

Carolina Orloff

**De la estética a la ética:
Los Premios y el viaje hacia la conciencia política de Julio
Cortázar.**

*Investigación realizada para el
Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini
con la supervisión de Ana María Ramb*

**Universidad de Edimburgo
Agosto 2007**

Contenidos

Introducción	pág. 3
I. <i>Los Premios</i>: “La primera zambullida en las aguas de la historia”	pág. 4
II.a. El viaje interior en el <i>Malcolm</i>: un metafórico reflejo de las ideologías de Cortázar...	pág. 10
II.b Los pasajeros como revolucionarios: la estética de la solidaridad humana	pág. 14
III. El giro hacia una ética política: en busca de los “Che Guevara del lenguaje”	pág. 18
Conclusión	pág. 23
Bibliografía	pág. 25

Introducción

Vem navio

Vai navio

Vir navio

Ver navio

Ver não ver

Vir não vir

Vir não ver

Ver não vir

Ver navios

Haroldo de Campos, *Fome de Forma*¹

Desde sus inicios como escritor, cuando todavía firmaba bajo el seudónimo de Julio Denis, Cortázar entendía y definía la literatura como “una ambiciosa aventura humana”. Ser escritor no significaba para él una profesión, sino una vocación; escribir no era igual a un mero esfuerzo estético, sino a una búsqueda ontológica, un viaje.² A medida que Cortázar se afianzó como escritor, y como intelectual, y sus ideologías de *petit-bourgeois* antiperonista viraron hacia las de un socialista simpatizante de la revolución, sus trabajos mutaron paralelamente para ser fiel reflejo de las convicciones del autor.³ Desde una preocupación estética, hacia una ética de política comprometida, los escritos de Cortázar evidencian el viaje personal del autor en busca de la verdad sobre la “totalidad del ser”, sobre la exploración del “revolucionar” de la mente del lector.

En análisis de este trabajo se concentrará en la etapa inicial de este “viaje”, visto a través del primer experimento novelístico de Cortázar, *Los Premios*, publicado en Buenos Aires en 1960. ¿Cómo se posiciona esta novela en relación a su última, *Libro de Manuel* (1973), en lo que concierne a las percepciones y representaciones de la historia y de la política? En retrospectiva, ¿cuál es el rol que cumple este texto en relación al cambio de convicciones de responsabilidad social al compromiso de una conciencia política? ¿Cuáles son las problemáticas de índole ética y estética que *Los Premios* plantea?

¹ En Julio Cortázar, *Salvo el Crepúsculo*, p. 47.

² Jaime Alazraki, *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, p. 304.

³ “Yo pertenezco a un grupo – por razones de clase pequeño burguesa – antiperonista...”, en Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, p. 119. Y también, “Todo el período del primer peronismo del año 43, hasta que yo me fui en el 51, yo fui antiperonista, junto con la enorme mayoría de los intelectuales argentinos que pertenecían a la pequeña o media burguesía,” en Evelyn Picon Garfield, *Cortázar por Cortázar*, p. 51.

I. Los Premios: “La primera zambullida en las aguas de la historia”

Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas...

Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas.

Jorge Luis Borges, “La Esfera de Pascal”

Primero de todo, la vida. ¿La vida? ¿Qué vida? Bueno, la vida, salir, ver las cosas, viajar como ahora, conocer a la gente...

Julio Cortázar, *Los Premios*⁴

En varias ocasiones Cortázar afirmó que no fue sino hasta durante su primer viaje a Cuba en 1963, año en que se publicó *Rayuela*, que el autor se enfrentó con la Historia, y en cierto punto, con la realidad latinoamericana en su totalidad.⁵ Teniendo esto en cuenta, y estableciendo una comparación entre *Rayuela* y *Libro de Manuel*, Cortázar aseveró:

Entendí que *Libro de Manuel* era complementario de *Rayuela*... pero se da en una dimensión histórica, mientras que *Rayuela* se había dado en una dimensión exclusivamente individualista y fuera de la historia, porque yo también estaba fuera de la historia.⁶

Cronológicamente, la aserción de Cortázar implica que *Los Premios* y *62/Modelo para armar* (por mencionar tan sólo las novelas) también fueron escritas “fuera de la Historia”. Como lo explica Alazraki, Cortázar constituye un raro caso de un escritor, a quien el profundo humanismo de su trabajo le obliga a reexaminar la historia, y a desafiar su propia posición en ella, mientras mantiene estar escribiendo en “una dimensión exclusivamente individualista”.⁷

El efecto que Cuba tuvo en Cortázar (y más tarde, se sumarían también el Chile de Allende y la Revolución Sandinista en Nicaragua), lo acercó aún más a una comprensión de la política como forma de realización humana, un entendimiento que requeriría una respuesta

⁴ Julio Cortázar, *Los Premios* (Madrid: Santillana, 2004). Todas las citas son de esta edición.

⁵ Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, p. 120.

⁶ En Norberto Colominas y Osvaldo Soriano, “Julio Cortázar: lo fantástico incluye y necesita la realidad”, p. 5. Mi énfasis.

⁷ Jaime Alazraki, “Imaginación e historia en Julio Cortázar”, p. 2.

políticamente comprometida por parte del escritor así como también de su persona en general.⁸ En otras palabras, fue en el destino político de la Latinoamérica de los años 60 y 70, que Cortázar encontró el estímulo necesario para abrirse hacia la historia y realizar una incorporación conciente de la historia en sus escritos. En efecto, desde aquel momento de descubrimiento o, en las palabras de Cortázar, a partir de ese “despertar” en adelante, no hay un elemento nuevo que se inserta en los escritos de Cortázar, sino que más bien, un elemento que ya se puede percibir en sus textos tempranos, deviene claramente más intenso y enfático. *Libro de Manuel* es el paradigma, o al menos así lo vio Cortázar, de esta progresiva intensificación del elemento políticamente comprometido, que también puede percibirse en algunos de los cuentos publicados después de *Libro de Manuel*, como es el caso de “Segunda vez” (1977), “Recortes de Prensa” y “Satarsa” (1980), “Escuela de noche” y “Pesadillas” (1982), por dar algunos ejemplos. No es de sorprender que muchos de estos mismos relatos fueran censurados por la última dictadura militar en Argentina.

En 1960, habiendo escrito cuatro libros de cuentos y uno de poemas, se publicó en Buenos Aires la primera novela de Cortázar, *Los Premios*.⁹ La Argentina estaba entonces bajo el gobierno radical de Frondizi, quien a pesar de sus intentos por permanecer en el poder, no podría contra la inestabilidad de un país en constante lucha política y social.¹⁰

⁸ Jaime Alazraki, *Hacia Cortázar...*, p. 320.

⁹ Estos cinco libros son: *Presencia* (de Julio Denis) (1938), *Los Reyes* (1949), *Bestiario* (1951), *Final del Juego* (1956) y *Las Armas Secretas* (1959).

¹⁰ El golpe de Estado que derribó al presidente Juan Domingo Perón en 1956 no logró controlar del todo la sociedad argentina, tajantemente dividida entre peronistas y antiperonistas. A pesar de las fuertes proscripciones, el peronismo conservó su arraigo en el sector gremial. Los militares golpistas no eran un todo homogéneo, por lo que el integrismo nacionalista y católico del general Eduardo Lonardi sería muy pronto reemplazado en el gobierno por el sector liberal que lideraba el general Pedro Eugenio Aramburu. En lo económico, el sector agrícola-ganadero recuperó preponderancia, en desmedro del desarrollo industrial. Se limitó drásticamente el intervencionismo del Estado y el país se incorporó al Fondo Monetario Internacional. Y entre otras medidas, se devaluó la moneda y los salarios quedaron postergados, por lo que creció la agitación sindical. Hubo llamado a elecciones, con el peronismo proscrito. La UCR surgía como posible triunfadora, pero en su seno, ya desde 1945 confluían líneas internas que desembocaron en la división. Por un lado, la UCR del Pueblo, conducida por Ricardo Balbín, del riñón conservador de su partido y con afinidades con los golpistas del 56, y por otro la UCR Intransigente, con el vigoroso liderazgo de Arturo Frondizi, quien se propuso tener de su lado al electorado peronista. Con este objetivo, Frondizi concertó un acuerdo secreto con Perón, entonces en el exilio, lo que le permitió acceder a la presidencia en 1958. Frondizi pretendió imprimirle a su gestión el sello de una acción transformadora con eje en el Desarrollismo, propuesta política cuyo diseño compartió con Rogelio Frigerio. Frondizi fue prototipo del intelectual que diseña contradictorias estrategias con tal de conservar el poder. Acosado siempre por la hostilidad antiperonista de los militares, debió hacer una larga serie de concesiones. Cuando el país hervía desde hacía meses con la protesta sindical que alcanzó su pico máximo fue la toma del frigorífico Lisandro de la Torre en enero de 1959, Frondizi recurrió al Ejército para sofocar la protesta. Perón denunció desde el exilio la ruptura del acuerdo. Pero el detonante que puso en marcha la cuenta regresiva para Frondizi fue, en agosto de 1961, su entrevista secreta con Ernesto Che Guevara, para entonces ministro de Industrias de Cuba. En maniobra pendular, Frondizi decidió la abstención argentina en la Conferencia de Cancilleres de Punta del Este, que expulsó a Cuba del sistema interamericano. El peronismo, liberado de proscripciones, triunfó en ocho provincias. En marzo de 1962, los militares detenían al presidente Frondizi, y lo confinaban en la isla Martín García. Este tipo de hecho histórico se convirtió en escena típica de la Argentina en las décadas del 60 y 70, marcada por el frecuente cambio de gobierno, generalmente causados por golpes de Estado. Además, y en paralelo con los procesos revolucionarios que se estaban dando en otros países latinoamericanos, durante estas décadas grupos armados de izquierda empezaron a emerger en Argentina. Dentro de ellos, hubo grupos que adherían al peronismo.

Julio Cortázar comenzó su carrera docente durante el gobierno de Perón; entonces sufrió los controles del régimen, lo que galvanizó su antiperonismo¹¹. Cortázar partió de la Argentina hacia París en 1951, cuando y porque, según Cortázar, los cantos de “¡Perón, Perón, qué grande sos!” se intercalaban con los cuartetos de Bela Bartok.¹² “Esto produjo en nosotros”, aseguraría Cortázar, “un error suicida, y muchos de nosotros decidimos marcharnos”.¹³ Según Graciela Montaldo, en “Contextos de producción”, mientras Cortázar se constituye como escritor, “El peronismo entonces es un elemento incómodo pero que sólo sirve para poner de relieve la escasez de incentivos intelectuales en la Argentina a fines de los años cuarenta”.¹⁴ En esa época, los espacios de legitimación eran las revistas culturales - entre ellas, la de mayor predicamento era *Sur* -, más los suplementos literarios de *La Nación*, seguido del de *La Prensa*. Los años de la primera transición democrática luego de la destitución de Perón fueron turbulentos, precisamente cuando Cortázar se constituye como escritor; Borges publica en la revista *Anales de Buenos Aires* su cuento “Casa tomada”, y lo incluirá en la *Antología de la literatura fantástica* que publica con Bioy Casares y Silvina Ocampo. Entre 1948 y 1953, recuerda Graciela Speranza, Cortázar escribe, en Buenos Aires y en París, ocho colaboraciones para *Sur*, en las que comienza a señalar sus diferencias con la línea de la revista. Participa con *Los premios* en un concurso de novelas organizado por Editorial Sudamericana; más tarde Martha Lynch, uno de los jurados, se lamentará de que esa obra no hubiera pasado a la selección final. Consta en un reportaje que Ana María Ramb le realizó unos meses antes de su suicidio.¹⁵

La historia y las circunstancias de su partida, le jugarían una pasada paradójica al escritor argentino. Citando nuevamente a Graciela Montaldo, ella explica que:

¹¹ Juan Domingo Perón fue ungido como líder popular el 17 de octubre de 1945, fecha ya histórica, gracias a la enorme movilización de masas que clamó en las calles por su libertad, dado que era prisionero político del gobierno de facto que él mismo había integrado. Al frente de la recientemente creada Secretaría de Trabajo y Previsión, Perón había dado cauce a viejas reivindicaciones obreras, al impulsar la aprobación de decretos leyes de vital importancia en el campo laboral. En 1946, fue electo fue electo Presidente de la República Argentina, como volvería a serlo en 1951 y 1973, siempre gracias a elecciones democráticas. De inmediato, su primer gobierno presentó ciertas características autoritarias y personalistas, y resultó muy difícil poder expresar ideas opositoras en total libertad. La mayoría de los medios de comunicación estaban al servicio del partido gobernante, mientras los opositores al régimen sufrían permanentes clausuras. Los estudiantes universitarios protestaban por la presencia de profesores fascistas en las cátedras. No pocos líderes opositores sufrieron la cárcel y el exilio, en tanto se perseguía con brutalidad a los obreros que resistían las directivas de sindicatos oficialistas. Perón gobernó en la posguerra que dio origen a la “guerra fría”, haciendo gala de un posicionamiento equidistante de los dos bloques en pugna, los EE.UU. y la URSS. Intentó instalar su “doctrina de la Tercera posición”, como un ordenamiento diferente del capitalismo y el comunismo, sobre una amplia base policlasista que incluía a la clase obrera y a los pequeños y medianos industriales. En lo económico, la distribución de la renta pública tuvo en cuenta a los sectores populares como nunca antes, lo que le aseguró la masiva adhesión de un vasto sector de la ciudadanía. (Nota de la Coordinación).

¹² Julio Cortázar, “Respuesta de Cortázar”, p. 10.

¹³ Ernesto González Bermejo, *Conversaciones...*, p. 119.

¹⁴ Graciela Montaldo, “Contextos de producción”, p. 586.

¹⁵ Información otorgada por la señora Ana María Ramb, a quien le estoy infinitamente agradecida.

El exilio es, ante todo, un lugar ventajoso que si en 1951 sustrae a Cortázar del asedio en que para él se había convertido el peronismo [...] posteriormente será el lugar que permite una “mirada desde afuera”, y por lo tanto más amplia, de la realidad latinoamericana con la que establece vínculos cada vez más estrechos. Alejarse permite, para Cortázar, ver en perspectiva y no necesariamente supone un “irse”....¹⁶

El estar alejado sin haberse ido del todo, exige en Cortázar un “...echar a caminar hacia atrás y tratar de volver a ver las cosas.”¹⁷ Desde la perspectiva de este “volver a ver las cosas” subrayado por el mismo Cortázar, ¿de qué manera refleja *Los Premios* la relación del autor con la historia, y con la Argentina que dejó atrás en el año 1951? Si, como lo afirma David Viñas, el trabajo de Cortázar se entiende como un proyecto continuo, un largo viaje que va “de la tierra rayueliana al cielo rayueliano”, dentro de una pseudo tradición de viajes y viajeros como figuras persistentes de la historia literaria e intelectual argentina, ¿cuál es el lugar *Los Premios* que ocupa en ese trayecto, o en esa suerte de tradición?¹⁸

En uno de sus primeros artículos, “Notas sobre la novela contemporánea” (1948), Cortázar elucidó sus visiones estéticas de la novela, y la definió como, “...uno de esos monstruos que el hombre acepta, mantiene a su lado; mezcla de heterogeneidades, grifo convertido en animal doméstico.”¹⁹ Si para Cortázar la novela era un tipo de monstruo, una bestia amaestrada, es pertinente mencionar la discusión que Derrida desarrolla con respecto a éste término. Derrida primero se remonta a la etimología de la palabra monstruo, que viene del latín *monstrare* y que significa, mostrar. Así, Derrida mantiene que un monstruo es aquello que “se muestra” inesperadamente; no puede ser totalmente ajeno o desconocido, porque sino su monstruosidad no sería perceptible. Un monstruo que se percibe como tal, cesaría de ser monstruoso. Para Derrida, es vital que el monstruo retenga algo absolutamente irredimible. La noción cortazariana de la novela, como un monstruo que el hombre mantiene a su lado, apunta a este horizonte irredimible, permitiendo así que lo “otro” impredecible se muestre inesperadamente, reflejando y cuestionando la esencia del hombre. Para este joven Cortázar (recordemos que el artículo es de 1948), la novela es una manifestación poética total, en la que la realidad sólo se revela poéticamente y donde la historia se muestra, como lo estipuló Borges, como una colección de metáforas. El objetivo principal de la novela consiste en “comprender (en el doble valor del término) la totalidad del hombre persona”.²⁰ Cortázar admitió que la literatura era para él “una ambiciosa realización humana, un desatarse total del ser”, idea que de muchas maneras está personificada en *Los Premios* a través de la figura de Medrano.²¹ A diferencia de Borges, para quien el centro de su escritura residía en lo

¹⁶ Graciela Montaldo, “Contextos de producción”, p. 584.

¹⁷ Ernesto González Bermejo, *Conversaciones...*, p. 121.

¹⁸ David Viñas, *De Sarmiento a Cortázar*, p. 123. Ver también Graciela Montaldo, “Contextos...”, p. 584.

¹⁹ Julio Cortázar, “Notas sobre la novela contemporánea”, p. 193.

²⁰ Julio Cortázar, “Notas...”, p. 301.

²¹ En Jaime Alazraki, *Hacia Cortázar...*, p. 367.

intelectualmente desafiante o en lo estéticamente original, Cortázar concentraba sus escritos en “lo humano”.

Todos estos conceptos son traídos a la luz en *Los Premios*, donde pertinentemente el elemento monstruoso es aquél que no puede ser visto. El monstruo (alegóricamente, la popa) es lo que no se le permite ver a los personajes, se elimina así la posibilidad de duda ante la presencia del monstruo. De hecho, como se revela en la novela, el monstruo no existe. Mas, lo monstruoso se filtra a través de la reacción e interacción del grupo de pasajeros, y a través del miedo que inspira la idea del monstruo. La irredimibilidad del elemento monstruoso en *Los Premios* es tangible, y asimismo es irredimible porque sólo existe en la imaginación. En efecto, imaginario o real, el monstruo irrumpe en la cotidianidad, y es ahí donde, según Cortázar, se encuentra el elemento fantástico. Dice: “lo fantástico es la indicación súbita de que al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos... que nuestro cerebro lógico no acepta”.²² La manifestación estética de estas ideas ocurre no sólo en el transcurso de la historia en sí que se está narrando, sino también a través de los nueve soliloquios pseudo-filosóficos del personaje Persio quien, según la escritora Graciela Maturo, es la primera expresión novelística del alter ego de Cortázar, a saber: “Apenas actor, solo en la proa, [Persio] es el lúcido testigo de lo que acontece en el barco. Pero también es transparentemente el autor... Persio-Cortazar deja fluir su pensar.”²³ Persio actúa como la conciencia al centro de la novela. Para parafrasear a Juan Luzio Durán, Persio es el reflejo del agente intermediario entre la realidad de la Argentina cotidiana y su propio sentido dentro de la historia.²⁴ En las palabras de Cortázar, *Los Premios* es la manifestación poética de una cierta realidad, que apunta a comprender (y a aprehender) la totalidad del hombre. Según lo estipula uno de los personajes, la novela representa “la vida”, es decir, “...salir, ver las cosas, viajar como ahora, conocer a la gente...” (p. 145). La novela es asimismo un reflejo de la Argentina que es, a su vez, una derivación de la Argentina real de los años cincuenta. Cortázar ofrece una realidad mimética para así poder crear otra que sea ficticia y no-mimética, a través de la cual se critica el paralelo de la actualidad: “...no soy un escritor realista; no sé describir, sé inventar,” aseveraba Cortázar.²⁵ La Historia se incorpora a la novela bajo la forma de la representación poética de un viaje, en el que una Argentina “caótica” bajo una autoridad despótica (“...sólo una larga costumbre porteña [...] podía aceptar como razonable [...] la más caótica hipótesis del caos”, p.17), donde la “Pampa del infierno” (p. 263), navega hacia un destino despojado e inexistente (“Conozco un camino que no lleva a ninguna parte”, p.176); un destino que, al igual que el *Malcolm*, se repliega sobre sí mismo y termina sin siquiera ir a ningún lado (“¿No le parece misterioso este barco? Ni siquiera sabemos a donde nos lleva...”, p. 142). Según Cortázar la Argentina representada en el

²² En Ernesto González Bermejo, *Conversaciones...*, p. 78.

²³ Graciela Maturo, *Julio Cortázar y el Hombre Nuevo*, p. 90-91.

²⁴ Juan Luzio Durán, “*Los Premios*, buscadores de hoy día”, p. 190.

²⁵ En Ernesto González Bermejo, *Conversaciones...*, p. 128.

libro es, "...Un país de frustraciones, tripulado por frívolos conformistas o timoratos, o para el mejor de los casos, por rebeldes improvisados que van a un estéril sacrificio".²⁶

Por lo general, no se incluye a *Los Premios* cuando se realiza un análisis del elemento político en los escritos de Cortázar. Sin embargo, y en este punto coincido con Durán, en el trasfondo de esta novela se puede leer un juicio condenatorio en contra de la historia contemporánea de la Argentina.²⁷ *Los Premios* representa así un aspecto crucial en el desarrollo y afirmación de la conciencia política de Julio Cortázar; no sólo a través de su crítica a la sociedad y a la situación política de la Argentina de la década del 50, sino también dentro de su comprensión de la Historia, y de su lugar y su rol dentro de ella. *Los Premios* puede verse como un punto de partida hacia una cierta ética de la escritura que culminará, y alcanzará su máximo exponente, en *Libro de Manuel*. Cito aquí la pertinente metáfora de Jaime Alazraki, que establece que *Los Premios* fue para Cortázar "la primera zambullida en las aguas de la historia".²⁸

²⁶ En Fernando Aínsa, "Las dos orillas de Julio Cortázar", p. 51.

²⁷ Juan Luzio Durán, "*Los Premios...*", p. 188.

²⁸ Jaime Alazraki, *Hacia Cortázar...*, p. 309.

II.a El viaje interior en el *Malcolm*: un metafórico reflejo de las ideologías de Cortázar

*“No te rompas, Atilio – dijo Raúl –.
La historia ya está escrita.
Ma qué historia – dijo el Pelusa.
Raúl se encogió de hombros.”*

Julio Cortázar, *Los Premios*

*“The tranquil waterway leading to
the uttermost end of the earth flowed
sombre under an overcast sky -
seemed to lead into the heart
of an immense darkness.”*

Joseph Conrad, *Heart of Darkness*

Al describir su propia incertidumbre con respecto al elemento monstruoso de *Los Premios*, es decir, lo prohibido de la popa, Cortázar se sitúa en una posición de igualdad para con sus personajes, declarando, “...Me hallaba en la misma situación que López, Medrano o Raúl... Tampoco yo sabía lo que había en la popa. Hasta hoy no lo sé”.²⁹ Similarmente, y a través de la voz de los personajes, se entretajan en la novela otras experiencias del autor, como lo son por ejemplo, la nostalgia por Buenos Aires (pp. 91-92), o los comentarios antiperonistas (pp. 32-33, 55, 317). De esta manera, a través de las reflexiones de los personajes, la novela no sólo muestra una preocupación estética, sino que revela también un “interés humano”, un sentimiento de solidaridad para con el otro, “el prójimo”, que gradualmente se convertirá en una ética de conciencia política, como se puede observar en *Libro de Manuel*. Según lo explica Alazraki:

Cortázar entendió siempre la política como una forma de realización humana. La acción, el lado político de la política, lo esperaba en Cuba y en Nicaragua, pero cada uno de [sus] cuentos lo fue acercando a ese punto en que la responsabilidad humana se convierte en responsabilidad política, en que el ahondamiento estético conlleva también un ahondamiento ético de la condición y situación del hombre en el mundo...³⁰

²⁹ En Carlos Monsiváis, “Bienvenidos al universo Cortázar”, p. 5.

³⁰ Jaime Alazraki, *Hacia Cortázar...*, p. 311.

Esta “responsabilidad humana” se explora en la novela en varios niveles. En primer lugar, se desarrolla la acción general de la trama de la novela, que trae como consecuencia un universo de interacción y de descubrimiento humano a través de la vinculación entre los personajes al encontrarse en una situación común e ineludible. En particular, se establece una complicidad en las reacciones compartidas al enfrentarse con la autoridad del barco, y al confrontar la imposibilidad de saber, de controlar la totalidad del nuevo entorno. En un segundo nivel, más metafísico y analítico, se encuentra Persio quien, según lo arguye Graciela Maturo y siguiendo lo anteriormente mencionado, puede ser visto como el alter ego de Cortázar. Persio expresa su entendimiento y su cuestionamiento de la condición y responsabilidad humana en la forma de soliloquios remarcadamente autónomos y líricos. Algunos en primera persona, otros a través de la voz omnisciente del narrador, estos monólogos reflejan las más existenciales meditaciones de Persio. Como lo entiende Fernando Aínsa, a través de Persio Cortázar toma conciencia de su argentinidad y de su propio ser histórico, para quien el angustiante caos se revierte y pasa del tiempo de “la noche primordial” a un presente pospuesto (p. 336) y a una “suspensión del futuro” (p. 62).³¹ Una dimensión diversa muestra cómo se analizan temas estéticos a través de las palabras y de los pensamientos de la mayoría de los otros personajes y, especialmente, a través del antihéroe de la novela, Medrano. A su vez, y como lo sugiere Diana Sorensen, Paula, por ejemplo, “articula el tipo de poética que Cortázar atinó a conseguir con *Rayuela*, defendiendo un tipo de escritura que sacrifica la belleza en busca de una nueva a la que ya no se pueda llamar literaria”.³² Sorensen continúa diciendo que, como Horacio en *Rayuela*, Paula transforma las reglas básicas de un estilo de vida y las convierte en principios estéticos. Paula admite que la razón por la que ella está en el crucero, por la que se deja guiar completamente por el azar, puede ser un principio estético en sí: la voluntad de la auto-transformación, una posibilidad de ejercer una “estética de la existencia” foucaultiana. En las palabras de John Rajchman,

La opción de tratar de ver qué es exactamente contra lo que tenemos que luchar para librarnos (...) uno trata de concebir cuál es el peligro que uno no puede aún ver por completo, pero en relación al cual uno debe tomar la iniciativa. Es responsabilidad de uno para con esta cosa que molesta (...), la que exige que uno trabaje para cambiar. El trabajo de uno mismo es el intento de cambiar la manera propia de ver y de vivir, en relación a aquellos peligros en particular frente a los cuales uno no sabe qué hacer todavía. Foucault pensó que este tipo de relación entre el ver, el vivir y la acción, podía concebirse como una “estética de la existencia”....³³

³¹ Fernando Aínsa, “Las dos orillas...”, p. 51.

³² Diana Sorensen, “From Diaspora to Agora: Cortázar’s reconfiguration of exile”, p. 372.

³³ En John Rajchman, “Foucault’s art of seeing”, p. 112. El original dice: “The choice of trying to see just what it is that we have to struggle against in order to free ourselves [...] one tries to conceive what the danger is which one does not yet fully see, but in relation to which one must take action. It is one’s responsibility to this thing that troubles [...] that requires one to work to change oneself. One’s work is the attempt to change one’s way of

Paula dice, “Creo que necesito cambiar un poco de vida [...] y por eso decidimos embarcarnos. Supongo que a todos les pasará lo mismo” (p. 117). Su relación con la historia, la responsabilidad de asumir su propio lugar en el presente, es captada por el narrador cuando dice: “...Reingresaría en su tedio de mujer vestida, como si cada ropa la fuera atando a la historia, devolviéndole cada año de vida, cada ciclo del recuerdo, pegándole el futuro a la cara, como una máscara de barro” (p. 75).³⁴ Paula, como la mayoría de los otros pasajeros, deviene conciente de su propio presente cuando carece de él, es decir, cuando al ser “arrojada” sobre una nueva esfera es despojada de su rutina, de su día a día. En un ambiente completamente inafectado, Paula ve la posibilidad de reinventarse a sí misma. En un sentido foucaultiano, Paula puede liberarse de su propio presente al estar en un entorno de “libertad perfecta”, es decir, en el *Malcolm*, “...donde cada objeto, cada olor y cada luz son un signo de distancia, de *libertad perfecta*...” (p. 183 – mi énfasis).³⁵ Este viaje al bordo del *Malcolm* abre un mundo de posibilidades, de gente diferente, de nuevos cuestionamientos e incertidumbres, acerca de un entendimiento distinto de la responsabilidad humana. En las palabras de Claudia, otra pasajera, “...qué más misterio que un presente sin nada de presente, futuro absoluto...” (p. 171). Al romper la rutina, y consecuentemente un sentido cotidiano de la predictibilidad, y al navegar para alejarse de un presente estancado, el futuro de pronto ya no puede planearse, todo puede pasar, todo es libertad. Para Persio, ser parte de este viaje también implica evadir una cierta “predestinación” que, de otro modo, lo anclaría al subdesarrollo cultural de un país sudamericano, así como también “...a la decadencia de los escritores de un grupo filo-colonialista pro-anglosajón” (p. 43), y a un caos eternamente irresoluble (p. 333).

En cuanto a la supuesta dimensión ahistórica de Cortázar en el momento de escribir *Los Premios* (el “ma qué historia” pronunciado por el cándido Pelusa, p. 428), los personajes de la novela (de)muestran que un cierto grado de conciencia política ya estaba presente en los escritos de Cortázar en 1960. Al comienzo de la novela, Medrano (el único personaje que, como Kurtz en *Corazón de las tinieblas* de Conrad, es destruido en el momento de la confrontación final con la verdad), en una forma de crítica irónica, minimiza el valor de la historia al nivelarla con el chisme, negando así toda posibilidad de credibilidad o significancia al decir: “...uno de mis defectos es la chismografía, aunque aduciré en mi descargo que sólo me interesan ciertas formas del chisme como por ejemplo, la historia...” (p. 33). La escritura de la historia bajo el gobierno de Perón era

seeing and living in relation to those specific dangers one does not yet know what to do about. Foucault thought that this kind of relation between seeing, living and action might be conceived as an “aesthetics of existence”...

³⁴ Existe aquí una perspectiva narracional interesante en la frase “tedio de mujer vestida”, que alude a una implícita asociación edénica de la desnudez y de la libertad ante la historia y la causalidad. Como arguye Barthes, “mi placer del texto (...) es un placer edipal (desnudar es saber, conocer el origen y el fin). Mi traducción. Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, p. 10. Mi énfasis.

³⁵ Me refiero en este caso a la idea de Foucault que establece que la libertad existe en nuestra capacidad de encontrar alternativas a las formas de discurso particulares que nos definen, y por referencia, a la humanidad universal. En John Rajchman, “The story of Foucault’s history”, p. 13.

meticulosamente controlada y manipulada. Si se supone que *Los Premios* es una reflexión de la Argentina de los años cincuenta, no es descabellado que Medrano no le tenga ningún respeto a la historia. Persio subraya esta idea diciendo, “La historia del mundo brilla en cualquier botón de bronce del uniforme de cualquiera de los vigilantes que disuelven la aglomeración...” (p. 55). A través de Persio, Cortázar continúa aludiendo a la ya vigente amenaza implicada en la presencia militar: “El vórtice que desde el botón amenaza observar al que lo mira, si osa algo más que mirarlo...” (p. 56). Enfatizando esta idea, uno de los oficiales del *Malcolm* materializa la voz de esta perspectiva autoritaria al decir que, “...por suerte estamos en un país donde hay orden y autoridad” (p. 65). La historia se ha vuelto una parodia de sí misma, si se entiende a través de las palabras y de las historias que la representan. La historia es un pasado disfrazado para títeres, como lo expresa Persio: “...el pasado inútilmente desmentido y aderezado se abraza al ahora que lo parodia como los monos a los hombres de madera” (p. 375).

En una conversación entre Paula y Raúl, en la que intentan adivinar el rumbo de su viaje, Raúl se pregunta si acaso los llevarán a la China, a lo que Paula responde: “¿A cuál de las dos?, y Raúl contesta con sarcasmo, “A las dos, para hacer honor a la tradicional neutralidad argentina” (p. 41), aludiendo a los gobiernos anteriores al de Perón y a la controversial y calculada posición neutral que el presidente constitucional Ramón S. Castillo y su gobierno adoptaron durante la Segunda Guerra Mundial³⁶. En una discusión de mayor profundidad, las opiniones de Don Galo, el inmigrante español, y del profesor de Historia, Restelli, acerca del “gobierno actual” son expuestas indiscriminadamente: “...Está claro que la verdadera anarquía es la oficial” (p. 114), estipula Don Galo, a lo que Restelli, el “diputado fracasado” (p. 115) responde, “El timón del Estado es cosa seria, mi querido contertulio, y afortunadamente está en buenas manos [...] Es necesario que haya una autoridad vigilante y con amplios poderes” (p. 115). Restelli no representa el punto de vista de Cortázar, sino que más bien es la encarnación de la ideología que Cortázar critica y condena. El “gobierno actual”, el “generalito en el poder” como Persio lo llama a Perón (p. 333), también es increpado a través de la repetición de referencias sobre las ventajas y beneficios de (la entonces inexistente) democracia. Dice López: “...el libre juego de las opiniones es uno de los beneficios de la democracia...” (p. 230). En el epílogo, cuando Raúl mantiene que habrá al menos cinco pasajeros

³⁶ En 1940, el presidente Roberto M. Ortiz, de pensamiento liberal, delegó el mando en su vicepresidente, Ramón S. Castillo, de rancia estirpe conservadora. Tras una larga enfermedad, Ortiz murió en 1942, de modo que la posición de la Argentina ante la Segunda Guerra Mundial fue fijada por Castillo mediante su canciller Enrique Ruiz Guiñazú, quien, durante la Tercera Reunión Consultiva de Cancilleres de las Repúblicas Americanas (Río de Janeiro, enero de 1942), resistió la iniciativa de Sommer Welles, delegado de los EE.UU., sobre decidir la ruptura de relaciones diplomáticas con los países del Eje (Alemania, Italia y Japón). Entre los altos oficiales de las Fuerzas Armadas alcanzó a predominar el ala pro aliada sobre la pro alemana en cuanto a romper relaciones con los gobiernos del Eje. En medio de esa controversia, se produjo el golpe militar del 3 de junio de 1943, en contra de fraude electoral que pergeñaba el presidente Castillo para digitar su sucesión. En el golpe participó el GOU (Grupo de Oficiales Unidos), que aspiraba a instaurar una rigurosa disciplina política social para prevenir el comunismo. En el grupo actuaba el joven coronel Perón, quien con sus amigos ocupó puestos claves en el gobierno de facto, que en enero de 1944 rompió tardíamente relaciones con Alemania y Japón. Italia ya se había rendido ante el comando aliado. (Nota de la Coordinación).

para componer su propia versión de los eventos ocurridos en el crucero (es decir, “más de una cuarta parte del pasaje, cosa despreciable en una democracia”), es rotundamente callado por el inspector al decir, “No me vengan con política, por favor.” (p. 426). No sólo se reprime a los pasajeros al mencionar la palabra democracia, sino que además, se les hace ver que no son libres de hacer ni de decir lo que quieran. Al regresar a Buenos Aires, mientras que uno de los oficiales subraya en rojo los nombres de los pasajeros “difíciles” en una lista (una acción que vaticina las listas negras de las dictaduras militares de la realidad), Raúl asevera: “...nos vigilarán un tiempo, pero después... Saben de sobra lo que hacen” (p. 438). La política y la literatura sin duda saben entrelazarse en *Los Premios*.

II.b Los pasajeros como revolucionarios: la estética de la solidaridad humana

“Motín a bordo – dijo Paula. – Muy bien, López. Estamos 100% con usted, la locura es más contagiosa que el tifus 224...”

Julio Cortázar, *Los Premios*

En su ensayo “Poder y Estrategias”, Foucault argumenta que, “...No hay relaciones de poder sin resistencia... La resistencia al poder no tiene que provenir de otra parte para ser real, ni tampoco se frustra inexorablemente al ser compatriota del poder...”.³⁷ El predominio de un discurso es siempre un logro que resulta de la lucha sobre la definición y la autoridad. Foucault elucida los ejemplos definitorios de la resistencia en funcionamiento en la trasgresión y en la contestación de las normas sociales, en la disrupción de las metanarrativas del humanismo, en la frustración del poder y en la estética de la autocreación.³⁸ Este concepto de poder y resistencia puede aplicarse a *Los Premios* en el análisis de la conducta de los pasajeros y sus implicancias desde un punto de vista político. Porque aunque esta colección al azar de gente no sea un grupo sólido de amigos que comparten la cotidianeidad de la vida en el exilio (como en *Rayuela*), ni son, como en *Libro de Manuel*, un grupo ya constituido con una motivación ideológica unificadora, rebelándose contra las estructuras estrictas y las jerarquías autoritarias de la sociedad burguesa posterior a la Segunda Guerra Mundial, estos pasajeros de todos modos, están unidos por su desafío a la autoridad y por su búsqueda del conocimiento. Están juntos en la experiencia de la ruptura forzosa de su rutina y también en su desarraigo fortuito. “Cuando a uno lo sacan de sus hábitos, es como el pescado fuera del agua... Estoy muy acostumbrado al mate dulce de las cuatro”, anticipa Restelli en la primera página de la novela (p. 11). Restelli, el profesor de Historia alabador de la autoridad, le teme al cambio de rutina, mientras que para Medrano no poder enfrentarse al desafío del cambio es fracasar en la confrontación con la verdad sobre uno mismo. A efecto de esto, Medrano dice: “...quizás el error esté en no querer salir de nuestro ámbito. Quizás sea ésa la manera más segura de fracasar, incluso en la dimensión cotidiana y social...”, (p. 222). Es Medrano quien, habiendo entendido la necesidad del cambio, confronta la verdad al sacrificar su propia vida y, sin saberlo, se convierte en guía de los demás personajes en cuanto a la resistencia contra el enigma. En las palabras de MacAdam: “...la realidad de los revolucionarios viene a ser la vida del microcosmos y

³⁷ Michel Foucault, “Poder y Estrategias”, p. 142. Mi traducción. En el original en inglés dice, “There are no relations of power without resistances... Resistance to power does not have to come from elsewhere to be real, nor is it inexorably frustrated through being the compatriot of power...”.

³⁸ En Jessica Kulynych, “Performing politics: Foucault, Habermas and Postmodern participation”, p. 328.

tratan de romper el misterio, reflejo del misterio del país afuera del microcosmos, luchando contra el enigma...”.³⁹

El desafío que un cambio presenta, refleja la certidumbre unificadora – para algunos explícita, para otros, más recóndita – de la voluntad de dejar atrás todo aquello que los personajes conocen, para poder redefinirse a ellos mismos: “...había tanto que borrar (pero no había nada, lo que había que borrar era esa nada insensata)...” (p. 20). En última instancia, ni siquiera importa que el viaje se frustre y que sólo dure tres días, porque “...entre irse por tres meses o por toda la vida, no había demasiada diferencia” (p. 27). Lo que importa es la ruptura causada por la partida. Asombrosamente, ni siquiera tiene importancia el descubrir qué hay (o qué no hay) en la popa, como lo indica Medrano, quien es testigo del vacío de lo prohibido antes de morir:

[...] La popa estaba enteramente vacía pero [...] no tenía la más mínima importancia porque lo que importaba era otra cosa, algo inapresable que buscaba mostrarse y definirse en la sensación que lo exaltaba cada vez más...” (p. 396).

A lo que el narrador agrega, “...No sabía por qué, pero estar ahí, con la popa a la vista... le daba una seguridad, algo como un punto de partida...” (p. 396). Lo que es crucial para los pasajeros, para la transformación que se da a lugar en ellos, es el viaje en sí más que la destinación del mismo (o la falta de una, por así decirlo). Cuando se los “atrapa” en un ambiente nuevo, y la autoridad los desafía en cuanto al control de la información, es decir, cuando no se les permite pasar a la popa y no se les dice por qué (hasta el segundo día), el grupo de pasajeros se fractura en dos facciones. Por un lado, se encuentran aquellos que se conforman y se mantienen pasivos, criticando a aquellos que toman la iniciativa; y por otro lado, están quienes asumen la responsabilidad para con sus seres pares, y encarnan una estética de la solidaridad humana al luchar por la verdad, por el conocimiento, y en efecto, por el poder (“Otro conocimiento, otro poder”, arguye Foucault).⁴⁰ La lucha de Medrano por la verdad, su búsqueda por saber qué es lo que realmente hay en la popa, es una lucha para tomar control de la situación a la que no pueden dominar justamente porque hay algo que no se les dice a los pasajeros. En esto, las palabras de Foucault resumen la situación de *Los Premios* y, de hecho, muestran su pesimismo, porque al capturar la verdad aparente, Medrano muere. Así bien, aunque Medrano logra conseguir un sentido de la victoria justa, un cierto nivel de “otro poder”, es sólo por un breve instante y por ende, no existe un verdadero logro, aparte quizás de aquel meramente individualista. Este grupo “activo” es el mismo que se definirá a sí mismo a través de la resistencia y, en referencia a la frase de MacAdam, se volverá revolucionario en sus actos. Kulynych dice, “Generalmente sólo el acto de resistencia

³⁹ Alfred MacAdam, “*Los Premios*: una tentativa de clasificación formal”, p. 294.

⁴⁰ En John Rajchman, “Foucault’s art...”, p. 101.

provee algún sentido significativo de la 'ciudadanía', donde el espacio para la acción es usurpado, donde la acción en un sentido estricto ya no es posible, la resistencia deviene el vehículo primordial de la espontaneidad y de la subjetividad".⁴¹

Desde *La Odisea* de Homero hasta llegar a la ficción del siglo XXI, los espacios alternativos han estado continuamente vigentes como los sitios donde se da a lugar la posibilidad de la trasgresión y de la transformación, fuera de los límites de lo "normal". *Los Premios* no es una excepción a esta tradición. En la novela, el *Malcolm* no es solamente un espacio alternativo, sino que también es un espacio para la trampa, para un *huis clos* (véase los ejemplos en las páginas 77, 141 y 159). Dominic Moran compara el uso que tanto Cortázar como Foucault le dan a las imágenes de aprisionamiento para describir el campo sociopolítico, y establece que mientras para el primero es en última instancia una cuestión apolítica para liberar al hombre de las fuerzas de represión externas o autoimpuestas, para Foucault la red carcelaria es un nexo vasto de relaciones de poder sin un afuera y sin un origen.⁴² Yo diría, sin embargo, que el uso que Cortázar da a las imágenes tiene sin duda un trasfondo ideológico. Es el aprisionamiento en el *Malcolm* lo que impulsa a los pasajeros a cuestionar su presente y lo que finalmente los motiva a tomar acción en busca de justicia. Es justamente el hecho de estar atrapados lo que los hace concientes del "otro" (del prójimo) y de ellos mismos en relación a sus seres pares, es decir, lo que los sitúa dentro de un entendimiento del ser colectivo.

Casi dos décadas después de *Los Premios*, Cortázar decía: "...desde lo abierto acabaremos con la prisión del hombre, y la injusticia y el enajenamiento".⁴³ Las meras consecuencias de colocar un grupo de personas al azar en este tipo de espacio son un reflejo de la inferencia utópica de Cortázar por el hombre ideal, la esperanza del "hombre nuevo" ("Algo nacería de él [Medrano]... su razón de ser...", p. 355). Siguiendo las explicaciones de Moran, el *Malcolm* permite que (algunos de) los pasajeros consigan la liberación de las fuerzas de represión autoimpuestas. Aquellos que logren liberarse de sí mismos, son precisamente los mismos que tienen la voluntad de comprender su nuevo entorno, de interactuar con sus prójimos, de desenmascarar los tabúes (en el caso de la homosexualidad de Felipe, por ejemplo) y de embarcarse en una búsqueda por la verdad. Dentro de un argumento sobre el espacio, esta noción cabe decir es también foucaultiana, en las palabras del filósofo:

⁴¹ Jessica Kulynych, "Performing politics...", p. 336. La traducción me pertenece. En el original dice: "Often only the act of resistance provides any meaningful sense of "citizenship"... Where the space for action is usurped, where action in the strict sense is no longer possible, resistance becomes the primary vehicle of spontaneity and subjectivity".

⁴² Dominic Moran, *Questions of the Liminal...*, p. 202.

⁴³ Julio Cortázar, p. 15.

Pienso que es algo arbitrario el tratar de disociar la práctica efectiva de la libertad de las personas, la práctica de sus relaciones sociales y la distribución del espacio en la que se encuentran. Si se los separa, devienen imposibles de entender. Cada uno de ellos sólo puede ser entendido a través del otro.⁴⁴

De acuerdo con esto, el proceso por el que atraviesan los personajes, su transformación, sólo puede entenderse por medio de la apreciación de las restricciones espaciales a las que deben confrontarse (es decir, la prohibición de ver qué hay en la popa), y las interacciones que establecen entre ellos, que quedan bien explícitas no sólo en los diálogos, sino también en la perspectiva abarcativa y metafísica de los monólogos de Persio. El narrador también provee observaciones útiles y perspicaces, como por ejemplo, "...La ciudad los esperaba para cambiarlos, devolverles todo lo que se habían quitado al subir a bordo..." (p. 435). López resume la noción del significado de este viaje cuando le explica a Claudia:

Todo estaba preparado para hacer de este viaje algo como el intervalo entre la terminación de un libro y el momento en que cortamos las páginas de uno nuevo. Una tierra de nadie en que curamos las heridas... y juntamos [...] reservas morales para la nueva *zambullida* en el calendario. Pero me ha salido al revés, la tierra de nadie era el Buenos Aires de los últimos tiempos... (p. 317).⁴⁵

En estas palabras no solamente encontramos una vez más una fuerte crítica a la caótica situación sociopolítica del Buenos Aires de entonces, sino que también se da la comparación del viaje como intermisión entre la finalización de un libro y el comienzo de otro, permitiendo una firme y metafórica posición de *Los Premios* en los escritos de Cortázar y, en efecto, en su vida. *Los Premios* puede verse como esa intermisión, como la transición entre el poeta, que escribe bajo un seudónimo, y el intelectual políticamente comprometido. A pesar de que *Los Premios* raramente forma parte de los debates que conciernen los aspectos políticos de la obra de Cortázar, el viaje interior de los pasajeros en la novela hacia una postura revolucionaria de resistencia a través de una expresión artística de entendimiento y de solidaridad humana, refleja un nivel crítico de preocupación política y social vivida por Cortázar incluso antes de su "despertar a la historia" causado por su primera visita a Cuba en 1963.⁴⁶

⁴⁴ Paul Rabinow (ed.), *Foucault Reader*, p. 86. Mi traducción. El original, dice: "I think it is somewhat arbitrary to try to dissociate the effective practice of freedom by people, the practice of social relations, and the spatial distributions in which they find themselves. If they are separated, they become impossible to understand. Each can only be understood through the other".

⁴⁵ Mi énfasis, para subrayar la metáfora de Alazraki, "zambullida en las aguas de la Historia".

⁴⁶ El término "estético" se usa aquí reflejando el sentido elucidado por Jean Franco: "Aesthetics does not constitute a closed system of values... but the historically and socially changing reflection (in the human being) of the objective emotions contained in external reality", en *Modernisation to Resistance*, p. 79.

III. El giro hacia una ética política: en busca de los “Che Guevara del lenguaje”

“Cuando uno es socialista,
es socialista y se acabó...”

Julio Cortázar, *Los Premios*

“Nuestra libertad y su sostén cotidiano tienen color de sangre y están henchidos de sacrificio. Nuestro sacrificio es conciente; cuota para pagar la libertad que construimos. El camino es largo y desconocido en parte; conocemos nuestras limitaciones. Haremos el hombre del siglo XXI: nosotros mismos.” **Che Guevara**⁴⁷

En *El Placer del Texto*, Roland Barthes establece que existe un “excesivo alternativo” en el campo de la literatura moderna, una polarización progresiva de escritores hacia campos mutuamente exclusivos – por un lado, una sofisticación elitista, y por otro, la búsqueda de la revolución, de la utopía.⁴⁸ Como lo escribe Steven Boldy, Cortázar “...lleva este dilema como la misma espina dorsal de tu trabajo, de manera que posiciona este trabajo en un lugar central dentro de la conciencia y la cultura latinoamericana”.⁴⁹ En *Rayuela*, por ejemplo, esta dualidad parece abrirse a las posibilidades de algo nuevo, una esperanzada voluntad de buscar, de embarcarse en un viaje: “De la combinación de las dos cosas debía salir una tercera, algo que no tenía nada que ver con el amor [...] algo que estaba del lado de la caza, de la búsqueda”.⁵⁰ En *Los Premios*, esta fractura aludida por Barthes, es expuesta en conjunción con categorías filosóficas y literarias en conflicto, como lo son el formalismo y la fantasía, el nihilismo sartreano y el significado metafísico, la discontinuidad de episodios y la continuidad del viaje. A pesar de que la búsqueda recae sobre sí misma, por decirlo de algún modo, a través del crucero regresando a su punto de partida, las posibilidades de algo nuevo se desencadenan. Aquellos que desembarcan en la ciudad no son los mismos que los que ingresaron al barco. El verdadero viaje comienza al llegar. Cortázar no sólo cree en la confrontación entre los dos lados divididos del hombre, sino que también lo analiza e investiga. Es en este preciso encuentro, en este intento de confrontar al hombre con sus propios límites que, para Cortázar, yace la posibilidad de un futuro, de un hombre nuevo. Como lo estipula González Bermejo, “...Cortázar se parece mucho a lo que escribe. Literatura de provocación la

⁴⁷ Texto dirigido a Carlos Quijano, in *Marcha*, Montevideo, March 1965. En Leopoldo Zea (ed.), *Ideas en torno de Latinoamérica*.

⁴⁸ Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, p. 63.

⁴⁹ Steven Boldy, *The Novels of Julio Cortázar*, p. 192. Mi traducción. En el original, dice: “...takes this dilemma as the very backbone of his work, in a way which sets this work in a central position within Latin American consciousness and culture”.

⁵⁰ Julio Cortázar, *Rayuela*, p. 294.

suya, es una tentativa de poner al hombre frente a sus límites, una apelación que nos hace ser más humanos”.⁵¹ La visión de Andrés, en *Libro de Manuel*, por un futuro diferente, ya está representada en *Los Premios* (trece años antes) a través de la esperanza de Medrano por un hombre nuevo.

Cuando Cortázar escribió *Los Premios*, no parecía estar comprometido a ningún tipo de ética o de predicamento moral que necesitara expresarse mediante sus escritos. En 1971, sin embargo, en el libro que escribió junto a Collazos y Vargas Llosa, Cortázar ya había pasado por el “despertar” a la historia y política de Latinoamérica, y entonces, declaraba: “Uno de los más agudos problemas latinoamericanos es que estamos necesitando más que nunca los Che Guevara del lenguaje, los revolucionarios de la literatura, más que los literatos de la revolución”.⁵² Este es un principio que Cortázar mantendría durante los años setenta y hasta su muerte en 1984. En efecto, esta fue la esencia de la ética política de Cortázar. Sin embargo, Cortázar no hace explícito qué es exactamente lo que un “Che Guevara del lenguaje” lograría en términos de una concreta contribución a la revolución socialista. De hecho, ¿qué es lo que buscaba conseguir Cortázar a través de su escritura políticamente conciente que fuera de tangible aporte para la revolución? Cortázar tuvo que defender su posición y su trabajo de las acusaciones provenientes de los escritores e intelectuales más comprometidos, que verían en este hablar de los “revolucionarios de la literatura” una idea carente de acción pro revolucionaria. Algunos incluso creían que Cortázar no se tomaba la situación política global lo suficientemente en serio, como fue el caso del Padre Mujica, quien despreció a *Libro de Manuel* bajo el argumento que “...la revolución no podía ser tratada como un juego...”.⁵³ Mas Cortázar no estaba solo en sus opiniones; el escritor uruguayo Mario Benedetti también veía la necesidad de proyectar y defender un campo de trabajo intelectual diferente, dentro de una cierta ideología y lucha política. Benedetti dice:

...el intelectual verdaderamente revolucionario nunca podrá convertirse en un simple amanuense del hombre de acción; y si se convierte, estará en realidad traicionando a la revolución, ya que su misión natural dentro de la misma es ser algo así como su conciencia vigilante, su imaginativo intérprete, su crítico proveedor.⁵⁴

Estas nociones y éticas políticas están particularmente vigentes en la última novela de Cortázar, *Libro de Manuel*, así como también en algunos de sus cuentos más tardíos (como los ya mencionados) y en efecto, en sus otros trabajos “menos literarios”, como por ejemplo, *Fantomas contra los Vampiros Multinacionales* (1975) o *Nicaragua, tan violentamente dulce* (1983). Aunque

⁵¹ En Ernesto González Bermejo, *Conversaciones...*, p. 8.

⁵² Oscar Collazos, *Literatura en la revolución y revolución en la literatura: polémica*, p. 76.

⁵³ “[*Libro de Manuel*] fue acusado de frívolo por una cierta izquierda que no entiende que se pueda escribir un libro donde se habla de un operativo de guerrilla urbana de un tono un poco desapegado y juguetón...”, en Ernesto González Bermejo, *Conversaciones...*, p. 125. En esta página también se encuentra la cita sobre Mujica.

⁵⁴ Mario Benedetti, “Sobre las relaciones entre el hombre de acción y el intelectual”, p. 30.

los primeros escritos de Cortázar no sean tan abiertamente políticos como los publicados después de 1963, existe una distintiva conciencia política, en algunos casos quizás disfrazada de preocupación estética, que sin duda está presente en los primeros escritos y, como se ha visto, en *Los Premios*. Cortázar mantuvo que, "...cuanto más literaria es la literatura, más histórica y más operante se vuelve...", por lo que aunque Cortázar se pensara a sí mismo como "fuera de la historia" al escribir *Los Premios*, como obra literaria la novela no escapa su significancia histórica.⁵⁵ Aquello que "la Joda" perpetúa en *Libro de Manuel*, disolviendo hábitos y convenciones a través de su plan revolucionario (el secuestro del VIP para intercambiarlo por prisioneros políticos) y de las microagitaciones, en *Los Premios* también se lleva a cabo de la mano de los pasajeros del *Malcolm*, tal vez de una manera inconsciente y sin un propósito político en particular, pero como parte de un todo que es la búsqueda humana que los prepara para resistir ante el entorno políticamente opresivo (Medrano comenta irónicamente, "Argentina, un país libre", p. 32), en un espacio de miedo vertiginoso (en las palabras de Persio, "Oh, Argentina, ¿por qué ese miedo al miedo, ese vacío para disimular al vacío?", p. 265).

En su ensayo, "*Press Clippings and Cortázar's ethics of writing*", Aníbal González mantiene que la ética contemporánea de la escritura es "...un intento por parte de los escritores de resolver las implicancias morales de su trabajo..."; en vez de órdenes y principios, dice González, esta ética de la escritura formula preguntas para las que no existen respuestas dogmáticas y simples.⁵⁶ Estas son las preguntas que Cortázar intentó contestar principalmente en su trabajo de los años setenta y principios de los ochenta, sumado al cuestionamiento del rol del escritor en su totalidad, frente al lugar del intelectual en un momento histórico determinado. Cortázar parece querer ir más allá de la "hipermoralidad" nietzscheana, hacia una perspectiva más personal y más crítica de la literatura y su función, asumiendo al mismo tiempo la responsabilidad de escribir dentro de un cierto momento histórico y teniendo en cuenta sus inevitables implicancias. En una carta a Roberto Fernández Retamar, fechada el 15 de diciembre de 1967, Cortázar asevera: "...si alguna vez se pudo ser un gran escritor sin sentirse partícipe del destino histórico inmediato del hombre, en este momento no se puede escribir sin esa participación que es responsabilidad y obligación".⁵⁷ Como parte de su ética, el Cortázar políticamente conciente necesitó sumergirse en la historia. Y es desde este ahondamiento que, en *Libro de Manuel*, lleva la noción del "hombre nuevo" a su conclusión lógica donde asume su pleno significado político, incluso revolucionario, atribuido por el Che Guevara, es decir, "...el hombre del siglo XXI: nosotros mismos".⁵⁸ Coincidiría en este punto con Steven Boldy cuando argumenta que el concepto del "hombre nuevo", emergente como consecuencia de la rebelión y de la destrucción, ocurre no solamente en el Cortázar posrevolución

⁵⁵ Julio Cortázar, "Realidad y literatura en América Latina", p. 170.

⁵⁶ Aníbal González, "*Press Clippings and Cortázar's ethics of writing*", p. 246. Mi traducción. En el original: "...an attempt by the writers themselves to figure out the moral implications of their work...".

⁵⁷ Julio Cortázar, *Cartas 1964-1968*, p. 1140.

⁵⁸ Steven Boldy, *The Novels...*, p. 16.

cubana, sino que puede percibirse en la totalidad de su trabajo y, agregaría, su primera y más prominente manifestación puede encontrarse en *Los Premios*.

El “hombre nuevo” puede pensarse como un ser activo que experiencia la política como un espacio donde el ejercicio ético de la libertad alcanza su expresión máxima. Y al hacer esto refleja la relación ética que el Che Guevara estableció para con la libertad, es decir, que la libertad como una práctica ética incesante, que se valida a través de la creación de sus propias condiciones para existir. A diferencia de la noción clásica griega de la relación político-ética, donde esta actitud moral hacia la libertad se esperaba proviniera sólo de las castas nobles y privilegiadas, en la búsqueda del “hombre nuevo”, la idea principal es que todos son merecedores de este tipo de actividad política, ya que los seres humanos son capaces de ejercer la libertad responsablemente, de concebir la libertad como una práctica ética.⁵⁹ Al llevar este concepto un paso más allá, en *La Hermenéutica del Sujeto*, Foucault establece que:

...La necesidad [ética] del cuidado de uno mismo, la necesidad de ocuparse de uno mismo, está ligada al ejercicio del poder... ocuparse de sí mismo es algo que viene exigido y además se deduce de la voluntad de ejercer un poder político sobre los otros. No se puede gobernar a los demás si uno no se gobierna a sí mismo.⁶⁰

Pertinente a esta noción del “hombre nuevo” y al concepto cuasi existencial de la libertad presentado en *Los Premios*, es la cita de *El Idiota* de Dostoievski que Cortázar introduce como epígrafe de su novela, y que dice así:

¿Qué hace un autor con la gente vulgar, absolutamente vulgar, cómo ponerla ante sus lectores y cómo volverla interesante? Es imposible dejarla siempre fuera de la ficción, pues la gente vulgar es en todos los momentos la llave y el punto esencial en la cadena de asuntos humanos; si la suprimimos se pierde toda probabilidad de verdad.⁶¹

Los personajes de *Los Premios* no son más que personas comunes de diferentes estratos sociales de la sociedad argentina, agrupados al azar en un crucero, por circunstancias de la serendipia (el ganarse la lotería). Son la llave y el punto esencial de los eventos humanos, de la historia, y que Cortázar trae a la luz a través de la búsqueda por la verdad de los personajes, y a través de su propia búsqueda por la “totalidad del ser”. Esto no solamente se puede percibir en la lucha individual de Medrano, sino que también está presente en los últimos monólogos de Persio, en los que la búsqueda por un panorama estético gira hacia una exploración por descubrir una

⁵⁹ Alex García Sarria y Oneida Giraldo, “El compromiso ético de la libertad”, en <http://www.nodo50.org/che/compromiso.htm>

⁶⁰ Michel Foucault, *La Hermenéutica del Sujeto*, p. 338.

⁶¹ De Fyodor Dostoyevsky, *El Idiota* (IV, 1), en Julio Cortázar, *Los Premios*, p. 7.

realidad latinoamericana, que apunta a descubrir el “hombre nuevo”. Persio dice: “...la verdad que espera el nacimiento del hombre para entrar en la alegría” (p. 332), “...y todo se llama concepto, se llama ilusión” (p. 373), “...de tanta miseria crece el canto [...] quizá nazca un hombre. Quizá ya haya nacido y no lo ves” (p. 375).

En el intento de definir la función del escritor latinoamericano, Cortázar afirmó:

La presencia y la irradiación espiritual de los mejores escritores latinoamericanos tiene un sentido positivo que, unido a las corrientes políticas de liberación popular, nos llevará un día a nuestro terreno común, a nuestra gran patria latinoamericana, esa enorme casa de muchas habitaciones en la que los pueblos habitarán un día como habita una familia en su casa: conociéndose, hablándose, queriéndose...⁶²

Como dice Diana Sorensen, el mismo Cortázar deviene el “hombre nuevo”.⁶³ Lo que comenzó a emerger con la Revolución Cubana como una conciencia política e histórica continental en el autor, se consolidó durante los años setenta mientras Cortázar trabajó en el segundo Tribunal Russell, viajó por Nicaragua, escribió sobre la Revolución Sandinista y denunció las desapariciones y las torturas ocurridas bajo las dictaduras sudamericanas. Para conseguir esto, Cortázar tuvo que deshacerse de su nacionalidad y devenir parte de esta “Gran Patria Latinoamericana”, emulando en este adoptar de la identidad continental, al propio Che Guevara. Cortázar no sólo se había “sumergido en las aguas de la historia”, usando la metáfora sucinta de Alazraki, sino que además devino parte de ella. Algunos críticos afirmaron que su literatura sufriría a raíz de este compromiso; otros argumentaron que su intento de convergir la política con la literatura fue un triunfo, y que su mayor exponente está en *Libro de Manuel*. No obstante, el análisis de este dilema precisa de un espacio completamente nuevo para la discusión.

⁶² Julio Cortázar, “América Latina y sus escritores”, *Argentina, Años de Alambradas Culturales*, p. 77.

⁶³ Diana Sorensen, “From Diaspora...”, p. 385.

Conclusión

“...un ciego acaecer sin raíces, un barco flotando a la deriva, una novela que se acaba.”

Julio Cortázar, *Los Premios*

“...un escritor es siempre un pequeño Cristóbal Colón... es alguien que sale a descubrir con sus carabelitas de palabras... el gran escritor descubre América pero no todos son Colón.”

Julio Cortázar⁶⁴

“En lo más gratuito que pueda yo escribir”, aseveró Cortázar en una carta a Fernández Retamar, “asomará siempre una voluntad de contacto con el presente histórico del hombre, una participación en su larga marcha hacia lo mejor de sí mismo como colectividad y humanidad.”⁶⁵ Aunque para cuando se publicó *Los Premios*, Cortázar no poseía un declarado compromiso político, existen en la novela elementos cruciales a través de los cuales emerge la voluntad de contacto con el presente histórico del hombre. La crítica del gobierno de Perón y de la Argentina de los años cincuenta es ubicua en la novela; y esto es indicativo de un sólido sello de posición política, y asimismo demuestra una clara relación con el presente histórico del autor. El interés de Cortázar por el hombre y su relación con su prójimo y con el significado del ser colectivo, pueden percibirse ya en la “estética de la solidaridad” manifiesta en *Los Premios*. Para decirlo de otra manera, y como lo arguye Alazraki, a partir de “El Perseguidor” Cortázar se abre a una nueva visión del mundo, o en términos cortazarianos, se predispone “[al] descubrimiento de mi prójimo, de mis semejantes”.⁶⁶ Esta preocupación por solidarizarse con “el otro”, como se lo expresa y explora en *Los Premios*, es en efecto el punto de partida para el viaje que Cortázar emprende hacia la dimensión política de su vida y de su arte. “Desde la alegría del arte, llegó la alegría del prójimo”, remarcó Cortázar, en una frase que quizás resume la voluntad de aproximar la estética y la ética, en el intento de generar una conciencia política argentina y latinoamericana.

La novela representa un viaje que físicamente no va a ninguna parte, sino que la narrativa viaja hacia sí misma. Metafísicamente, sin embargo, a través del viaje que emprenden los personajes, el *Malcolm* navega indefinidamente. La transformación por la que atraviesan los pasajeros a causa del cuestionamiento dentro del espacio desarraigado y a través de su resistencia contra la autoridad, es irrevocable. La novela no conlleva ningún eslogan político apegado a una acción determinada, ni tampoco existe un nexo visual y físico (como recortes de diarios, por ejemplo) que vincule a la literatura con la violenta realidad del mundo con el fin de despertar la

⁶⁴ Julio Cortázar, *Obra Crítica* / 3, S. Sosnowski ed., p. 30.

⁶⁵ Julio Cortázar, *Cartas 1964-1968*, p. 1141.

⁶⁶ Jaime Alazraki, *Hacia...*, p. 322.

conciencia política de la audiencia (como es el caso de *Libro de Manuel*). No obstante, a través de su esencia crítica, la novela define el punto de inicio de la búsqueda de Cortázar por una cierta ética de la escritura, una ética que intentará ser responsable dentro de su posición histórica y política sin sacrificar la cualidad literaria de su trabajo. *Los Premios*, en otras palabras, marca el comienzo del viaje cortazariano que parte de una estética de la solidaridad y se enrumba hacia una ética de la conciencia política. Es un crucero “flotando a la deriva”, a punto de descubrir un vasto continente.

Bibliografía

AÍNSA, Fernando, "Las dos orillas de Julio Cortázar", en *Julio Cortázar*, ed. Pedro Lastra (Madrid: Taurus, 1981), pp. 34-63.

ALAZRAKI, Jaime, "Imaginación e historia en Julio Cortázar", en *Los Ochentas Mundos de Cortázar: Ensayos*, ed. Fernando Burgos (Madrid: Edi, 1987), pp. 1-20.

----- . *Hacia Cortázar: Aproximaciones a su Obra* (Barcelona: Anthropos, 1994).

BARTHES, Roland, *The Pleasure of the Text*, trad. Richard Miller (New York: Hill and Wang, 1975).

BENEDETTI, Mario, "Sobre las relaciones entre el hombre de acción y el intelectual", en *Letras del Continente Mestizo* (Montevideo: Arca, 1972), pp. 20-57.

BOLDY, Steven, *The Novels of Julio Cortázar* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980).

BORGES, Jorge Luis, *Otras Inquisiciones* (Madrid: Alianza, 1997).

COLLAZOS, Oscar, CORTÁZAR, Julio y VARGAS LLOSA, Mario, *Literatura en la revolución y revolución en la literatura: polémica* (Mexico: Siglo XXI, 1971).

COLOMINAS, Norberto y SORIANO, Osvaldo, "Julio Cortázar: lo fantástico incluye y necesita la realidad", *El País* (25 March 1979), pp. 3-7.

CORTÁZAR, Julio, "América Latina y sus escritores", *Argentina, Años de Alambradas Culturales*, S. Yurkievich ed. (Barcelona: Muchnik, 1984).

----- . *Cartas 1964-1968*, ed. Aurora Bernárdez (Buenos Aires: Alfaguara, 2000).

----- . *Los Premios* (Madrid: Santillana, 1960).

----- . "Notas sobre la novela contemporánea", en *Obra Crítica /2* (Buenos Aires: Alfaguara, 1963), pp. 193-204.

----- . *Obra Crítica / 3*, S. Sosnowski ed. (Buenos Aires: Alfaguara, 1983).

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

----- . "Realidad y literatura en América Latina", trad. Gabriella de Beer and Raquel Chang-Rodriguez (New York: City College, 1983).

----- . "Respuesta a Cortázar", *Hispanamérica*, 1 (2) (1972), 10-15.

----- . *Salvo el Crepúsculo* (Buenos Aires: Alfaguara, 1984).

DURÁN, Juan Luzio, "Los Premios, buscadores de hoy día", en *Julio Cortázar*, ed. Pedro Lastra (Madrid: Taurus, 1981), pp. 179-190.

FOUCAULT, Michel, *The Archaeology of Knowledge*, trad. A.M. Sheridan Smith (Londres: Routledge, 1994).

----- . "Power and Strategies" in *Power / Knowledge*, ed. Colin Gordon (New York: Pantheon, 1980), pp. 134-145.

GARCÍA Sarria, Alex y Giraldo, Oneida, "El compromiso ético de la libertad", Colombia: 9 octubre 1997, en <http://www.nodo50.org/che/compromiso.htm>

GIRALDO, Oneida y García Sarria, Alex, "El compromiso ético de la libertad", Colombia: 9 octubre 1997, en <http://www.nodo50.org/che/compromiso.htm>

GONZÁLEZ, Aníbal, "'Press Clippings" and Cortázar's ethics of writing", en *Julio Cortázar*, ed. Harold Bloom (Washington: Chelsea House Publishing, 2005), pp. 245-263.

GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto, *Conversaciones con Cortázar* (Barcelona: Edhasa, 1978).

GYURKO, Lanin A., "Artist and Critic as Self and Double in Cortázar's "Los Pasos en las huellas"", *Hispania*, 65 (3) (1982), 352-364.

KULYNYCH, Jessica, "Performing politics: Foucault, Habermas and Postmodern participation", *Polity*, 30 (2) (1997), 315-346.

MACADAM, Alfred, "Los Premios: Una tentativa de clasificación formal", in *Homenaje a Julio Cortázar*, ed. Helmy F. Giacomani (Madrid: Las Américas, 1972), pp. 289-296.

MATURO, Graciela, *Julio Cortázar y el Hombre Nuevo* (Buenos Aires: Sudamericana, 1968).

MONTALDO, Graciela, "Contextos de producción", en Julio Cortázar, *Rayuela. Edición Crítica*, ed. Julio Ortega, Saúl Yurkievich (Madrid: CSIC, 1991), pp. 583-596.

MONSIVÁIS, Carlos, "Bienvenidos al universo Cortázar", en *Julio Cortázar*, ed. Pedro Lastra (Madrid: Taurus, 1981), pp. 15-33.

MORAN, Dominic, *Questions of the Liminal in the Fiction of Julio Cortázar* (Oxford: Legenda, 2000).

PICON GARFIELD, Evelyn, *Cortázar por Cortázar* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1981).

POLLMANN, Leo, *La Nueva Novela en Francia y en Latinoamérica*, trad. Julio Linares (Madrid: Gredos, 1971).

POTASH, Robert, *El ejército y la política en la Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 152, 166, 252.

RABINOW, Paul ed., *Foucault Reader* (Harmondsworth: Penguin, 1986).

RAJCHMAN, John, "Foucault's art of seeing", *October*, 44 (1988), 88-117.

"The story of Foucault's history", *Social Text*, (8) (1983-84), 3-24.

RAPOPORT, Mario, *¿Aliados o neutrales? La Argentina frente a la Segunda Guerra Mundial* (Buenos Aires, Eudeba, 1988, pp. 11, 12, 17)

ROUQUIÉ, Alain, *Poder militar y sociedad política en la Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 1981, pp. 309-310.

SABSAY, Fernando, *Presidencias y Presidentes constitucionales argentinos*. Colección Fin del Milenio

SORENSEN, Diana, "From Diaspora to Agora: Cortázar's reconfiguration of exile", *Modern Language Notes*, 114 (2) (1999), 357-388.

SORIANO, Osvaldo and COLOMINAS, Norberto, "Julio Cortázar: lo fantástico incluye y necesita la realidad", *El País*, 25 March 1979, pp. 3-7.

VIÑAS, David, *De Sarmiento a Cortázar* (Buenos Aires: Siglo Veinte, 1971).

ZEA, Leopoldo ed., *Ideas en torno de Latinoamérica - Vol. I* (Mexico: UNAM, 1986).

Acerca de la autora

Carolina Orloff tiene una Maestría en Traducción (del español e italiano al inglés, Universidad de Leeds, Gran Bretaña) y una Licenciatura en Filosofía y Literatura (las dos, carreras combinadas, Universidad de York, Gran Bretaña). Realiza traducciones del español al inglés para la Asociación de Colegios del Mundo Unido (UWC) de Argentina, y para la organización de periodismo independiente *Indymedia-UK* e *Indymedia-Barcelona*. E idéntica labor (en este caso, del inglés al español), como voluntaria para la organización No One is Illegal, de Inglaterra. Tradujo subtítulos de filmes comerciales, y de documentales y cortos independientes sobre la actualidad social y económica argentina y latinoamericana. En ese méter, participó en el *Leeds International Film Festival 2004*, *Sheffield Documentary Festival 2004*, *Muestra de Cine Argentino en York 2002*, entre otros eventos. Desde 2003 se desempeña como traductora (del español al inglés) para la agrupación independiente Cine York, que organiza muestras de cine latinoamericano en la ciudad de York y sus alrededores. Ha sido co-traductora al inglés y correctora de estilo para el libro *The Future of Memory: Children of the Dictatorship in Argentina Speak* del autor argentino Andrés Jaroslavsky, libro basado en testimonios de hijos de *desaparecidos* de la última dictadura militar argentina (Editorial Latin American Bureau, 2004). Y contribuyó con traducciones en investigaciones para la Facultad de Sociología de la Universidad de Glasgow, Facultad de Economía de la Salud de la Universidad de York, y otras entidades. Desde 2005, es investigadora de la Productora de Documentales, Rumtree, con base en Inglaterra, cuyo principal objeto de estudio es la sociedad y cultura latinoamericanas. Desde 2006 analiza la dialéctica escritor / intelectual, la dicotomía entre realidad y realismo en los escritos de Julio Cortázar, con especial énfasis en su novela *Libro de Manuel*, como anticipo de una investigación doctoral.