

## Cortázar revisitado

por Mario Goloboff  
(Universidad Nacional de La Plata)

### RESUMEN

*El trabajo intenta establecer un balance más equitativo y reparador de los aportes de Julio Cortázar a la literatura contemporánea y al pensamiento de la época. Pasa revista a algunas de las polémicas que, tanto desde la derecha como desde la izquierda, se generaron en torno a las posiciones públicas y los textos de Cortázar. Y subraya dos aspectos fundamentales de su producción: la contribución original a la literatura fantástica rioplatense y su participación mayor en la renovación poética de la narrativa latinoamericana.*

Con Cortázar ha sucedido (y, en buena medida, sigue sucediendo) algo bastante singular en la consideración de las élites culturales argentinas, de la crítica especializada, de los estudios universitarios. Contemporáneo como pocos de los movimientos ideológicos y sociales de la segunda mitad del siglo XX, de los pensamientos, inclinaciones y tendencias que lo recorrieron y sacudieron, no faltan quienes lo consideren tempranamente envejecido e inadaptado, tanto por sus temas como por sus especulaciones formales, a las prácticas poéticas y vitales del presente. Permanentemente preocupado por la textura y por la composición, es común encontrar entre sus colegas más jóvenes, y entre profesores y críticos, numerosas personas que lo consideran un escritor fácil o superficial, sin las complejidades e intereses que alentarían aprendizajes, estudios o la atención de la cátedra. Adalid de algunos de los cambios importantes producidos en la narrativa del siglo, contados son los que siguen su ejemplo o lo comentan con estima. Abierto y dado a todo tipo de solidaridad, es uno de los raros escritores argentinos que, sin haberla recibido en vida, aún hoy podría sentirla escasa, mezquina, alejada.

De niño mimado y conflictuado con *Sur*, de solitario fantaseador urbano, de exquisito lector de la literatura y de refinado oyente de la música de la élite, Cortázar (algo abruptamente, para algunos; por la lógica de los tiempos y de sus propias pulsiones internas, para otros) se transformaría en defensor y propagandista de revoluciones; en hábil, convincente ideólogo de una rejuvenecida y matizada literatura de compromiso.

A medida que crecía su celebridad, y que iba tomando posiciones cada vez más asumidas en torno a la revolución cubana y a los movimientos de liberación nacional y social, su figura y sus actitudes suscitaban agrias polémicas. Desde la derecha, se le criticaban esas declaraciones y posicionamientos progresistas y revolucionarios. Desde la izquierda (y como siguió ocurriendo prácticamente hasta su muerte), su instalación en París, un supuesto coqueteo con las revoluciones de moda, actitudes burguesas, pequeño burguesas, intelectuales, falta de sinceridad con lo que decía sostener; traición, inclusive (hasta en los textos, al decir de críticos como Jaime Concha, David Viñas y otros) a las ideas que decía pregonar.

En el campo opuesto, José Blanco Amor, en un libro de 1968, *Encuentros y desencuentros*; había intentado ajustar cuentas con este intelectual desertor. Años después, en *La Nación*, ratificaba lo allí sostenido: había intentado insertar la obra de Cortázar dentro de la realidad argentina, y de hacerlo con la mejor disposición de espíritu para el autor y la obra, pero sentía que el escritor se le escapaba de sus propios trabajos: no había relación, según él, entre el hombre, sus declaraciones, sus manifestaciones, sus opiniones y el contenido de sus libros. Dijo entonces:

Cortázar no sabe transmitir el aliento de solidaridad que exige una entrega y una militancia revolucionaria [...] es un intelectual surgido de la clase media argentina —la más definida en América latina— y no sabe romper las barreras que se levantan entre su clase y las muchedumbres de campesinos de esta parte del mundo

por los que el Che dio su vida. [...] Cortázar se ha declarado revolucionario y quiere ser consecuente con esa declaración. Pero no aprendió a utilizar el lenguaje que corresponde a sus deseos. No conoce a las clases que se debaten debajo de la suya con hambre de generaciones, ni siquiera a la clase trabajadora argentina de las zonas industriales. Sus experiencias en el mundo del trabajo no van más allá de un hosco aislamiento en pueblos de provincias.

Ahora, en el artículo *de La Nación*, remataba condenando “la superchería” del “boom” y quejándose de los críticos argentinos que prácticamente censuraban a quien se animaba a enfrentar el fenómeno:

No se podía decir que *Rayuela* es frívola y superficial y esnob y está escrita para *épater le bourgeois* (el desprecio hacia lo permanente es tan visible que hasta el gato de Cortázar juega constantemente con el suplemento literario de *La Nación*), que *La casa verde* es un tedioso galimatías de planos mentales, que *Cambio de piel* es el aborto literario de quien insiste en presentarse como escritor serio, que la Colombia de García Márquez se parece bastante a una tribu de gitanos (José Blanco Amor, en *La Nación*, Suplemento Literario, Buenos Aires, 13 de junio de 1976).

Tiempo antes, y desde posiciones tradicionalistas, regionalistas y nacionalistas, otro enemigo del “boom”, Manuel Pedro González, lo había enjuiciado con no menor ímpetu:

A mi entender, la generación que Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, José Revueltas, Julio Cortázar, Lino Novas Calvo y algún otro representan, ha ido demasiado lejos en el empeño de renovar la técnica, y varios de ellos han dado en un mimetismo que resta originalidad y vigor a sus obras. Me doy perfecta cuenta de que los tres últimos, por la edad, pertenecen a una generación anterior a la de Rulfo, Fuentes y Vargas Llosa, y que la tarea novelística de Novas Calvo y Revueltas antecedió, en no pocos años, la de los otros con ellos agrupados. Pero, a despecho de la cronología, creo que a todos los emparenta el afán de renovarse siguiendo patrones importados. Cortázar, Rulfo, Fuentes y Vargas Llosa, son los cuatro narradores más loados por la crítica, que en América existen hoy. *Rayuela*, por ejemplo, ha sido proclamada “el *Ulises* latinoamericano”, y un comentarista tan culto y talentoso como Carlos Fuentes no ha titubeado en encimar al autor hasta colocarlo a la diestra de Rabelais, Sterne y Joyce, y, aun, parece sugerir que los supera. Tales hipérboles se me antojan subjetivas e inadmisibles, porque *Rayuela*, a despecho del innegable talento y cultura del autor, es lo que los mexicanos llaman un “refrito”, es decir, un “potpourri” de calcos que la convierten en auténtico “pastiche” (Manuel Pedro González, “La novela hispanoamericana en el contexto de la internacional”, en *Coloquio de la novela hispanoamericana*, México, Tezontle, 1967. Recoge las actas de un coloquio celebrado en Washington University en 1966).

Pero, como decía, no sólo desde la derecha se lo atacaba, y no sólo eran argentinos quienes lo hacían desde la izquierda, justamente, tanto por el nivel teórico y de reactualización ideológica que se le exigía, como por el lugar que ocupaba su crítico en la Cuba de entonces, la polémica con Oscar Collazos (por entonces Director del Centro de Investigaciones literarias de Casa de las Américas) concitó su atención y su preocupación. La discusión se originó en un artículo de Collazos publicado en *Marcha* de Montevideo, en Agosto de 1969, y la reproducimos (con la autorización de *Marcha*, que estaba impedida de entrar en Argentina por expresa prohibición del gobierno de Onganía) en la revista *Nuevos Aires* de Buenos Aires.

El artículo de Collazos era general (se titulaba “La encrucijada del lenguaje”), pero en varios pasajes aludía críticamente a Cortázar, a ciertos trabajos suyos, y a ciertas opiniones en las que veía una fuga de la realidad. Cortázar, sensible como siempre a la crítica (y

especialmente a la que venía de su propio campo de ideas y afinidades), contestó mostrándose (también al igual que siempre) como un hábil y temible polemista.

La nota en cuestión se titulaba “Literatura en la revolución y revolución en la literatura”, y sirvió fundamentalmente para fijar los límites dentro de los cuales se manejaba respecto del compromiso” literario, y para comprender qué entendía él por revolucionario en el campo de la literatura. Así por ejemplo, entre los argumentos más fuertes que dio, figuran estos:

Frente a la acusación de “tendencia intelectualizante” que me hace Collazos, entiendo que un novelista del Tercer Mundo tiene entre sus deberes más imperiosos el de no ceder a ninguna facilidad, y que la peor de las facilidades sería la de aprovecharse del “puro oficio literario” que me reprocha.

Pero luchar también contra la facilidad suponía explorar nuevos territorios en el arte y en la literatura:

Si la física y las matemáticas proceden de la hipótesis a la verificación, incluso postulan elementos irracionales que permiten llegar a resultados verificables en la realidad ¿por qué un novelista ha de rehusarse estructuras hipotéticas, esquemas puros, telas de araña verbales en las que acaso vendrán a caer las moscas de nuevas y más ricas materias narrativas? La revolución es también, en el plano histórico, una especie de apuesta a lo imposible, como lo demostraron de sobra los guerrilleros de la Sierra Maestra; la novela revolucionaria no es solamente la que tiene un contenido revolucionario sino la que procura revolucionar la novela misma, la forma novela, y para ello utiliza todas las armas de la hipótesis de trabajo, la conjetura, la trama pluridimensional, la fractura del lenguaje...

Las consideraciones de Cortázar alcanzan un alto nivel teórico e ideológico sobre los temas centrales que, en este campo, siempre debatió el marxismo: el papel de la realidad en el arte, el de éste en la sociedad:

El escritor latinoamericano, es decir un escritor del Tercer Mundo sabe que ese hombre es el hombre histórico, alienado y mediatizado por el subdesarrollo en el que lo mantiene el capitalismo y el imperialismo. Pero el hombre histórico no es solamente eso en la perspectiva de la creación literaria, no es solamente el hombre inmerso como colectividad en un tercer Mundo que le rehúsa su auténtico destino. El signo de toda gran creación es que nace de un escritor que de alguna manera ha roto ya esas barreras y escribe desde otras ópticas, llamando a los que por múltiples y obvias razones no han podido aun franquear la valla, incitando con las armas que le son propias a acceder a esa libertad profunda que sólo puede nacer de la realización de los más altos valores de cada individuo. La sociedad tal como la concibe el socialismo no sólo no puede anular al individuo así entendido sino que aspira a desarrollarlo en un grado tal que toda la negatividad, todo lo demoníaco que aprovecha la sociedad capitalista, sea superado por un nivel de su personalidad donde lo individual y lo colectivo cesen de enfrentarse y de frustrarse. La auténtica realidad es mucho más que “el contexto socio-histórico y político”, la realidad son los setecientos millones de chinos., un dentista peruano y toda la población latinoamericana, Oscar Collazos y Australia, es decir el hombre y los hombres, el hombre agonista, el hombre en la espiral histórica, el *homo sapiens* y el *homo faber* y el *homo ludens*, el erotismo y la responsabilidad social, el trabajo fecundo y el ocio fecundo; y por eso una literatura que merezca su nombre es aquella que incide en el hombre desde todos los ángulos (y no, por pertenecer al tercer Mundo, solamente o principalmente en el ángulo socio-político), que lo exalta, lo incita, lo cambia, lo justifica, lo saca de sus casillas, lo hace más realidad, más hombre,

como Homero hizo más reales, es decir más hombres, a los griegos, y como Martí y Vallejo y Borges hicieron más reales, es decir más hombres, a los latinoamericanos.

Éste es el hombre (y, consiguientemente, el lector) pluridimensional al que quiere dirigirse Cortázar. Collazos, por el contrario, entendía que el lector debe hallar un “reconocimiento” “entre su realidad y el producto literario”. A lo que Cortázar agregaba, recordando unas líneas del Che sobre su campaña en Cuba:

En un autor o lector responsables, esta búsqueda de una realidad multiforme no puede ser tachada de escapismo; sería tan necio como reprocharle al Che que en un momento crucial, frente al enemigo, se acordara de un pasaje de Jack London, es decir de una pura invención que ni siquiera correspondía al contexto latinoamericano, en vez de evocar, por ejemplo, una frase de José Martí.

Finalizaba Cortázar la polémica con algunas referencias a la responsabilidad y la moral de los escritores latinoamericanos, y con una frase que desde entonces hizo época en cuanto a las armas que son propias de los escritores, fundamentalmente el avance en profundidad, y el subrayado de que:

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 (*Nuevos Aires*, Buenos Aires, N° 1 (Junio-Julio-Agosto de 1970) y N° 2 (Set.-Oct.-Noviembre de 1970)).

Estas fueron pues, y a grandes trazos, algunas de las líneas sobresalientes de sus polémicas político culturales, las que esbozan un breve resumen de las relaciones que mantuvo con capas intelectuales, tanto argentinas como latinoamericanas. Muy diferentes han sido sus contactos con el público lector, al que impactó desde sus primeros textos, y con los jóvenes, con quienes hasta hoy mantuvo relaciones de una extraña complicidad, que han superado la distancia física, y hasta la de los diferentes tiempos vividos. No pretenderé en estas páginas dilucidar los motivos de tan singulares relaciones con unas y con otros, pero sí subrayar dos aspectos que tienen que ver con su presencia enriquecedora en la literatura de este siglo.

Uno de los temas mayores es el de las relaciones entre los relatos de Cortázar y el relato fantástico argentino contemporáneo, donde habría que explorar la especificidad cortazariana respecto del resto de los autores.

Naturalmente, quien entre éstos ocupa un lugar predominante es Jorge Luis Borges, y suele hablarse de las influencias que el mismo habría ejercido en Cortázar. En no pocas oportunidades se ha presentado a Cortázar como un “continuador” de Borges, o como a un escritor fuertemente influido por él. Sin embargo, las concepciones de ambos sobre el relato fantástico son bastante diferentes, y por eso lo son también sus prácticas. El mundo de Borges es (como éste lo dice de algún otro autor) “profesionalmente irreal”. No hay para él otra realidad que la irrealidad. Ni otra causalidad que la fantástica. El mundo todo pertenece a esta categoría; la realidad, como tal, no tiene existencia alguna. Por eso, lo fantástico es, en Borges, un orden completo que se contrapone —completamente— al orden de la realidad. Para Cortázar, lo fantástico borgeano “hace pensar en un despiadado teorema geométrico...”. Sus cuentos producen “un secreto terror” de “los propios poderes de la imaginación”.

La práctica cuentística de Cortázar no coincide con aquella concepción. Pero no se trata solamente de la elaboración de los cuentos. Durante toda su vida, Julio Cortázar ha reflexionado y ha ido publicando algunos trabajos sobre el particular. Hay por lo menos tres que conviene retener cuando se habla de este tema: “Algunos aspectos del cuento” (*Casa de las Américas*, N° 15-16, La Habana, 1962-63), “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata” (*Caravelle*, N° 25, Toulouse, 1975), y “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica” (*Obras Completas*,

Madrid, Alfaguara, 1995, T° III, pp. 89-111).

El primero comienza por esta declaración:

Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al llamado género fantástico por falta de mejor nombre, y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa a efecto, de psicologías definidas, de geografías bien cartografiadas.

En el segundo artículo, se asigna al género fantástico una acepción muy amplia, la que va de lo sobrenatural a lo misterioso, de lo terrorífico a lo insólito, y Cortázar manifiesta haberlo buscado por caminos distintos de los del gótico.

En el tercer trabajo, reconoce como “rasgo predominante de mi obra” “lo sobrenatural o lo fantástico”, modalidad ésta a la que caracteriza como la más ficcional, es decir, el más auténtico de todos los géneros literarios, el que, por definición, vuelve la espalda a la realidad. Declara que, personalmente, no encuentra ninguna definición que le satisfaga, y asume el problema como uno de “vocabulario” y “de empleo”, sin establecer grandes diferencias entre “fantástico”, “maravilloso”, “extraño”. Admite que hay variación histórica en la elaboración del concepto, y también de una cultura a otra. Para él, la inquietud surge “en un plano que yo calificaría de ordinario”. Hay zonas de la realidad que se prefieren ignorar o relegar. La situación fantástica suele presentarse de manera “intersticial” (entre dos momentos o dos actos racionales).

Me parece, en síntesis, que la idea fundamental de Cortázar sobre el género fantástico gira alrededor de la capacidad de estirar los límites de lo real, como para hacer entrar en lo que tradicionalmente llamamos realidad todo aquello que es insólito, excepcional, extraordinario. Y en consonancia, esto es lo que sucede casi siempre en sus cuentos: todo comienza en un universo trivial, familiar, concreto, en el que, poco a poco, casi imperceptiblemente, van entrando los signos de la inquietud que terminarán por descomponerlo, por crear una nueva realidad. Así se presenta, por lo general, su cuentística: puertas que se abren, caminos inesperados, relaciones insospechadas entre las cosas, entre los seres, alteración de hábitos, creación de nuevas conductas, de nuevos horizontes.

Para Cortázar, la realidad, nuestra realidad, lo abarca todo, inclusive lo fantástico. Lo que, en su opinión, sucede, es que una lógica cartesiana ha invadido o, mejor dicho, limitado, los contornos de la realidad. Pero dentro de ésta caben, deben caber, los sueños, las fantasías, los desórdenes. Por ello, cada vez que habla de realismo, le agrega comúnmente un adjetivo: “ingenuo”, “falso”, etcétera. Un verdadero realismo para él debe estirar los límites de lo real, dejar ver sus “intersticios”, dejar asomar lo que una mirada demasiado normalizada se oculta. El mundo fantástico, para Cortázar, está dentro del nuestro.

Desde un punto de vista público (lo que no quita que haya sido profundamente interior), e ideológico y político, la revolución cubana representó, en la vida de Julio Cortázar, una bisagra fundamental, y fue la causante de cambios irreversibles, tanto en su concepción del mundo, de la historia latinoamericana y de los deberes del intelectual, como del sentido de su propia obra.

Sin abandonar el cuidado de la forma, ni su adhesión a los postulados de una literatura de alta conformación estética, a partir de los años 60 habría comenzado a verificarse en él un esfuerzo visible por incorporar ciertos temas y, sobre todo, por transmitir ciertos contenidos. Lo social y lo político, hasta entonces presentes de un modo muy metafórico en sus primeros cuentos, hicieron irrupción de una manera clara y resuelta.

Por otra parte, la presencia de las masas, vivida al principio como intrusión y agresión, como profanación de la más recóndita intimidad, y como mancillamiento de los valores del

espíritu, sería concebida en adelante como la fragua necesaria en la que la obra artística debe abreviar y enriquecerse.

Impregnado, pues, de esa nueva concepción del mundo y de la vida, habría querido también imprimir a su literatura fantástica un signo acorde con aquélla. E introducir en las anécdotas narradas (anécdotas ficticias, fantásticas, generalmente poco verosímiles) hechos políticos, conocidos, de la historia contemporánea. Ese intento, plasmado en muchos de los libros posteriores al 60, señalaría una modalidad nueva en el “género”, modalidad cuya defensa y práctica debe reconocerse en primer lugar a este autor.

Ahora bien: éstos, que son los pasos conocidos (y reconocidos por Julio Cortázar) en su camino de aprehensión de los contextos sociales y políticos, pueden haber sido distintos, sin embargo, en la interioridad de su proceso de escritura. Por ello, una de las cuestiones que queda por dilucidar es si, como suele afirmarse (hasta por el mismo Cortázar), hubo dos períodos o comportamientos textuales tan diferentes, casi opuestos, o si, sobre la base de una unidad fundamental en la preocupación por los contextos, hubo sólo manifestaciones diversas (pero no radicalmente distintas). Es decir, si la inclusión de los contextos fue nueva, un cambio a partir de los cambios personales del autor, o si sólo habría un acento mayor, más explícito. En suma: qué constituiría “lo invariable” y qué “lo cambiante” en la producción textual.

Asimismo, tanto el tema anterior (el de su especificidad respecto de otros autores del género) como éste recientemente enunciado se vincularían en el hecho de que en los textos fantásticos de Cortázar (de todas las épocas) hay una posición novedosa, diferenciable, específica respecto de los referentes. Ya que si, en su gran mayoría, los textos de literatura fantástica no reenvían *strictu sensu*, por su propia naturaleza, a un referente, los de Cortázar, en cambio, subrayan la referencialidad.

En conjunto, su ejercicio del género fantástico ya no representaría solamente el desenvolvimiento de una diferencia filosófica, ideológica, o una mirada distinta sobre el mundo, sino que se inscribiría en la estructura misma del llamado “género” fantástico, traduciría una postura original, distinta, nueva, sobre lo verosímil.

La otra cuestión que quiero subrayar tiene que ver con las rupturas que Cortázar habría alentado, creado o contribuido a crear en las formas narrativas. Al respecto (y sin olvidar otros textos fundamentales, en especial algunos de sus cuentos), la discusión suele centrarse en la importancia de *Rayuela*.

Contemporáneamente, se tuvo la impresión de que algo sucedía con el nuevo lenguaje narrativo de *Rayuela*, y de que un deslizamiento de la épica a la lírica, y del campo de la oralidad al de la escritura, se estaba produciendo ahora también en la novelística o, mejor dicho, *Rayuela* estaba ayudando a producir.

Hoy estos cambios parecen todavía más claros y, a la luz del balance que puede realizarse ante una creación ya concluida, la obra entera de Cortázar se presenta como una entrada, proclamadas de “lo escrito” en la prosa de esos años. Entrada en la que *Rayuela* jugó naturalmente un papel mayor.

Esta valoración no es solamente admirativa; se basa en un reconocimiento y en una conciencia mayor de los cambios que el libro introdujo en la serie narrativa, al enlazarla con las revoluciones poéticas hispanoamericanas anteriores, y al hacer entrar de un modo tan ostensible como provocativo (pero también tan radical) las transformaciones poéticas en el texto de ficción.

Si una importante renovación formal se estaba efectuando durante esa época en nuestras literaturas, y si, por primera vez, esa renovación venía colectivamente desde la narrativa, una de las contribuciones especiales provenía de este texto que, al cuestionar la forma de la propia novela (y al exhibirse en su cuestionamiento y en sus procedimientos), estaba preguntándose e interrogándose por el contar mismo y, en una gran medida, por la literatura ficticia.

Las dos grandes revoluciones poéticas hispanoamericanas de este siglo, los dos grandes movimientos colectivos anteriores, habían procedido del campo de la poesía, y hasta puede pensarse que habían sido natural o lógicamente generados por el ejercicio de esa actividad. Tanto el Modernismo como las vanguardias habían transformado radicalmente la historia literaria del continente, y nuestros modos de acercarnos a la lengua y a la literatura. Pero lo habían hecho

desde la poesía, tal vez porque el lenguaje de ese comportamiento textual es el que más se pregunta por sí mismo, el que más ha guardado tal función.

En el gran movimiento de nuestra narrativa que se venía insinuando desde antes, pero que se manifestó tan ruidosamente en los '60 (con sus alteraciones tanto en el horizonte anecdótico como en las técnicas para contar y para organizar los elementos narrativos), sin *Rayuela* habría faltado un acento indispensable de lo fundamental: el papel de la figura y del espacio, es decir, una redistribución visual; nuevos ritmos de escritura y, por ende, de lectura (ritmos moto-energéticos, hechos de desplazamientos); el sacudimiento del lector y, con él, la subversión de las costumbres de consumo; la problematización del hecho mismo de narrar.

Es justo que, por todo ello, crezcan *Rayuela* y su autor en la consideración contemporánea. Más aún si observamos que muchos de sus colegas de esos años se vieron rápidamente vinculados a la extensión y masificación de las lecturas más que a su cuestionamiento calificativo, a las nuevas leyes del mercado más que a su impugnación, y también (me pregunto si no decir "consecuentemente") a la inercia de la historia más que a su crítica. Y que Julio Cortázar fue uno de los pocos autores festejados por el "boom", si no el único, que siguió siendo fiel a la artesanía, al trabajo y a la búsqueda; siendo fiel, en suma, a aquel consejo que deslizará en *Rayuela* cuando escribió la tan útil "nota pedantísima de Morelli" donde se sostenía que "sin vedarse los grandes efectos del género" habría que recordar "el consejo gideano, ne jamais profiter de l'élan acquis" ("...no aprovecharse jamás del impulso ganado") (cap. 79).

Escribe Stefan Zweig que Stendhal "de un solo salto, ha pasado por encima de todo un siglo: del siglo XIX". Entrancado con el materialismo del anterior, el novelista francés "cae de lleno en nuestra época, en nuestros tiempos...". El caso de Julio Cortázar podría resultar más llamativo aun: absolutamente inmerso en los problemas de su siglo, muchas de sus ideas, y especialmente de sus textos, se dirigen a un lector contemporáneo y también a un hombre futuro, a un lector futuro.

Más allá de las comparaciones a favor o en contra que inevitablemente se formulan entre Borges y Cortázar, esa cualidad los une: la de concebir la literatura como una busca permanente de horizontes, como incesante apertura. Y el oficio de escribir como un deber. Placentero deber, podría agregarse, si no fuera porque en él cuenta más el servicio que el goce o, acaso, el goce del servicio. En la lucha y el trabajo por no caer en el lugar trillado, la facilidad, la concesión, ambos han ofrecido máximos ejemplos, y tal vez ello (entre muchas otras razones) es lo que les ha dado el alto lugar que tienen en la literatura contemporánea.

Pero el de Cortázar constituye además un fenómeno especial de vinculación entre un escritor y sus lectores reales o potenciales: el peso de la figura personal es muchas veces tan grande que se contagia a los textos. Y de los textos también suele volver una respiración que pasa al vivir.

Más extraño aun: ese calor, esa complicidad, esa simpatía, siguen actuando hoy en jóvenes, argentinos y europeos, que no lo conocieron. Casi todos los años, en contacto con ellos, no me asombra ver que respetan a Borges, a Onetti, a Rulfo, a Arguedas. Como grandes escritores, como maestros. Pero a Cortázar le toman cariño personal; lo sienten amigo, compañero.

El jazz, el box, los "perseguidores", el salto en el vacío, la aventura permanente, la revolución, las denuncias contra las dictaduras, y tantas cosas más confluyen probablemente para formar aquellos sentimientos. Pero también, o sobre todo, esa voz que viene de sus textos, que todavía hoy sigue viniendo de tantos de sus textos: una voz semejante, muy cercana, muy próxima y muy prójima, una voz empecinadamente juvenil que habla del juego y de la vida. Y que, sin dejar de hablar de todo ello, pone en el centro la literatura, como la cima de su campo ardiente.