

JULIO CORTÁZAR, HIJO DE SU TIEMPO: APUNTES SOBRE EL CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL DE SU POÉTICA

MARIO AZNAR PÉREZ

Universidad Complutense de Madrid

Resumen: Este estudio plantea una reconstrucción del contexto histórico-cultural en el que se comienza a desarrollar la poética del escritor argentino Julio Cortázar. Para ello se recorre la primera mitad del siglo XX prestando especial atención a los movimientos de vanguardia artística que tanto influyeron en su escritura. El artículo se divide, así, en tres epígrafes que distinguen, en primer lugar, una época marcadamente iconoclasta en la que tiene lugar el auge surrealista; en segundo lugar, el período de postguerra, más reflexivo, en el que se desarrolla el movimiento existencialista; y, por último, un apartado en el que se explicita la relación de esos años con

Hispanoamérica y con la figura y la obra de Julio Cortázar. Tanto la división estructural del artículo como la periodización histórica son de carácter claramente metodológico, y no creemos necesario advertir en el texto que éstas no se dan ni mucho menos de forma neta, sino que los distintos movimientos artísticos, los acontecimientos históricos y las realidades nacionales sufren trasvases frecuentes y fecundos, como puede comprobarse leyendo al escritor “cosmopolita” que fuera y es Julio Cortázar.

Palabras clave: literatura hispanoamericana; historia de la literatura; historia de la cultura; literatura argentina

Abstract: This study proposes a reconstruction of the historical-cultural context in which the poetics of the Argentine writer Julio Cortázar begins to develop. For this, the first half of the twentieth

century goes through paying special attention to the artistic avant-garde movements that influenced both his writing. The article is thus divided into three epigraphs that distinguish, first of all, a



markedly iconoclastic era in which the surrealist boom takes place; Second, the post-war period, more reflexive, in which the existentialist movement develops; And finally, a section that explains the relationship of those years with Latin America and the figure and work of Julio Cortázar. Both the structural division of the article and the historical periodization are of a clearly methodological nature, and we do not believe it necessary

to note in the text that they do not give much or less of a net form, but that the different artistic movements, historical events and national realities suffer frequent and fruitful transfers, as can be seen reading the “cosmopolitan” writer who was and is Julio Cortázar.

Keywords: Hispanic-American literature; History of literature; History of culture; Argentine literature

I. EFERVESCENCIA ICONOCLASTA: EL NUEVO SIGLO Y EL SURREALISMO

Julio Cortázar (1914-1984) nace, por motivos azarosos, en Bélgica el mismo año en que da comienzo la Primera Guerra Mundial, con la cual se considera iniciado el siglo xx. Esta inmersión plena en el nuevo siglo supondrá para el escritor un primer desarrollo dentro de un clima efervescente, complejo, rebotante de estímulos. Son años de dinamicidad durante los cuales se desarrollarán las grandes rupturas artísticas detonadas entre finales del siglo xix y comienzos del xx. Estas corrientes de ruptura, deudoras, principalmente, de la poesía francesa¹, irán cuajando a comienzos de siglo para dar forma a las primeras vanguardias artísticas que supondrán verdaderas revoluciones culturales dentro del panorama occidental: dadaísmo, futurismo, cubismo, expresionismo o surrealismo serán algunas de las piezas de este extenso puzzle geográfico, político e ideológico. Vanguardias éstas que se verán propiciadas por la enorme fecundidad intelectual, un desarrollo científico-técnico realmente frenético, la paz mundial que siguió a la Primera Guerra, la crisis política de los regímenes democráticos y la consolidación de la revolución bolchevique que daría como resultado la creación de la República Socialista Federativa Soviética de Rusia. Estos rasgos definen someramente la situación mundial al comienzo de la década de los años veinte, “esos años llamados alternativamente *locos*, *felices* o *prósperos*, cuyo frenesí parecía alimentarse en la voluntad colectiva de evasión” (Calvo Serraller, 1984: 11).

1 “No es ningún secreto advertir que experiencias aisladas de escritores, especialmente franceses como Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé o Verlaine, habían puesto en marcha rupturas individuales que reflejaron desde el optimismo de la *belle époque* al pesimismo fin de siglo e, incluso, preocupaciones neoclásicas que tampoco fueron ajenas a los modernistas. También esas particulares rebeldías prepararon el sistema de ruptura de las vanguardias [...]” (Barre-ra, 2006: 10). No en vano fue Apollinaire el primero en utilizar el término *surrealista*, en 1917, en su obra *Les Mamelles de Tirésias*, que subtítulo *Drame surréaliste*.

Estallan, así, las primeras manifestaciones futuristas de un Marinetti exaltado por el progreso, la máquina y la velocidad. Esta exaltación y la voluntad de difundir sus ideas lo llevaron a publicar en Francia, en 1909, el famoso primer manifiesto futurista². Otro tanto sucederá en Rusia, cuando en 1912 Burliuk, Krucheniki, Klebnikov y Maiakovsky suscribirán el manifiesto *Bofetada al gusto público*. Por otro lado, la gran revolución Dadá se gestará inesperadamente en las *soirées* suizas del Cabaret Voltaire, en el que artistas sedientos de cambio como el conocido –y más difundido representante del dadaísmo zuriqués– Tristán Tzara minarán con descaro las convenciones del arte y la sociedad occidentales. La abrumadora energía de sus propuestas y el extremismo de sus ideas propiciaron un alejamiento –en muchas ocasiones insalvable– entre las concepciones artísticas del movimiento y una realidad contemporánea que mantenía su escasa permeabilidad. Como causa fundamental entre las que determinaron el acabamiento del dadaísmo, Guillermo De Torre, en su *Historia de las literaturas de vanguardia*, destaca el cansancio “de la burla y del nihilismo, de la fácil aceptación y del ruidoso rechazo del público” (1974a: 16). Un movimiento que nació de la confusión y que murió igualmente envuelto en ella. Confusión colectiva que encenderá la mecha catalizadora de la nueva sensibilidad.

Fundamentalmente el dadaísmo, por su carácter marcadamente cosmopolita (frente al nacionalismo y el radicalismo –en su sentido etimológico– de los futuristas italianos), desembocará en nuevos puertos junto a artistas de la talla de Marcel Duchamp o de Man Ray que, en cierto modo, con su personal desvío de la norma, contribuirán consciente o inconscientemente a desarrollar ese movimiento de ruptura evolucionado que será el surrealismo de los años veinte: no un movimiento de continuación o de oposición a Dada, como trató de aclarar André Breton, sino una de las posibilidades que abría Dada (García Fleguera, 1993: 100). Esta década de *l'avant-garde* comparte con la anterior el espíritu rebelde y las ansias de transformación, quedando enmarcada dentro de esa primera fase que distinguen algunos estudiosos y que con un marcado carácter “iconoclasta y rebelde” recorre los veinte primeros años del siglo xx (Barrera, 2006: 17) .

A partir de 1919 comienza el llamado período de entreguerras, que habrá de durar hasta 1939. Período durante el cual tiene lugar la importantísima revolución surrealista, entrando este movimiento a formar parte, con derecho propio, de esas “vanguardias históricas” que revolucionaron la atmósfera cultural de la primera mitad del siglo. En 1924 se crea la Oficina de Investigaciones Surrealistas, que dirige Antonin Artaud –explícitamente admirado por Cortázar en su artículo de 1948 “Muerte de Antonin Artaud”, e implícitamente seguido por él en su ensayo de 1947 *Teoría del túnel*–; aparece en diciembre el primer número de *La Révolution Surréaliste*, y André Breton publica el *Primer Manifiesto Surrealista*. Este movimiento subraya una diferencia fundamental que lo aleja –nunca demasiado– de la agresividad gratuita y el nihilismo dadaístas: el optimismo, la creencia en la posibilidad

² Para una compilación de los manifiestos del vanguardismo europeo, véase González Gómez, 2003.

de un cambio. Los surrealistas se levantan –en consonancia con la esencia del dadaísmo– contra la burguesía en todos sus aspectos: político, artístico y vital. Rechazan los modos de configuración social y mental de esta clase o categoría social, pero creen en una transformación de aquello que consideran obsoleto. Si Trinidad Barrera señala como característica general del vanguardismo que “la violencia y el extremismo enfrentan al artista con los límites de su arte” (2006: 11), los surrealistas trataron de extrapolar el arte para transformar una realidad. Esta suerte de fe en el hombre y en sus posibilidades, a pesar de condenar con vehemencia las estructuras sociales y mentales establecidas, desembocará en un acercamiento a esa promesa de cambio que fue el comunismo³:

Breton y sus camaradas seguían dispuestos a cambiar la vida, como quería Rimbaud, y a transformar el mundo, como preconizaba Marx, y por eso no podían ser indiferentes a lo que había ocurrido en Rusia luego de la triunfal llegada de Lenin a San Petersburgo (Granés, 2011: 79).

Esta toma de posición política no fue exclusiva de los surrealistas, sino que subyace en toda la primera mitad del siglo xx, tanto en Europa como en América, como respuesta a la convulsión interna de las estructuras sociales. El posicionamiento ideológico y político se vuelve obligado, y como ejemplos célebres de esta toma de partido podríamos citar la conocida inclinación fascista de Marinetti o el comunismo confeso de autores hispanoamericanos como César Vallejo o Pablo Neruda. De la fusión del surrealismo y el marxismo se desprende otro de los rasgos distintivos de esta corriente vanguardista, que buscó ir más allá del juego, el escándalo y la provocación, hacia una ética del arte que la convirtió en representante de ese vanguardismo de entreguerras que busca transformar el sentido mismo del arte acercándolo a una utopía que lo trascienda.

¿No había acaso un fondo ético en el grito de Rimbaud, héroe de los surrealistas, de *Il faut être absolument moderne*? ¿No están aquí recogidos los mitos sucesivos del artista bohemio, salvaje, comprometido? ¿El del arte, en fin, como comportamiento, actitud, estado de ánimo, promesa, signo de liberación...? ¿No será en medio de todos estos interrogantes, y en las ideas y acontecimientos históricos en los que se encardinan, donde podrá hallarse el verdadero sentido al ajuste de cuentas moral que cualifica la razón de ser de la vanguardia de entreguerras, cuyo principal heraldo ético fue de manera indiscutible el surrealismo? (Calvo Serraller, 1984: 9).

Inmersos en este proceso, los surrealistas cruzaron la década de 1920 para

³ “Leyeron, meditaron y, por un milagro muy burgués de eclecticismo o de 'combinación' inextricable, Breton propuso a sus amigos la coordinación y síntesis de ambos métodos [surrealismo y marxismo]. Los superrealistas se hicieron inmediatamente comunistas” (Vallejo, 2006 : 192).

internarse en esa subdivisión del período de entreguerras que se sitúa históricamente después de la crisis económica de 1929, el *crack* que separa los *happy twenties* de los más oscuros años treinta, años de compromiso político y subordinación de la estética a la acción social. Este acercamiento de Breton a las consignas de la acción comunista produjo opiniones claramente enfrentadas: por un lado, la de aquellos viejos surrealistas y dadaístas que rechazaban por completo la subordinación de las formas de expresión artísticas a las finalidades de un proyecto político o social, y, por otro, la de los intelectuales –cada vez más numerosos– que abrazaban o habían abrazado con entusiasmo y verdaderas esperanzas las ideas marxistas de una Unión Soviética llena de promesas. De este modo, obtuvieron cierta legitimidad dentro del radicalismo imperante en cualquiera de las dos orillas:

Es solo en este momento –y no antes ni después– que el superrealismo adquiere cierta trascendencia social. De simple fábrica de poetas en serie, se transforma en un movimiento político militante y en una pragmática intelectual realmente viva y revolucionaria. El superrealismo mereció entonces ser tomado en consideración y calificado como una de las corrientes literarias más vivientes y constructivas de la época (Vallejo, 2006: 193).

Sin embargo, esta legitimidad no se mantuvo imperecedera, puesto que las inquietudes surrealistas defraudaron siempre a aquellos que buscaron cierta armonía en el movimiento, cierta facilidad taxonómica, ya que, al fin y al cabo, sólo se prestaron a ser eso: surrealistas. Esta falta de serenidad y de predictibilidad quizá se viese ya en las continuas disputas internas que dinamizaron, por un lado, y minaron, por otro, el movimiento desde 1926. Sirva como ejemplo el panfleto *Un cadavre*, que diversos artistas de la vieja guardia surrealista publicaron en 1930 criticando a André Breton en respuesta a la publicación de su *Segundo Manifiesto Surrealista*, de 1929. El mismo Vallejo, en su particular inhumación del surrealismo (“Autopsia del superrealismo”, publicado en 1930)⁴, plantea una crítica acerba disfrazada de operación forense y denuncia la incapacidad de los surrealistas –“intelectuales anarquistas incurables”– para comprometerse verdaderamente con el comunismo:

El pesimismo y la desesperación deben ser siempre etapas y no metas. [...] Los superrealistas, burlando la ley del devenir brutal, se academizaron, repito, en su famosa crisis moral e intelectual, y fueron impotentes para excederla y superarla con formas realmente revolucionarias, es decir, destructivo-constructivas (2006: 93).

Contra el empeño que mostraron muchos intelectuales por ver sepultado el surrealismo, enterrado como un movimiento artístico más, vacío de fundamento y relevancia suficientes como para perpetuar un legado, Cortázar escribiría “Muerte

⁴ “La última escuela de mayor cartel, el superrealismo, acaba de morir oficialmente” (Vallejo, 2006: 193).

de Antonin Artaud” y “Un cadáver viviente”, en 1948 y 1949 respectivamente, criticando igualmente el sepelio precoz e interesado y el academicismo exento de filosofía de lo que por aquél entonces seguía llamándose surrealismo.

II. PESIMISMO REFLEXIVO: LA POSGUERRA Y EL EXISTENCIALISMO

Aún con todo, el movimiento de André Breton recorrió prácticamente toda la década de 1920 y se instaló manteniendo cierta vigencia todavía en los años treinta, participando en esa segunda fase de la vanguardia de carácter más reflexivo. Frente a la rebeldía, la violencia y la iconoclasia de la década anterior, los años treinta se presentan muy marcados por la política, el compromiso ideológico y la acción social, rasgos éstos ejemplificados anteriormente con la fusión surrealista-marxista de Breton y sus seguidores. Estas características son compartidas a ambos lados del Atlántico, y hasta Latinoamérica llevará Breton su intento por aunar el arte y la política, el *superrealismo* –que dirían César Vallejo, Guillermo de Torre y tantos otros– y el comunismo:

Aunque al iniciarse la década de los treinta decaen los signos iconoclastas de la vanguardia, aún se producen algunos rezagamientos, como es el caso de la reactivación del surrealismo en México gracias al poeta peruano César Moro, en 1938. En ese mismo año, Diego Rivera, León Trotsky y André Breton redactan conjuntamente, en México, el “Manifiesto por un Arte Independiente”, texto clave para la toma de posición política de los artistas europeos de vanguardia y sus repercusiones en América Latina (Barrera, 2006: 17-18).

En 1939, Breton, junto al pintor austríaco Wolfgang Paalen y el poeta peruano César Moro, organiza la primera exposición surrealista en la Galería de Arte Mexicano, propiedad de Inés Amor, en la ciudad de México (Mendoza Bolio, 2012: 163). Es así como, a nivel tanto artístico como político, la experiencia mexicana –coincidiendo con el exilio del revolucionario ruso y el descubrimiento de artistas como Diego Rivera y Frida Kahlo, que para Breton recogían la esencia del surrealismo– calará profundamente en el representante surrealista hasta el punto de hacerle escribir: “Se realiza así una de las grandes aspiraciones de mi vida” (Breton, 1999: 525).

Estos “rezagamientos”, estos últimos coleteos de las llamadas vanguardias históricas, serán sucedidos por el carácter reflexivo que marca este nuevo período, unido ahora al desencanto y al pesimismo causados, en parte, por las vibraciones de ese nuevo conflicto mundial que ya estaba gestándose en el corazón de Europa. Si en 1938 se redacta en México –titulado “con terquedad”, según Borges (2009a:

197)⁵– el manifiesto “Por un arte revolucionario independiente. Manifiesto de Diego Rivera y André Breton por la liberación definitiva del Arte”, será más significativo que en ese mismo año Jean-Paul Sartre publique su novela *Le Nausée* –fiel reflejo de la situación y el estado de ánimo que se vivía entonces (Mainer, 1984: 30). Con esta novela Sartre se impone como el gran popularizador del existencialismo, pero será en 1939, año en que da comienzo la Segunda Guerra Mundial, cuando publique *Le mur*, una colección de cuentos en los que el espíritu político se manifiesta con total claridad. Este existencialismo sartreano, con su compromiso, con su fe en el hombre, con su postulación de un nuevo humanismo sin los asideros de la tradición occidental judeocristiana⁶, encajará perfectamente en el nuevo panorama europeo al que llegará Breton después de su exilio voluntario en Estados Unidos, durante la ocupación nazi en Francia. Al terminar la guerra, el “papa del surrealismo” regresa a París convencido ingenuamente de que aún su movimiento ocuparía el puesto más alto de la cadena artística e intelectual, pero era el año 1946, y los estalinistas que habían liderado la Resistencia durante la ocupación alemana lideraban ahora, valga la redundancia, la totalidad de la industria cultural. Tanto los viejos intelectuales como las nuevas generaciones de pensadores y artistas empezaban a gravitar en torno al existencialismo. “El humor y el juego habían sido desterrados de las preocupaciones intelectuales, y el escándalo gratuito, al igual que la provocación vanguardista, parecían ahora un vulgar espectáculo destinado a entretener a la burguesía de posguerra” (Granés, 2011: 89-90). La preocupación existencial pasa a ocupar un primer plano dentro del panorama intelectual del momento, y Jean-Paul Sartre, con su sistematización de las ideas existencialistas y su difusión literaria en forma de cuentos, novelas y dramas, se alzará como una de las mayores influencias dentro del pensamiento occidental del siglo xx, destacando notablemente en esta década de 1940. Con *La náusea* queda inaugurada una nueva manera de leer la vida en la literatura, una lectura *reveladora* mediante la cual Sartre comparte con el hombre de su tiempo “el hallazgo del existir como pura contingencia”, como señalará Cortázar en su reseña de la novela, publicada originalmente en la revista *Cabalga*, en 1948:

[...] no se tardará en advertir la maestría de Jean-Paul Sartre en el manejo de una narración que comporta incesantemente las más sutiles intuiciones, los descensos más abisales al centro de esa revelación que constituye el martirio y la exaltación de Antoine Roquentin: el hallazgo del existir como pura contingencia, como absurdo al cual se debe dar –si se puede– un sentido (1994b: 107).

⁵ Borges publica el 2 de diciembre de 1938, en la revista *El Hogar*, su reseña “Un caudaloso manifiesto de Breton”. En ella presenta con mordaz ironía el nuevo manifiesto bretoniano, y hace hincapié en lo contradictorio de predicar un arte totalmente libre y a su vez proclamar que el arte ha de estar siempre al servicio de la revolución.

⁶ En su obra clave *El existencialismo es un humanismo*, escrita entre 1945 y 1949, Sartre escribirá: “Estamos solos, sin excusas. Es lo que expresaré diciendo que el hombre está condenado a ser libre” (1978: 27).

Este sentido de la existencia lo buscarán Sartre y los existencialistas de la línea francesa en el propio comportamiento del hombre, en sus acciones y en su responsabilidad para escribir con ellas la historia misma de su existencia y la de quienes les rodean. Pues “si verdaderamente la existencia precede a la esencia, el hombre es responsable de lo que es” (Sartre, 1978: 19). Esta lección de esfuerzo y solidaridad calará profundamente en las generaciones intelectuales contemporáneas que confiarán en el hombre, como Sartre, para renovar las estructuras podridas del amargo período de posguerra. Escribirá Cortázar en 1948, confirmando el calado de la influencia sartreana:

Hoy, que sólo las formas aberrantes de la reacción y la cobardía pueden continuar subestimando la tremenda presencia del existencialismo en la escena de esta posguerra y su influencia sobre la generación en plena actividad creadora, la versión española de la primera novela de Sartre mostrará a multitud de desconcertados y ansiosos lectores la iniciación hacia lo que el autor llamó posteriormente “los caminos de la libertad”, caminos que liquidan vertiginosamente todas las formas provisorias de la libertad y que ponen al hombre comprometido existencialmente en la dura y espléndida tarea de renacer, si es capaz, sobre la ceniza de su yo histórico, su yo conformado, su yo conformista (1994b: 106).

Con estas declaraciones, Cortázar nos deja ya entrever el importantísimo papel que tendrán las ideas existencialistas en su propia obra, formando parte él mismo –con treinta y cuatro años en la fecha en que escribe– de esa “generación en plena actividad creadora”.

De este modo Breton pasó a ser el padre al que los jóvenes tuvieron que matar, jóvenes intelectuales que pasaron de alabarlo a cavar su tumba. No ocurrió así con Julio Cortázar, quien, como veremos más adelante, amasó una concepción propia a partir de las consignas surrealistas y existencialistas, tendiendo un puente entre el surrealismo –muerto incluso el movimiento bretoniano– y el existencialismo, sin agarrarse nunca al precario amparo que ofertaban los *ismos* como escuelas de las que manaba “un gusto tan frenético y una tal necesidad por estereotiparse en recetas y clisés”, tal y como denunció César Vallejo (2006: 192) del pensamiento social de la época vanguardista, fraccionado en tantas y tan fugaces fórmulas. Esta concepción propia que cultivó Cortázar, esta capacidad de metabolizar sus influencias e intereses en favor de una filosofía de vida –una actitud artística y vital– cobrará forma de ensayo en su *Teoría del túnel*, escrita entre el verano y la primavera de 1947, mientras trabajaba como secretario de la Cámara Argentina del Libro (Yurkievich, 2005: 15). Esta obra permanecería inédita hasta 1994, cuando se publicó conformando el primer volumen de su *Obra crítica*. En dicho ensayo podemos leer la poética implícita de un escritor que aúna las primeras ideas renovadoras del surrealismo –no academizado– y las concepciones del existencialismo sartreano, propiciando el desarrollo de una concepción destructivo-constructiva del arte contemporáneo.

III. HISPANOAMÉRICA: LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO EN JULIO CORTÁZAR

En Hispanoamérica, los procesos de vanguardia resuenan con igual estridencia, desarrollando pronto su sello personal. Sin bien es cierto que los *ismos* europeos desembarcan y aterrizan en América cargados de ideas revolucionarias, los movimientos de vanguardia que se desarrollan en América Latina durante la primera mitad del siglo xx no son ni “simples sucursales de los europeos –moda impuesta– ni tampoco son productos radicalmente autónomos de su contexto europeo. Son parte de un fenómeno internacional amplio pero con caracteres propios dentro del proceso cultural americano” (Barrera, 2006: 10). Los movimientos de vanguardia latinoamericanos atienden a inquietudes y objetivos similares a los europeos, pero vienen determinados por acontecimientos sociales, políticos y culturales que muchas veces difieren en esencia de aquello que ocurría en el viejo continente⁷.

Será el futurismo –a través de Trotsky y Ramón Gómez de la Serna– el catalizador principal de la vanguardia latinoamericana, deslumbrando con el enaltecimiento del reino mecánico a un continente todavía de resabios rurales. El creacionismo de Vicente Huidobro, el ultraísmo de Jorge Luis Borges, el estridentismo de Manuel Maples Arce, el postumismo, el euforismo, el atalayismo o el simplismo serán algunos de los movimientos que ilustran la vanguardia americana⁸. Bajo la influencia de su precursor europeo, este proceso de ruptura se extiende por América Latina con cierta asincronía entre los países que van incorporándose poco a poco a las nuevas filas artísticas. Entre ellos, Argentina será uno de los primeros países en formar parte del nuevo engranaje, con la importancia que tuvieron en el Río de la Plata los manifiestos y las declaraciones de intención (Barrera, 2006: 14-15). En este sentido, Enriqueta Morillas señala:

Esta explosión sin precedentes tiene en el Río de la Plata a un grupo de escritores que fueron capaces de registrarla, modelarla y reflexionar sobre su índole con una agudeza singular. Si bien toda América Latina se muestra lábil a los dictados de esta nueva expresión de la modernidad y la modernización, en el Sur del subcontinente Borges no solamente lidera el ultraísmo, sino que sus manifiestos y escritos admiten la vanguardia en la base de su poética. (2011: 127-128)

⁷ Por el contrario, estudiosos como Roberto Fernández Retamar consideran que América Latina deja de ser colonia en el siglo xix para ser neocolonia en el xx, ofreciendo, así, el ejemplo de una “dramática literatura dependiente” (1995: 154).

⁸ Para una recopilación de los muchos y variados manifiestos del vanguardismo latinoamericano, ver Jorge Schwartz, 1991; y Müller-Bergh y Mendoza Teles, 2009.

El *esprit nouveau* propulsado por Guillaume Apollinaire y las nuevas corrientes artísticas y de pensamiento que germinan en Hispanoamérica se alejan sensiblemente de la provocación y el juego en sí mismos, característicos de movimientos como el dadaísta, para asumir, a la manera de Marinetti, inquietudes patrióticas y nacionalistas que se aferraron con fuerza al problema americano de la identidad. Un ejemplo interesante será el grupo martinferista, cuyo amor por la novedad y por lo argentino caracteriza gran parte de su producción. En este contexto, hacia fines de los años veinte, la creciente politización de la cultura latinoamericana fomentará un polémico debate en torno al significado y el uso del término “vanguardia”, destacándose la clásica oposición del “arte por el arte” y el “arte comprometido” (Schwartz, 1991: 32). Un debate en el que la historia de la literatura declarará como vencedor, durante muchos años, al arte política, ideológica y socialmente comprometido.

Esta intensificación del compromiso social y político –característica de los movimientos americanos de vanguardia– se dará también, como hemos señalado anteriormente, en una Europa de posguerra desolada, pesimista y cuajada de brotes existencialistas. Antes de verse arrollado en esa “escena de posguerra” que señalaba Cortázar en su reseña de *La náusea*, nuestro escritor, tras pasar los primeros años de su infancia en Bélgica, se traslada a Banfield, el barrio popular de Buenos Aires en el que pasaría buena parte de su infancia y su adolescencia. La infancia de Julio Cortázar vendrá marcada por su carácter profundamente imaginativo. El propio Cortázar se define como un niño hipersensible y precoz, “enfermizo y tímido con una vocación para lo mágico y lo excepcional que me convertían en la víctima natural de mis compañeros de escuela más realistas que yo” (Poniatowska, 1975).

El carácter introspectivo y solitario que ya manifiestara Cortázar durante el período de escolarización primaria, supondrá un campo de cultivo idóneo para esa enorme cantidad de lecturas que lo mantendrán absorto durante la adolescencia y los primeros años de madurez⁹ –mientras ejerce de profesor en Chivilcoy y Bolívar, en la provincia de Buenos Aires, durante los siete años que van desde 1937 a 1944. Asimismo, la manifestación de un criterio ecléctico y su propensión a cuestionar los órdenes establecidos –empezando por las estructuras de un mundo adulto censor e incomprensivo– propiciarán la permeabilidad del escritor frente a determinadas ideas vanguardistas que lo rodearán durante su época de formación. Época en la que podemos distinguir un antes y un después en el desarrollo artístico-literario del escritor, que vivió durante sus primeros años sin relación directa con los procesos de renovación artística que estallaban a su alrededor, hasta que, casualmente, encontró y leyó *Opio*, de Jean Cocteau. Este “librito”, cuenta el propio Cortázar entre-

⁹ Declara Cortázar, entrevistado por Omar Prego: “[...] recuerdo muy bien que ya a partir de los 16 o 17 años yo era un omnívoro capaz de devorar los *Ensayos* de Montaigne alternados con las aventuras de Buffalo Bill, Sexton Blake, Edgar Wallace, las novelas policiales de la época (yo fui un gran lector de novelas policiales) y los *Diálogos* de Platón” (1985: 43-44).

vistado por Omar Prego (1985: 44), “me metió de cabeza, no ya en la literatura moderna, sino en el mundo moderno”. Esta obra, *Opio: diario de una desintoxicación*, que escribiera Cocteau entre 1928 y 1929, y que fue publicada originalmente en 1930, la leerá Cortázar en su edición española de 1931, admirando el prólogo de Ramón Gómez de la Serna. Supondrá esta lectura un importantísimo punto de inflexión en su vida y, por extensión, en su obra¹⁰, y le hará abrir los ojos frente al “mundo moderno” que orbitaba a su alrededor, con todas esas nuevas corrientes artísticas y esa liberación del pensamiento y del arte que tan presentes estarán en la obra de Cortázar a partir de aquél fortuito encuentro entre una librería bonaerense y un joven escritor hambriento de estímulos y posibilidades:

Ese día me di cuenta de cómo, en la Argentina de mi generación, estábamos todavía atados a una tradición literaria, a antecesores y antecedentes literarios, y cómo sólo de una manera parcial teníamos algunos asomos de lo que realmente estaba sucediendo en Europa. Hablo por mí, claro, porque es evidente que en Buenos Aires había gente como Borges que hacía ya muchísimos años que sabía lo que yo no sabía (Prego, 1985: 44).

Algunos autores se han servido de este tipo de declaraciones para situar a Julio Cortázar en la esfera postvanguardista (Müller-Bergh; Mendonça Teles, 2009: 143), mientras que otros han preferido tratarlo de neo-vanguardista, incluyéndolo en ese grupo de autores posteriores a 1950 en los que podríamos advertir una clara vuelta al uso de algunos procedimientos propios del vanguardismo (Julián Pérez, 1995: 113).

Entre 1935 y 1945 Cortázar escribe el conjunto de cuentos que compilará en 1945 en el volumen *La otra orilla*, subtulado *Historias*, que quedará relegado y sin publicar. Sin embargo, ya en 1938 publica *Presencia*, un libro de poemas firmado por Julio Denis, y en 1949 se edita –en una edición privada hecha por un amigo, Daniel Devoto– el poema dramático sobre el tema del Minotauro *Los Reyes*. “Pero esos dos libros no fueron libros, digamos, públicos. El primer libro en un circuito editorial fue efectivamente *Bestiario*”, aclara el autor (Prego, 1985: 34).

Este período tan productivo para nuestro escritor coincide aproximadamente con la época en que deja la Universidad, en 1936, y se entrega de lleno a sus lecturas, una entrega que será útil y al mismo tiempo peligrosa (Alazraki, 1980: 259). Este *peligroso* aislamiento no puede dejar de recordarnos a otro gran escritor argentino, Jorge Luis Borges, quien incluyó en su *Antología de la literatura fantástica* (1940) el cuento de Cortázar “Casa tomada”, considerado un clásico dentro del género e inaugurador de la voz y el modo de representación característicos de Cortázar. Este cuento será recogido en noviembre de 1951 en el libro *Bestiario*, el mismo año en que el autor parte de Buenos Aires para dar comienzo a su exilio

¹⁰ “Ese libro [...] me metió en una visión deslumbradora. Desde ese día leí y escribí de manera diferente, ya con otras ambiciones, con otras visiones” (Prego, 1985: 44).

voluntario en la capital francesa.

Los años cuarenta son en el recuerdo del escritor un período angustioso por la pesadillesca realidad argentina del momento. Durante la Segunda Guerra Mundial, “el país había comprado la neutralidad –y una prosperidad espuria– a expensas de su dignidad. Fue una época de pacifismo hipócrita, de falsas alianzas, de pequeños intereses egoístas y traiciones míseras. Enseguida se instaló el peronismo” (Harss, 2012: 245). Cortázar mantuvo un brevísimo contacto con la política del momento –durante los años 1944 y 1945– durante su paso por la Facultad de Filosofía y Letras en Mendoza, llegando a conocer la prisión como resultado de un motín estudiantil. Prefirió entonces, según declara en su entrevista con Luis Harss (2012: 245), la evasión al equívoco. La opinión pública se encontraba fuertemente polarizada y, como apunta el entrevistador, “el intelectual sin filiación corría el riesgo de hacer el ridículo” (2012: 245). Cortázar entrevistó, como otros tantos, los valores subyacentes en el peronismo como movimiento social, pero rechazó sin miramientos las estrategias demagógicas del general Perón y su mujer, sin poder, por otra parte, actuar en consonancia con una oposición que mostraba maneras tan oportunistas como las del régimen al que se oponía¹¹.

La realidad latinoamericana despertaría para Cortázar, años más tarde, a través de Cuba y su revolución. Mientras tanto, en 1944 Cortázar se traslada a Cuyo, Mendoza, y en su universidad imparte cursos de literatura francesa. En 1946 publica el cuento “Casa tomada” en *Los Anales de Buenos Aires*, la revista dirigida por Borges; y publica un trabajo sobre el poeta inglés John Keats: “La urna griega en la poesía de John Keats”, en la *Revista de Estudios Clásicos de la Universidad de Cuyo*. Tras la primera victoria de Juan Domingo Perón en las elecciones de este mismo año, renuncia Cortázar a su cátedra en Mendoza antes de verse obligado a sacarse el saco “como les pasó a otros tantos colegas que optaron por seguir en sus puestos” (Harss, 2012: 226).

Entre noviembre de 1947 y abril de 1948 publica en la revista *Cabalgata*, a partir del número 13, un total de cuarenta y dos reseñas, algunas firmadas con sus iniciales y otras, las más largas, con su nombre completo. Estos textos representan, según señala Jaime Alazraki:

Algo así como la vértebra a partir de la cual el paleontólogo puede reconstruir todo el esqueleto de sus lecturas durante esos años formativos y claves para su futuro de escritor. [...] El valor de estas reseñas estriba entonces no tanto en su condición

¹¹ “Yo pertencí a un grupo –por razones de clase pequeño burguesa– antiperonista que confundió el fenómeno Juan Domingo Perón, Evita Perón y una buena parte de su equipo de malandras con el hecho que no debíamos haber ignorado y que ignoramos de que con Perón se había creado la primera gran convulsión, la primera gran sacudida de masas en el país; había empezado una nueva historia argentina. Esto es hoy clarísimo, pero entonces no supimos verlo. Entonces, dentro de la Argentina los choques, las fricciones, la sensación de violación que padecíamos cotidianamente frente a ese desborde popular; nuestra condición de jóvenes burgueses que leíamos en varios idiomas, nos impidió entender ese fenómeno” (González Bermejo, 119).

de barómetro de preferencias como en abrirnos el cajón de sastre donde Cortázar guardó sus utensilios y materiales de aprendizaje (1980: 260-263).

Es en esta misma revista en donde publica sus notas acerca de *Temor y temblor* de Kierkegaard, *La náusea* de Sartre y *Kierkegaard y la filosofía existencial* de León Chestov, notas que pueden considerarse bosquejos de su ensayo “Irracionalismo y eficacia”, publicado en 1949 en la revista *Realidad*.

De manera tangencial hemos de destacar también, en esta década de 1940, la popularidad del género policial¹². A este respecto, Jaime Alazraki destaca como ejemplos particularmente influenciados por el género policial los cuentos “Después del almuerzo” y “El móvil”, y señala: “El interés de Cortázar por el relato policial durante esa época, además de reflejar el entusiasmo que ese género había despertado en la Argentina, anticipa algunas huellas que esas lecturas dejarán en su obra” (1980: 265).

Ya en la década siguiente, el gesto de rechazo frente al peronismo que Cortázar realizara en 1946¹³ y el desarrollo de sus inquietudes intelectuales desembocarán en su marcha a París en 1951. Nos habla Yurkievich (1994:14), a este respecto, de una doble fuga: la del exilio físico y la de la evasión hacia lo fantástico, sin tener en cuenta que ni lo fantástico supuso para Cortázar una “evasión” (Picon Garfield, 1975: 21), ni que gran parte de los cuentos de *Bestiario* fueron escritos en la década de 1940. De cualquier modo, la publicación de *Bestiario* ese mismo año será muy bien meditada por el autor, que hasta el momento se había negado a publicar sus cuentos atendiendo al altísimo listón de su capacidad autocrítica:

[...] a partir de un momento dado, digamos 1947, yo estaba completamente seguro de que casi todas las cosas que mantenía inéditas eran buenas, y que algunas de ellas incluso eran muy buenas. Me refiero, por ejemplo, a uno o dos de los cuentos de *Bestiario*. Yo sabía que cuentos así no se habían escrito en español, en mi país por lo menos. Había otros. Estaban los admirables cuentos de Borges. Pero yo hacía otra cosa (Hars, 2012: 228).

¹² Borges dirigía la colección “El séptimo Círculo”, que alcanzó a publicar ciento cincuenta títulos de ficción policial. En 1943 apareció la primera edición de la antología *Los mejores cuentos policiales*, compilada por el mismo Borges junto a Adolfo Bioy Casares. Para intuir la gran influencia de este género en la obra de Julio Cortázar baste recordar algunas de las novelas policiales reseñadas por Cortázar en la revista *Cabalgata: Los rojos Redmayne* de Eden Pillpotts, *Cadáver en el viento* de R. Portner Koehler, o *Murió como una dama* de Carter Dickson; además de multitud de alusiones a otras novelas y comentarios sobre el género incluidos en dichas notas.

¹³ Sirva como clarísimo ejemplo de este rechazo la carta que enviara desde Buenos Aires, el 6 de abril de 1946, “A los firmantes de una nota del Centro de Estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza)” (Cortázar, 2000: 199-202).

Aún así, si bien *Bestiario* supone una obra clave que estimula el desarrollo de Cortázar como narrador, no fue recibido como gran acontecimiento en el mundo de las letras hispanoamericanas. Ya para ese año Borges había publicado *Historia universal de la infamia* (1935), *Ficciones* (1944) y *El Aleph*, que comparte año de publicación –1949– con *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, y *Varia invención*, de Juan José Arreola. También Adolfo Bioy Casares había publicado, en 1940, *La invención de Morel*. “¿Quién iba a entusiasmarse con esos ocho cuentos en los que nada pasa, en los que se trata de mostrar –según la nota de la solapa– la sombra de la realidad, cuando se podía gozar con los juegos laberínticos de Borges?” (Leal, 1973: 403). El tiempo dará a *Bestiario* la importancia que a día de hoy muchísimos estudiosos le otorgan como obra clave de la cuentística del siglo XX.

En ese mismo año, ya al otro lado del Atlántico, vivirá Cortázar la curiosa y fructífera experiencia que le hará escribir *Historias de cronopios y de famas*, publicado años más tarde, en 1962. Entre 1951 y 1953 transcurre la primera estancia de Cortázar en París¹⁴. Sin embargo, habrán de pasar cinco años antes de que publique su siguiente libro, *Final del juego* (1956), en la colección “Los presentes”, que en México había iniciado Juan José Arreola. Esta segunda colección de cuentos marca el final de una etapa en la producción literaria de Julio Cortázar¹⁵, y contribuye a engrosar su obra de corte fantástico –“por falta de mejor nombre”– cuyos antecedentes genéricos más inmediatos podemos encontrarlos, por supuesto, en el mismo Borges, pero también en la literatura gótica del XIX, en los cuentos de Edgar Allan Poe y, extraliterariamente, en las capacidades innatas de ese Julio Cortázar que desde siempre *fantaseó* con el tiempo y los espacios convencionales. Es importante destacar también que en 1952 aparece *Confabulario*, de Juan José Arreola; en 1953 publica Juan Rulfo el volumen de cuentos *El llano en llamas*, y en 1955 su novela *Pedro Páramo*, año en que también publica García Márquez su primera novela, *La hojarasca*.

Así, pues, es en medio de esta vorágine, dentro de un período de gran fecundidad para el arte occidental en general y, concretamente para la literatura, en el panorama hispanoamericano, cuando Cortázar publicará sus primeras obras de relieve. A través de estos textos, cuya máxima expresión revolucionaria tendrá lugar en *Rayuela* (1963) y en *62. Modelo para armar* (1968), Julio Cortázar hila una cosmovisión que es deudora, en gran parte, del temblor artístico e intelectual que sacudió Europa y América durante la primera mitad del siglo XX.

El fenómeno de las vanguardias es legible desde diversos ángulos, como lo es la historia en general y, más aún, la historia literaria. Nosotros hemos tratado de

¹⁴ Nos parece importante señalar que la primera carta que Cortázar escribe desde París va dirigida al pintor y poeta argentino Eduardo Jonquières, y está datada el 8 de noviembre de 1951 (Cortázar, 2010: 18).

¹⁵ Según cuenta el propio autor en una carta dirigida a Eduardo A. Castagnino, el 8 de octubre de 1956 (Cortázar, 2000: 343).

detener por un momento el cauce inestable del discurso histórico, de un contexto intelectual profundamente complejo, acercándonos un poco más a esa poética en constante movimiento, siempre creciente, que sitúa a Julio Cortázar entre los hijos predilectos de su tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime (1980): "Cortázar en la década de 1940: 42 textos desconocidos", en *Revista Iberoamericana*, Vol. XLVI, Núm. 110-111, pp. 259-297.
- BARRERA, Trinidad (2006): *Las vanguardias hispanoamericanas*. Madrid: Síntesis, D. L.
- BORGES, Jorge Luis (2009a): "Un caudaloso manifiesto de Breton" (1938), en *Vanguardia Latinoamericana: Historia, crítica y documentos*. Vol. V. Madrid: Iberoamericana, pp. 197-198.
- (2009b): "Anatomía de mi 'Ultra'", en *Vanguardia Latinoamericana: Historia, crítica y documentos*. Vol. V. Madrid: Iberoamericana, p. 171.
- BRETON, André (1999): *Oeuvres complètes*. Vol. III. París: Gallimard.
- CALVO SERRALLER, Francisco (1984): "Una cultura de desolación y combate", en *Siglo XX: Historia universal (Historia 16)*, Núm 15, pp. 7-42.
- CORTÁZAR, Julio (1938): *Presencia*. Buenos Aires: El Bibliófilo. Denis, Julio (seud.).
- (1949): *Los reyes*. Buenos Aires: Gulab y Aldabahor.
- (1951): *Bestiario*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- (1956): *Final del juego*. México: Los Presentes. 2ªed. Aumentada. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1964.
- (1962): *Historias de cronopios y de famas*. Buenos Aires: Ed. Minotauro.
- (1963) *Rayuela*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- (1968): *62. Modelo para armar*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- (1994a): *Obra crítica*. Vol. I. Madrid: Alfaguara, pp. 15-137. Saúl Yurkievich (ed.).
- (1994b): *Obra crítica*. Vol. II. Madrid: Alfaguara. Jaime Alazraki (ed.).
- (2000): *Cartas: 1937-1963*. Buenos Aires: Alfaguara. Aurora Bernárdez (ed.).
- (2010): *Cartas a los Jonquières*. Madrid: Alfaguara.
- DE TORRE, Guillermo (1974a): *Historia de las literaturas de vanguardia*. Vol. 2. Madrid: Guadarrama.
- (1974b): *Historia de las literaturas de vanguardia*. Vol. 3. Madrid: Guadarrama.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto (1995): *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo.

- GARCÍA FELGUERA, María Santos (1993): "El surrealismo", en *Historia del arte: Las vanguardias históricas. Vol. II*, Núm. 46, pp. 94-130.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Xesús (2003): *Manifiestos de las vanguardias europeas (1909-1945)*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- GRANÉS, Carlos (2011): *El puño invisible: arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Madrid: Taurus.
- HARSS, Luis (2012): "Julio Cortázar, o la cachetada metafísica", en *Los nuestros*. Madrid: Alfaguara, pp. 219-260.
- JULIÁN PÉREZ, Alberto (1995): *Modernismo, vanguardias, posmodernismo: ensayos de literatura hispanoamericana*. Buenos Aires: Corregidor.
- MAINER, José Carlos (1984): "Literatura para una crisis", en *Siglo XX: Historia universal (Historia 16)*, Núm 15, pp. 67-82.
- MENDOZA BOLIO, Edith (2012): "Arte y literatura. La vanguardia en la otra orilla: un surrealismo transatlántico", en *Nuevos hispanismos: para una crítica del lenguaje dominante*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, pp. 167-174. Julio Ortega (ed.).
- MORILLAS, Enriqueta (2011): "Apuntes para la arqueología de la vanguardia rioplatense", en *A través de la vanguardia hispanoamericana*. Tarragona: URV, pp. 127-133.
- MÜLLER-BERGH, Klaus y MENDOÇA TELES, Gilberto (2009): *Vanguardia Latinoamericana: Historia, crítica y documentos*. Madrid: Iberoamericana.
- PICON GARFIELD, Evelyn (1975): *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid: Gredos.
- PONIATOWSKA, Elena (1975): "La vuelta a Julio en (cerca) de 80 preguntas", en *Plural*, Núm. 44. [En línea], http://www.oocities.org/juliocortazar_arg/cercade80.htm [Consulta: 15/09/2015].
- PREGO, Omar (1985): *La fascinación de las palabras: conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona: Muchnik.
- SARTRE, Jean-Paul (1978): *El existencialismo es un humanismo*. Buenos Aires: SUR.
- SCHWARTS, Jorge (1991): *La vanguardia latinoamericana: textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra
- VALLEJO, César (2006): "Autopsia del superrealismo", en *Las vanguardias hispanoamericanas*. Madrid: Síntesis, D. L., pp. 191-195.
- YURKIEVICH, Saúl (1994): *Julio Cortázar: mundos y modos*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik.
- (2005): "Un encuentro del hombre con su reino", en *Obra crítica. Vol. I*. Madrid: Alfaguara, pp. 15-30. Saúl Yurkievich (ed.).