiera que el recurso de usar un pasado nacional “verdadero” para decir el presente estuviera ya retóricamente exhausto: crean historias de culturas “otras” totalmente imaginarias, que funcionan como lo hace el pasado “real” de los relatos históricos clásicos. En *Los zumitas* (1999) de Federico Jeanmaire es una civilización entre los ríos Eufrates y Tigris, contemporánea a los asirios y babilonios; en *La historia* (1999) de Martín Caparrós es una perdida cultura de los Valles Calchaquíes. Desde este recuento necesariamente incompleto y seguramente injusto vuelvo a preguntar: ¿Cortázar, ocaso? ¿Cortázar -como dejó escapar risueña y maliciosamente Aira- “un mal Borges, o [un Borges] mediano”? (Alfieri). Postulo aquí otro Cortázar: el que ayudó a armar la casa escrituraria que habitamos los argentinos, pero uniendo el imperativo ético de justicia a la combativa desconfianza sobre la estética realista. Un “mal Borges”, pero no como lo entiende Aira.

Obras citadas

Alfieri, Carlos. “Literatura argentina: Entrevista a César Aira”. *Ñ. Clarín. Suplemento Literario*, 3 de noviembre de 2004 <<http://impresion.clarin>.

com/ imprimir7.jsp?pagid=845557>

Borges, Jorge Luis. *El simulacro*. 1960.

Caparrós, Martín. *La historia*. Buenos Aires: Norma, 1999.

Conti, Haroldo. "Como un león". *Con otra gente*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967. 160-167.

Cortázar, Julio.

- *Alguien que anda por ahí*. 1977.

- *Deshoras*. 1983.

- *Diario para un cuento*. 1983.

- *Queremos tanto a Glenda*. 1980.

- *Las puertas del cielo*. 1951.

- *Libro de Manuel*. Buenos Aires: Sudamericana, 1973.

- *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana, 1963.

- Reseña de *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal. *Realidad. Revista de ideas* 5 (1949): 232-38.

- *Reunión*. 1966.

Fine, Ruth. *El concepto de desautomatización en literatura: Su ejemplificación en "El Aleph" de Jorge Luis Borges*. Gaithersburg, MD: Hispamérica, 2000.

Jeanmaire, Federico. *Los zumitas*. Buenos Aires: Norma, 1999.

Montalbetti, Jean. "Perpetuo viajero en busca del paso hacia la realidad. Reportaje a Julio Cortázar". *Tiempo Argentino. Cultura*. 19 de febrero de 1984: 2-3.

Rozenmacher, Germán. *Cabecita negra*. 1962.

Saer, Juan José. *La pesquisa*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.

Sarlo, Beatriz. "Borges: Tradition and the Avant-Garde". Geist, Anthony L. (ed. and introd.); Monleón, José B. (ed. and introd.); y Jara, René (afterword). *Modernism and Its Margins: Reinscribing Cultural Modernity from Spain and Latin America*. New York, NY: Garland, 1999. 228-41.

- Shklovsky, Victor. "Art as Technique" [El arte como procedimiento]. 1917. En *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Ed. Lee T. Lemon y Marion J. Reis. Lincoln: U of Nebraska P, 1965. 3-24. "El arte como procedimiento". En Eijenbaum, M. M. y otros. *Formalismo y vanguardia*. Madrid: A. Corazón Editor, 1970. 145-52.
- "Cómo está hecho *Don Quijote*: los discursos de Don Quijote". *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín. Vol. II: Semiótica del discurso y posformalismo bajtiniano*. Ed. Emil Volek. Madrid: Fundamentos, 1995. 137-48.
- Stacy, R. H. *Defamiliarization in Language and Literature*. Syracuse: Syracuse University Press, 1977.
- Viñas, David. *La señora muerta*. 1964
- Walsh, Rodolfo. *Esa mujer*. 1964

Notas

- 1 . En 1917, el formalista ruso Víctor Shklovsky define el concepto en su artículo "El arte como técnica" [El arte como procedimiento], aplicándolo posteriormente a su análisis de la obra cervantina en "Cómo está hecho *Don Quijote*".
- 2 . El efecto de desfamiliarización o extrañamiento se produce estilísticamente por una "desautomatización" del lenguaje que produce una imagen distinta a la trivial o comúnmente percibida. Véase Shklovski (1917), la discusión de Stacy y, sobre el procedimiento en Borges, los trabajos de Sarlo y de Fine.
- 3 . La reseña fue publicada en 1949 en *Realidad. Revista de ideas*, dirigida por Francisco Romero entre 1947 y 1949. Figuraban en el comité editorial, entre otros, Amado Alonso, Francisco Ayala, Carmen Gándara, Ezequiel Martínez Estrada y Raúl Prebisch, intelectuales enrolados en el campo intelectual anti-peronista de la época.
- 4 . El epígrafe está anotado en el original francés y es parte de una carta de Jacques Vaché a André Breton (*Rayuela*: 13).