

Un ejercicio de imaginación: crítica, peronismo y Cortázar

Susana Gómez (Suny).

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina y CRLA-Archivos, Université de Poitiers, Francia

RESUMEN

¿Porqué la crítica argentina se empeñó en sostener a través de Cortázar una constelación de cuestiones que definen al peronismo en una generalidad sin tiempo? Esta pregunta orienta una revisión de la crítica argentina que más se ocupó de este tema, ya no para reseñar su visión sobre las lecturas que retornan siempre a este punto de partida que es “Casa tomada” sino para pensar qué imaginarios se sostienen a partir de ellas, articuladas en una recurrencia en abismo sobre los mismos puntos focales de la literatura cortazariana de los años cuarenta.

“Es la historia la que me fuerza, la que invade mi casa, la que toma mi casa”

(Cortázar, en Sosnowski, 1976:57)

Inscribir el peronismo en la trayectoria cortazariana ha sido siempre un problema historiográfico, que se debe a la historia de la recepción de sus obras. En 1951, cuando se edita su *Bestiario*, Julio Cortázar está en París, en lo que sería su estadía definitiva luego de un viaje a Italia. Han pasado cinco años desde que el peronismo asume el gobierno de la Argentina, no exento de cuestionamientos y de una propuesta que fue leída como un fascismo sudamericano por muchos detractores. El discurso social argentino acerca de la política establece un orden sostenido sobre la figura de Juan D. Perón, cuyo retrato debía estar obligadamente colgado en las instituciones encarando un rol de *paternitas* sobre los individuos. Con la llegada al gobierno nacional se impone un orden político en el cual todo queda teñido con su nombre propio y luego proyectado sobre la figura de Eva –la “abanderada de los humildes” en pos de un relato cuasi mítico. Muchos son los estudios que abordan estas circunstancias, entendidas en términos de un orden discursivo establecido a gran escala, que crea de manera explosiva un parteaguas político separando al conjunto de la ciudadanía en dos franjas que se presentan por siempre enfrentadas (peronismo y anti-peronismo) y cuya semántica

basada en “lealtades” a personas, valores de Nación y sentidos de ciudadanía propagandística sumerge de manera impensada a la clase media letrada en un silencio conformista, quebrando modelos de vida, proponiendo una particular manera de señalar al otro como el “pueblo”, del cual se ve desplazada. No es este el lugar donde describirla en sus detalles ya que la historiografía está discutiéndolo aún, pero sí reconocer que en la palabra del propio Cortázar receptor de la inflexión provocada por el sistema ideológico que marcó este peronismo del primer gobierno hasta el golpe de la Revolución Libertadora del 55, esta fue una etapa que se dejaba atrás con un desplazamiento cultural antes que simplemente geográfico. Viajar a Europa es resultó ser para muchos intelectuales de la generación de Cortázar la salida de un clima imperante, y de un repliegue que reconocerá años después al interrogarse se sobre su propio pasado. De hecho, su paso por la Universidad en Mendoza estuvo jalonado por estos cambios en la vida política del país, por la persecución y por un discurso dominante que dejaba afuera toda posibilidad de cuestionamiento.¹

La crítica que reseñaremos en este trabajo, comienza a publicarse recién en los años 60 con a particularidad de desplazar el comentario sobre el efecto fantástico de algunos cuentos para situar lecturas alegóricas que se orientaron en relación a lo narrado, considerando una interpretación de la presencia del peronismo en sus representaciones ficcionales de la época en que publica en Sur y en las revistas Realidad, Cabalgata y Buenos Aires Literaria. A partir de esta década la crítica latinoamericana sostiene una lectura de los cuentos de *Bestiario* en su clave política, colocando al peronismo en la vereda de enfrente a la que se sitúan estas revistas, lo cual le llevó a Cortázar varios años desmentir o responder.

¹ La carta en que escribe a Sergio Sergi y Gladys Adams de Hocévar, se ubica en “Perolandia, 7 de enero de 1945” aunque con la aclaración de los editores de los tomos indicando que está mal fechada, que debe ser 1946 y a los mismos destinatarios el 10 de febrero de ese año. En esta última, se detalla su presencia en la proclamación de la fórmula del Partido Comunista y en la del partido socialista. Dice: “Si después de esto el Coronel retirado tiene todavía alguna esperanza de ganar en elecciones... evidentemente algo le funciona mal en el piso alto” (Cartas, 2012, 243) Recordemos la participación de Raúl González Tuñón (en Chile fueron Neruda y Volodia Teitelboim) en el Partido Comunista. Esta pertenencia indica también otra versión del “gorilismo” diferente a la que se asignara al grupo Sur. Para saber más sobre el rol de Cortázar en la universidad en el peronismo proscriptor, el libro de Jaime Correas *Cortázar en Mendoza* (2014) es clarificador.

Al respecto, si particularizamos en Sur, su participación mancha como una mácula la visión que de él sostuvo la crítica literaria argentina sobre los primeros años de escritura en las revistas que tuvieron como figura faro a Victoria Ocampo, en los inicios en que Borges lee sus cuentos y en que la tríada que conformara con Bioy Casares y Silvina le situara en sus listados de autores para la literatura fantástica tradicional. En este sentido, Nancy Calomarde (2004) sostiene que *Sur*, en la búsqueda de una línea editorial propia, comenta lecturas y autores que, en el marco de una posición en el campo intelectual frente a la Segunda Guerra, establecen lo “clásico” como una “prospectiva” (Calomarde, 2004: 21). De este modo, la selección y especialmente el cuidado de la tarea de traducción y de reseñas críticas de obras distintivas o recomendables, logra incorporar escritores que, por otra parte, también publicaron en *Realidad* y en *Buenos Aires Literaria*, cercanas al cuerpo universitario de Filosofía y Letras.² Además, Calomarde asevera que a partir de 1945: “al unirse el fenómeno peronista con el fin de la guerra, adquirirá –el primero– un carácter de presencia dramática para los miembros de la coalición liberal de Sur, en la línea semántica de la condena a la *reelaboración vernácula de los totalitarismos*” (Calomarde, 2004:21, cursivas de la autora).

Es precisamente este aspecto el que motiva a pensar que fueron estos cinco primeros años del peronismo como proyecto político a gran escala y a largo alcance lo rechazado por Cortázar desde su posición de intelectual que regresa de una universidad fuertemente politizada a un encierro larvático en que desarrolla las primeras obras que son *La otra orilla*, *Bestiario*, la “*Teoría del túnel*” y finalmente *El examen*.

Un problema conceptual se nos acerca aquí: en la visión imaginaria que otorga Cortázar para conocer su vida en esos años transicionales –es difícil vivir en Buenos Aires, hay que salir con algo que sirva para defenderse, es vapuleado y vituperado en las discusiones políticas en Mendoza, su cargo concursado es motivo de usos políticos ajenos a su opinión- y en sus cuentos más nombrados en relación a esta etapa -“*Casa tomada*”, “*Ómnibus*”, “*Las puertas del cielo*” de 1950, “*Torito*” de 1954-

² Panesi, Jorge: *Críticas*, 2000

vemos un escritor que gira sobre ejes impuestos por las circunstancias y que luego él mismo intentará describir. Son cuentos fuertemente explícitos en motivos cronotópicos que dibujan procesos de articulación ficcionales en que el espacio queda temporalizado por el peronismo: la casa burguesa, el ring, el viaje mítico por la ciudad del héroe ilegítimo, el bajo mundo infernal del salón de baile, el balcón desde donde el poder es un discurso declamatorio y el zaguán del amor terrorífico.

En relación a ello, coincidimos con la filosofía del tiempo, que reconoce al mundo como una puerta giratoria en la cual se expele al sujeto donde quien ingresa es expulsado hacia un afuera por el movimiento sobre un eje temporal dado por el girar de las placas sobre sí mismas. La puerta giratoria es el mundo y el tiempo, una forma de la autoafección.³ La metáfora, propia de Kant y considerada por Deleuze (1978:43), habilita una reflexión acerca de la prospectiva que implicara el programa de Sur –y por cercanía Realidad y Buenos Aires Literaria- en su intención de publicar “lo clásico” por su la vigencia hacia el futuro” frente a una lengua social ajena y nueva, hablada por un “otro”, subyugado por la figura de Perón e inmerso junto a las masas en un sistema total que abarcaba la cultura, los recursos económicos y la vida cotidiana en un llamado a la literalidad de una nueva moral burguesa. Por eso la crítica ha leído estos cuentos y *El examen* desde la lengua y desde la retórica movilizadora de una representación en que el ingreso del habla popular hace las veces de muestrario de los nuevos objetos imaginarios, cuya significación a Cortázar le preocupa hasta mucho más adelante. En ese sentido, resulta esclarecedor leer los trabajos de Fabricio Forastelli (2012) y de Ana María Zubieta (1998) sobre el cuento “Torito”, de *Final del juego* (1956). Ambos críticos sostienen que tanto la imagen del monstruo (que viene, como sabemos del cuento de Borges y Bioy Casares “La fiesta del monstruo”) como la presencia de un “idioma ajeno” (Forastelli, 2012:13) son una indicación de que está funcionando en la escucha de Cortázar una filología que pareciera analizar los

³ “La puerta del mundo es una puerta giratoria. La puerta del mundo pivotea y pasa por puntos privilegiados [los puntos cardinales, N mía]. El tiempo sale de sus goznes” y “El tiempo deviene línea recta pura: Es exactamente como si tuvieran un resorte y lo soltaran” (49) (Deleuze, 43) El tiempo sale de la subordinación a la naturaleza.

modos de hablar que han llegado más cerca, impune e insolentemente, al oído del letrado (Bajtín nos ayuda: el autor –la conciencia organizadora- es alguien que escucha). Con ello, dice, Forastelli, comienza el cuento, es el habla que Cortázar transita lo que da lugar y recepción al cuento y a través de ello, se representa la formación de un idioma “ajeno”. Forastelli indica que: “Quizás Cortázar no vio en ese “idioma” y en esa “prosa” un producto privilegiado del peronismo, sino de sectores marginales que Cortázar quiere situar más allá del peronismo. Pero, y en otro sentido, quizás no quiso dejarle ese “idioma” y esa “prosa” al peronismo, sino que en 1954 salió a disputarle el “relato”, palabra a palabra, pedazo a pedazo y cuerpo a cuerpo.” (Forastelli, 2012: 13). Por ello, propone el crítico, *literaturiza* el habla pero también trastoca –recurso verosímil pero también ideológico- la temporalidad de una ficción situada tiempo anterior al del acto de escribir. Lo mismo ocurre, puedo anotar, con otros relatos que integran *Bestiario*, como “Circe” situada en los días de la pelea Firpo-Dempsey de 1923, y que señala además del horror (el monstruo de la mujer que enamora y mata) la distancia en la comprensión de las cosas que la clase social propone como estructura de gustos, de un habla y de una manera de trazar los afectos, en el marco de la vida bajo amenazas venidas de un afuera del grupo central, los Mañara.

Zubieta, citada por Forastelli, comenta el cuento en “Los monstruos de Cortázar. La alta literatura escribe al pueblo” (1998), también desde la consideración del habla que el canon de la “alta” literatura argentina crea a partir del siglo XX en que:

“construye y reconstruye la cultura popular y los restos discontinuos de una cultura que se atomizó y que podemos alcanzar en la lengua, en formas alternativas de la violencia, en las representaciones de héroes populares y en la constitución y encuentro con los monstruos de la cultura, esos seres extraordinarios, excesivos, frecuentemente borrosos e innombrables que siempre desbordan los límites.” (Zubieta, 2004: 117)

Esta consideración de ambos autores, situados en generaciones y fechas de trabajo diferentes, nos permiten aseverar que no fue fácil establecer una posición crítica acerca de la visión fantasmática –, imaginaria en su significación social- que se fue creando acerca de la posición política cortazariana

No olvidaremos mencionar este aspecto que, lejos de enfrentar un habla culta con un habla descripta como popular, evidentemente sitúa a los cuentos de Cortázar en la geografía de los márgenes de la ciudad de Buenos Aires y en partidos “lumpen” de la provincia.⁴ El componente de la “masa proletaria” con su violencia y su mixtura cultural fue tratado hasta pasados los sesenta como una otredad que se enfrenta a la oligarquía de la clase letrada. Pero sabemos que este enfrentamiento deriva de las relaciones filiales establecidas en una genealogía de la literatura argentina que traduce hasta hoy las dicotomías que se inicia en la reflexión letrada iniciada de Sarmiento, que asoma en hasta la revista *Contorno*, (con las figuras de David Viñas o de Martínez Estrada) y quizás a la sociología de Beatriz Sarlo quien reconstruye en *La imaginación técnica* (1992) que el saber popular es un conjunto de significados trasladados a una doble valencia entre identidades nacionales/su habla o lenguaje.⁵

Así, la primera novela de Cortázar ya opera sobre esta dislocación temporal a que es sometida esta dicotomía, a veces incorporada a la ya canónica *civilización y barbarie*. Con el relato que acompaña a un grupo de estudiantes de la Casa –parecido a Letras para más datos verosímiles-, *El examen* fue declaradamente escrita bajo la consideración de posibles indicios que la realidad cotidiana le dejaba entrever en relación a que transitar la ciudad es darle un tiempo que no se corresponde con la línea cronológica de la historia causal pero sí con la doble existencia, dada por el lenguaje de los personajes, de un doble plano de representación no-fantástica del mundo, y de una Buenos Aires fantasmática, irreal. En ella, el ejercicio de escritura se vuelve de imaginación: es la novela que Cortázar se aprueba por haber logrado un estilo propio. Es la razón por la cual la conserva, sabiendo,

⁴ Dicho sea de paso, el lugar común que implica recordar a “el sur” de Borges para indicar que la orilla es ahora un círculo concéntrico, desparramado por la ciudad, en que habitan estas fuerzas sociales con sus identidades, orígenes y trabajos, contaminando los paisajes, las pertenencias de clase, el deambular.

⁵ No me detengo en estas revistas y en estos autores ya que no es el tema de mi trabajo aquí, pero sin duda son referencias necesarias para un aporte más amplio que, por otra parte, está reseñado por muchos críticos académicos y es motivo de trabajos de formación de grado. De igual manera, las referencias son multitudinarias, aunque no siempre integradas en un sistema que permita comprender la presencia en el campo intelectual del grupo *Contorno* con respecto a algunos imaginarios de época (hablamos de los inicios de los 60), en el cruce con el devenir del peronismo en la literatura argentina.

por las cuestiones que surgirían como preguntas o polémicas, así como por una cautela frente a su proyecto creador en ciernes, que no podrá publicarla. Sólo la leerán los amigos. La descripción de esta decisión, que figura en el prólogo que dejara escrito antes de su partida y editado en 1986 en la novela, es esclarecedora: “Escribí *El Examen* a mediados de 1950, en un Buenos Aires donde la imaginación poco tenía que agregar a la historia para obtener los resultados que verá el lector.” Luego agregará: “Más adelante y desde muy lejos, supe que esos mismos amigos habrían creído ver en ciertos episodios una premonición de acontecimientos que ilustraron nuestros anales en 1952 y 1953”.⁶ Luego de la muerte de Eva, la tortura y los asesinatos por encargo, las detenciones arbitrarias estuvieron a la orden del día. En la novela se describe una escena muy citada, en que, en círculo “los tipos se tenían del brazo y rodeaban a la mujer vestida de blanco” (Cortázar, 1986: 50), y la letanía “Ella es buena” que se transforma luego en “Enemigos enemigos enemigos enemigos” (67), fueron vistas como una figura en espejo de Eva, del fanatismo y del halo religioso que rodeaba las circunstancias en que ella aparecía en la Plaza y en el balcón de la Casa Rosada, despidiéndose de la vida y de su pueblo. El hongo que se respira, el tesoro en la cajita venerada, son metáforas de un clima asfixiante y fanático. Es la horda, que aún hoy suena en la significación del peronismo.

Sin embargo, *El examen* no se atiene sólo a este hecho, sino también a las vicisitudes de un grupo de estudiantes en Buenos Aires, con su lengua “porteña”, sus desplazamientos por la ciudad en vísperas de un examen, casi incomprendidas en la actualidad del relato. Se habla de algo que va a suceder, no se sabe bien qué, de lo cual finalmente los años dan cuenta por episodios nunca relatados con certeza. En el prólogo, no deja en claro que refiera al peronismo, pero su ubicación temporal de escritura ya deja entrever dos características de las novelas cortazarianas: son novelas de grupo, marcadas por la cronotopía de una ciudad atravesada con preguntas y la prospectiva que se manifiesta como posibilidades o latencias que el propio relatar deja establecidas. En *Libro de Manuel* de 1973, esta

⁶ Si bien Eva Duarte de Perón muere y poco tiempo después se suicida su hermano, Juan Duarte, los acontecimientos se desarrollan desde su enfermedad. Hay vastísima bibliografía sobre este acontecimiento, tanto desde la historiografía como desde la literatura.

prospectiva continúa siendo una estrategia del verosímil; es el intento de manifestar una comprensión de un estado de cosas que se deja novelar, por eso las lecturas años después de ciertos acontecimientos reciben este efecto de asombro por legibilidad marcada por el tiempo que ha dado los conceptos e imaginarios necesarios. Obstinación cortazariana si las hay, intentará explicar toda su vida cómo la realidad es una fáctica interpretación que sus personajes llevan por él.

La temporalidad, sabemos, no es entendida sólo como una línea de acontecimientos. La causalidad es una lógica que precede a lo empírico (a la experiencia y su transmisión) cuando se busca usarla como explicación de la historia. Pero cuando advertimos que esta novela fue escrita antes de determinado decurso histórico, publicada cuando el autor ya no podía responder por ella, y finalmente releída por la crítica como una alusión a un desenlace de acontecimientos que el propio escritor no podría dar por predicciones, recurrimos al anacronismo (Didi-Hubermann: 2011) para intentar comprender cómo el peronismo resulta ser la clave discursiva de la representación novelesca.

Lejos de analizar la novela, nos sirve aquí considerarla un punto de partida, por que trastoca la sincronía dada por el corte 1945-1955, tanto en términos discursivos como historiográficos ya que se perciben acontecimientos puntuales como huellas en los años que siguieron a su escritura. La crítica, en principio, nos permite hallar en su lectura claves de comprensión de un movimiento político que deja instaladas significaciones sociales imaginarias (Castoriadis, 1983) percibidas en la sensibilidad colectiva como un eco cuyo carácter fuertemente simbólico se vincula a procesos de creación de sentidos sociales acerca de por ejemplo: nación, justicia social, trabajador, y la díada Eva-Juan como “padres” de la infancia argentina y de la propia ciudadanía.⁷ *El examen* no puede quedar fuera de las corrientes discursivas que permitirían comprender tanto el lenguaje como la opción por la representación ficcional de un acontecimiento de gran escala que no necesariamente debe llevar a una

⁷ No estamos lejos de la propuesta de un totalitarismo que no deja espacio sin cubrir ni de teñir en la vida social. Por ende, las declaraciones públicas –tardías, ya que son de los años 60 en adelante- acerca de su partida a Francia se dan pasados los acontecimientos de las dos dictaduras (55 y 66) y de la cruel tarea de la Junta Militar del período 1976-1983.

interpretación “anticipada” de lo que sucede en los años que siguen. El mismo Cortázar lo anuncia: “En el fondo era demasiado fácil (haber acertado en la muerte de Eva): el futuro argentino se obstina de tal manera en calcarse sobre el presente que los ejercicios de anticipación carecen de todo mérito.” (Cortázar, 1986:6).

Revisar la crítica literaria implicaría un ejercicio deconstructivo, prestando atención a una noción de tiempo como imaginación, al *cronos* como construcción cultural que dinamiza el sentido del aquí-ahora enunciativo, que suspende la idea de la impotencia humana contra/a pesar de él y que habilita la idea de una temporalidad anclada en el imaginario social de tal manera que lo señala, lo mancha como una gota sobre el papel. A su vez, esa mancha otorga cohesión en un conglomerado de ese texto grupal que anuda líneas institucionales (el peronismo como partido en ciernes, su evolución en el reconocimiento de su sentido como propio) pero atravesado por las líneas propias, individuales, de la ciudadanía que mira el fenómeno y lo vuelve materia literaria. Por eso, leer las primeras obras de Cortázar supone suspender una temporalidad diacrónica que señale que, por su fecha de escritura deban entrar o no en el sistema de representaciones *imaginarias* circulantes en relación a la dicotomía peronismo/antiperonismo. Por ende, si fuera este el criterio, *Final del Juego* (1956), pese a algunos de sus temas y al fechado de nueve de sus cuentos sería leído como una respuesta “gorila” al centrar a Cortázar en el universo de la burguesía letrada . Las indicaciones biográficas acerca de Cortázar y de la función autor ocupados por él establecen claramente una crítica a la figura de Perón (como el Monstruo que se lee en el relato de Borges y Bioy Casares) y a las acciones atinentes a instalar un sistema de vida dominado por el “nuevo proletariado”, por el proteccionismo absoluto del Estado y por la simbología marcadamente obligatoria en su reconocimiento. El peronismo, a su vez, es también un constructo sociopolítico que cada generación descubre –y desmadra, para volver a crearlo en décadas siguientes hasta los años 70- según la red de imaginarios sociales con los que postula tanto una doctrina como un sentir que se transmite generacionalmente a la par de lecturas y censuras. Así, se va cargando de respuestas cada vez más diferidas, así como de una valoración semántica

cuidadosamente seleccionada en un programa político destinado a ser parte de la Historia de una nación. En ese contexto se escribe *El examen*. Cuando se publica póstumo pero con su decisión en 1986, es reseñada por Saúl Yurkievich en una breve nota titulada “Señal de vida”, en ese entonces uno de los albaceas literarios de Cortázar junto a su esposa, Gladis Anchieri. Allí indica lo siguiente: “Escrita antes de la muerte de Eva Perón, trasunta un período convulso y carnavalesco, de turbamulta, de idolatrías tumultuosas y de rituales populistas. *El examen* es la respuesta literaria a una realidad hostil. Preanuncia fantásica, grotescamente, el terrible colapso que vendrá después.” (Yurkievich, 1986: 8) Esta primera alusión a la anticipación, puede verse como un resultado de lecturas en las cuales interviene el lapso transcurrido entre su escritura y su publicación. Yurkievich, uno de sus amigos argentinos del grupo más cercano, crítico literario y poeta, acude a la percepción de que lo narrado en la novela resulta de la escucha, de la observación de la realidad cotidiana en señales que invitan a imaginar.⁸

Estamos pensando en un ejercicio de imaginación en la búsqueda de señales o de referencias al peronismo en la crítica que se ocupó de leer a Cortázar en diferentes momentos y en encrucijadas frágiles dadas por los lugares desde donde se realizan y por los momentos en los que se debate sobre las obras. Imaginación en el sentido en que el constructo “peronismo” conjuga procesos de formación simbólica diferentes, divergentes en algunos casos y sobre todo, señala un devenir que se ramifica como un árbol a medida que la atención sobre la obra de Cortázar es vinculada –por circunstancias discursivas y epocales- a este desarrollo político. La percepción del imaginario cortazariano es considerada por la crítica –he ahí la idea de intersección, tan cara a la noción de cronotopía, como veremos- en la renovación que desde entonces se realiza también del propio constructo “peronismo”, toda vez que sus significaciones sociales se aglutinan o se dispersan según los valores –y los críticos- que tanto la estética como la teoría política dejan actuar en el campo de las ciencias sociales, en la literatura misma o en el disciplinado quehacer del crítico periodístico. En este

⁸ En la primera edición de la novela, por Sudamericana.

aspecto, Ana María Fernández, remitiendo a Castoriadis, indica que: “considerar el sentido como *resultado* de la diferencia de signos es transformar las condiciones necesarias de la lectura de la historia en condiciones suficientes de su existencia.” (Fernández, 2007:52). Por ello, *El examen* pudo ser, a ojos de Cortázar en su momento, ilegible. Es decir, incapaz de transferir los sentidos que la discusión política y el habla cotidiana argentina establecían como existentes aunque no decibles. Es importante al respecto, y excede este trabajo, ver cómo esta indecibilidad es resultado también de una operación con el lenguaje literario, con una retórica por veces lineal (la mimesis en el relato de los jóvenes que deambulan en vísperas de ser examinados por esa institución arbitraria donde cursan “escuchando”) y por veces fragmentaria en impresiones y escenas que se fotografían con su marco cortado, con lo que se alcanza a oír de lo que sucede en la plaza, en las calles, en el subte.

Las condiciones del trabajo intelectual de los años que van desde 1945 a 1950, hablan de una situación en la cual el discurso institucional (gubernamental, de creación de la figura paternal de Perón, del nacionalismo católico como régimen de aceptabilidad para cualquier cargo público, incluso ser profesor universitario) deja instalados los significantes de procesos poéticos (creadores, dado que los imaginarios sociales son creación, en la filosofía de Castoriadis) de la experiencia del primer peronismo en dos facetas principales visibles: la omnipresencia de la palabra del líder a partir de su llegada al poder por las elecciones “libres”, y las figuras “familiares” del proteccionismo del Estado a las masas populares hasta entonces marginadas o “desclasadas” por los sistemas aristocráticos de gobierno que imperan desde Yrigoyen. El surgimiento de una joven generación de letrados y proletarios bajo el manto del Estado protector es aquí mostrado por el propio encuentro/desencuentro de las clases en la generación de Clara, Andrés Fava y otros personajes. Ellos, veremos en la novela, se enfrentarán a lo extraño, a lo multitudinario, al fanatismo e intentarán seguir con sus vidas pese a ello.

Los imaginarios de la pertenencia a los nuevos sectores sociales (luego estudiados por Sebrelli en *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación* de 1964) responden a este entramado de identidades harto

estudiado que involucra una disputa por sectores culturales –y literarios, que nos interesan particularmente- convivientes en una Buenos Aires partida en pedazos, sectorizada en la apropiación del discurso, del sentido del espacio, cartografiado por la disputa entre el capitalismo nacionalista y el mundo obrero mixturado con inmigrantes y criollos urbanos que caminan las mismas calles. Es importante reconocer que Cortázar en *Sur*, como señala Andrés Avellaneda (Avellaneda, 2004: 122) en su propuesta de periodización para comprender la articulación entre la historia, la política y la literatura argentina, se “vuelve un escritor argentino” a partir de las estrategias retóricas utilizadas en los cuentos de ese período. En su hipótesis, Avellaneda propone que la literatura debe resolver primero cuál es su discurso –lo que entendemos como una toma de posición estética- para poder articular “lo político”, y “lo real”. Para el crítico argentino estas etapas, son: a) la década infame, b) el peronismo del 40 y 50, c) el ciclo de las dictaduras militares del 60 al 80 y d) el ajuste neoliberal de los 90. Se pregunta por la estética –especialmente en el orden del procedimiento- que deviene en un pacto de lectura establecido a partir de la dinámica establecida entre “La fiesta del monstruo” de Borges y Bioy Casares con “Casa Tomada” de Cortázar.

En este tramo, sólo señalaremos que la inter-lectura de ambos cuentos sólo es posible gracias a la ya constituida red de significaciones sociales imaginarias que organizan al “peronismo” como una *codificación simbólica* que logra hacer verosímil –y por ende crear hipótesis de recepción de los cuentos- un sistema de atribuciones significativas que ejercen las veces de *trasfondo* aperceptivo, como señalara Charles Taylor (2006) a los imaginarios sociales. Hay un *trasfondo* –o *framework* en Taylor- entendido como una estructura en la cual la comunidad crea en el orden moral un principio, para cohesionar la relación siempre tensa entre su cohesión y el albedrío individual. Se expresa, se deja ver, pero los individuos viven como si no estuviera, como si fuera posible no considerarla: por eso este *trasfondo* es el paisaje que ya no vemos porque transitamos cotidianamente pero que, sin embargo, nos constituye. Abreva de muchas fuentes, es un colado de tradiciones y de recursos cliché, en el marco del orden moral de la cultura, en nuestro caso *occidental y cristiana*, tal como la propia

iconografía del peronismo dejaba vislumbrar. Aquí, en el trasfondo, se gesta la relación entre lo nuevo y lo antiguo, que permite comprender los procesos de cambio, la emergencia o aparición de manifestaciones de un nuevo orden social (moral, para Taylor) .

Quizás comprendiendo esta idea de imaginario social podamos refrendar la hipótesis de Avellaneda, la cual se vería fortalecida porque indica que, para comprender su periodización, es importante saber interpretar –hermenéutica de lo político escrito en la literatura- ese *framework* o andamiaje que constituyen los imaginarios sociales a través de cuyo cristal vemos la cotidianeidad. A la manera de la grilla que estructura y da soporte a un barco, este *trasfondo* permite navegar la primera etapa de la obra de Cortázar vinculada a las revistas que ofrecía el campo intelectual de los años 40-50. Hablamos con ello de un conjunto de discursos, símbolos, pero también posiciones de clase en que “peronismo” es construido en un proyecto político que traza un margen, una frontera, para estas posiciones literarias e intelectuales sostenidas por la clase letrada e ilustrada según parámetros llamados entonces “europeizantes”. Sur, el grupo centrado en su vínculo con Victoria Ocampo, Borges, Bioy y Silvina, se sostiene por otro *framework* dinamizado por la literatura europea que Cortázar enseñaba en Chivilcoy, Bolívar y luego en Mendoza: Literatura inglesa, francesa, literatura de Europa Septentrional. Las políticas de traducción, la edición de textos críticos de obras norteamericanas y europeas, crearon un lugar común en que se sitúa a Sur como la contracara del peronismo actuante en estrategias de inserción de las clases excluidas en la escuela y en la producción cultural diseñada ex profeso para sostener un movimiento de masas.

En este contexto, Cortázar publica rodeado escritores e intelectuales a quienes lee y con quienes discute, generando así una contracorriente sostenida por la lengua del letrado, del académico, de las figuras que marcaban el faro de una ética *otra* con respecto al peronismo gubernamental. La disputa de clases se tensa por el sentido de la literatura, de la lengua. Desde la parodia de “La fiesta del monstruo” de Borges y Bioy Casares, que sólo es legible a partir de la posibilidad de acceder a su publicación casi clandestina, se sitúa una posición de recepción de la literatura anclada en el lugar

común de la clase “cultura” argentina. El tópico del monstruo cotidiano ha encallado (la estructura del *framework* como la de un barco) en la configuración imaginaria que significa no sólo una disputa por la clase, sino también por un territorio de ficciones en que el fantástico vuelve alegoría aquello que la discursividad social emergente no logra articular o no le conviene: leer estos cuentos fue para la crítica literaria argentina un esfuerzo que ha llevado décadas. Por esto, la periodización que Andrés Avellaneda ordena en este artículo que citamos, permite comprender la situación de escritura con respecto a la literatura en una “práctica poética que busca legitimar el decir político” (Avellaneda: 2004: 125) donde el realismo no aparece como una estrategia medular, al menos en este tramo de publicaciones que va estrictamente desde 1945 a 1955, ya que el fantástico rodea toda posibilidad de crear procedimientos que dejan ver intentos de un contradiscurso que estalla en el panorama literario porteño.⁹ El cuento de Borges y Bioy, escrito en 1947 y publicado recién en 1955 en los primeros números de *Marcha* por Rodríguez Monegal cuando la Revolución Libertadora proscribió hasta el nombre propio de Perón, es respuesta también a una situación que atraviesa Borges en su cuestionamiento al peronismo.¹⁰

Bestiario, aparecido en 1951 como un libro humilde en sus pretensiones editoriales en que se desarrolla el fantástico ligado aún a *Sur*, continúa con variaciones el desorden del encuentro del individuo con el mundo que se le revela con leyes ajenas. Sin embargo, frente a este lugar común de situar en el fantástico a los cuentos de Cortázar, Jaime Alazraki recupera su intención de cuestionar la racionalidad, para indicar que en ella algo irrumpe, ocurre, que la trastoca. Alazraki lo demuestra con afirmaciones cortazarianas en “Algunos aspectos del cuento”, de 1962, donde señala que no encara sus relatos en este marco y en una famosa entrevista de Ernesto González Bermejo (1977. Por el contrario, “Eran un nuevo tipo de ficción en busca de un género” (Alazraki, 1990:26), cosa luego

⁹ Recordemos el trabajo de José Bianco, las reseñas cortazarianas de las obras de literatura fantástica inglesa también en *Realidad* y los cuentos de Borges

¹⁰ Como se sabe, fue expulsado de la Biblioteca Miguel Cané, su familia fue apresada y tuvo que aceptar el trabajo de inspector de pollos. Estas anécdotas son contemporáneas a una prolífera escritura en relación a su grupo central, en *Sur*, en momentos en que Cortázar publica artículos, comentarios de libros en su breve pero prolífica tarea como crítico literario cercano a la literatura europea que enseñaba.

profundizada en sus conferencias en Oklahoma (1975). Se trata, al contrario, de una percepción narrativa de la realidad “súbita” frente a los ojos de los individuos, una forma de metafísica que agolpa la sensación de observar el mundo antes que por una racionalidad que llama “aristotélica” por una aceptación de planos de experiencia lejanos a la simple comodidad cotidiana. Entonces, si consideramos esta respuesta en plena dictadura militar en el Cono Sur y ya comenzando su tarea de defender los derechos humanos en la región y en otros países, notamos que no se trata sólo de una afirmación del presente (el de la entrevista) sino de una posición ante la vida donde sitúa la creación de sus ficciones. Por ende, puede volver sobre su obra y recuperar para este momento de la década en que el peronismo se afianza en Argentina una doble dimensión del tiempo, de las cosas, y de las lógicas imaginarias con las cuales crea (mediante la poiesis de las significaciones sociales imaginarias) estas ficciones en que la clase media ve alterada su cotidianeidad.

En este planteo que saca de nuestros hombros el cómodo lugar común del fantástico a secas, podemos reconocer cómo en *Bestiario* se perfila la idea que más adelante desarrollará Cortázar en “Algunos aspectos del cuento”, dejando indicado que no es necesario atrapar al lector en el callejón sin salida de lo literal o de la racionalidad comprobable para crear un lazo entre la ficción y los lectores (Cortázar, 1963). Como indicara Jaime Alazraki en el prólogo a la edición de Galaxia Gütemberg de los cuentos completos, su opción por la narración fantástica comparte la aceptación, sin embargo, de aspectos de la estética realista, “una y otra constituyen los rieles por los que el relato se desliza hacia un destino que no es ni lo fantástico tradicional ni lo histórico-realista, sino apenas un intersticio desde los cuales el escritor ve y comunica sus entrevisiones” (Alazraki, 2003:50). Es la propia vida cotidiana, su dimensión ominosa, la que es interdicta e interpelada por las fuerzas (ya no extrañas, recordemos a Lugones) de un peronismo invasivo, censor, que asalta con los altoparlantes con su omnipresencia paternal sobre los sujetos que se constituyen así mismo desde esa valoración filial de las masas y que le motiva a nombrar en 1946 a la ciudad como “Horribles Aires”, en una carta a Sergio Sergi.

Más adelante, los cuentos de *Las armas secretas* (1959) aún bordean una ficción que hace tambalear la racionalidad con la necesidad de dar cuenta de lo inasible y precario de todo discurso sobre la vida y la cultura; la suspensión de la creencia en el mundo de la experiencia sensible y de los hechos (Todorov, 1980) en un fantástico con estrategias narrativas que se establecen desde del realismo. Ya señala una irrupción de la vida citadina en que ingresa lo real, casi con justificaciones de verosímil como en “Cartas a mamá”, cuando la solución a la situación creada frente a la ausencia de la vida es el simple decurso del tiempo. En este libro se reconoce una escritura diferente a la de la literatura con aspiraciones de clasicismo o de perduración en lecturas futuras. Una doble dimensión de lo real se fabrica en los primeros cuentos de *Las armas secretas*, plano doble que también describe Alazraki en este trabajo (1990) Por ende, suponemos en este libro una zona de ilegibilidad situada en estos dos rieles en que coexisten imaginarios y valores colindantes. La heteronomía visible en la totalidad de los cuentos sumergió la lectura de aquellos que no tuvieron el eco de “Casa tomada”, tanto en la crítica como en la reescritura que se hiciera de ella. ¹¹

Algunos cuentos de *Bestiario* fueron comprendidos, tanto en la metáfora de la casa tomada como en el enfrentamiento de orden estético en términos de optar por un género literario a una realidad irreal que el propio peronismo había instalado como condición de existencia, y de posibilidad discursiva, de una sociedad argentina que debía pensarse a sí a través de los símbolos y valores impuestos, aceptados en principio por seguimiento a un orden moral basado en la *justicia social* (y la imposición del “justicialismo” como bandera enunciativa) y en una constelación de prácticas, pasiones, e incluso sustantivos que tomaban un lugar en el léxico obligado para cualquier ciudadano.¹²

¹¹ Son conocidos los recorridos establecidos para Germán Rozenmacher en “Cabecita negra” (1962), para Jorge Asís en “La resistencia” (1973) y “El incendio y las vísperas” de Beatriz Guido.

¹² Para este tema, recupero *Perón o muerte*, de Verón y Sigal, que traza una línea insuperada a mi juicio sobre el efecto del discurso del peronismo en la conformación de una semiosis social centrada en la identidad entre “masas populares” y adeptos. Hay, asimismo, numerosos estudios que marcan este proceso, por lo que no profundizo sobre este factor en la conformación de imaginarios sociales ligados a la presencia histórica de este movimiento político.

Ejercicio de imaginación, construcción de ficciones imaginarias lábiles que, sin embargo no verán la luz hasta pasados tres golpes de estado, dos dictaduras sanguinarias y esa *democracia* recuperada que Cortázar define ya en el 45 en las cartas a sus amigos.

Sin embargo, ningún cuento fue tan vinculado al peronismo como construcción imaginaria que cae sobre la vida de los individuos como “Casa tomada”.

Desde que Avellaneda publicara “El orden de los códigos” en *El habla de la ideología en 1983*, queda establecido un alerta para considerar este libro (este cuento en particular) circunstancias particulares de la producción literaria argentina que ve cómo se cierne sobre ellos la simbología y el imaginario “popular” en la posibilidad de crear, hablar. Haciendo alusión al doble juego con la ficción, se lee en este trabajo señero, que tanto los habitantes de la casa como los escritores se recluyeron a escribir, cerrando las ventanas a los altoparlantes que emitían consignas partidarias y de lealtad a un líder a todas luces, autoritario. Los cuentos de *Bestiario* son entonces una respuesta “heurística” a la realidad que ingresa a las ficciones con procedimientos del fantástico, ya que les permite suspender la credulidad y establecer un vínculo diferente al impuesto en el orden del control de las masas. El tópico de la invasión, vista como una emigración interna y un enemigo es lo horroroso-; -que, además, proviene de un adentro que se figura “exterior”, y que desplaza al tópico del monstruo cotidiano. 13

En el capítulo, tan recurrentemente citado por la crítica posterior sobre la obra cortazariana, Avellaneda acude a una noción semiótica que deviene pertinente para analizar el decurso posterior de la crítica que liga a Cortázar con el antiperonismo: el semema “invasión” parece reunir y sintetizar elementos que crean un correlato entre el espacio de la clase media ilustrada –la casa chorizo- con los

¹³ Existen trabajos recientes de críticos de generaciones que se formaron leyendo a quienes reseñamos, que consideran otras aristas o colocan un zoom en detalles de este panorama. Como ejemplo: “El cuento del cuerpo” donde Gabriel Giorgi trabaja la homosexualidad violentada en “El niño proletario” de Osvaldo Lamborghini en *Sueños de exterminio* (2006) en el contexto de las ficciones normativas del Estado.

grupos que provienen de los sectores llamados “cabecitas negras” que, sin embargo, no son en absoluto nombrados en el relato.

El semema “invasión” es relevado por Avellaneda en los estudios publicados en la década del 60 en adelante abriendo un recorrido de recepción crítico que se centró en el peronismo, aunque otros, entre ellos García Canclini (1968) y Alzraki (1977 y 1980) aluden al pasado que se apodera de los viejos hermanos, mientras que Amícola (1969) lo ve como un temor a la muerte o una neurosis que se cierne sobre ellos, sobre la familia que se acaba, o en Jitrik (1968) como una progresiva presencia ajena en la propia mente de los individuos, sobre todo en este último desde la metáfora griega *pharmakos*, en conductas represivas del sujeto sobre sí mismo. En la misma línea se encuentra la interpretación de Jean Andreu (1968), aludiendo a la atmósfera de la casa como un vientre materno, con connotaciones religiosas de la relación prohibida entre hermanos.¹⁴

Rescato estas lecturas para establecer dos líneas de comprensión: la lectura del cuento se establece con la elección, en la década del sesenta, de la crítica académica que comienza a estudiar a Cortázar y, siguiendo a Avellaneda, supone un hiato temporal que demora la incorporación de estos textos del libro en los listados o en los trabajos académicos argentinos. La lengua que habla del peronismo como “ellos” frente al nosotros inclusivo, vuelve a aparecer en *El incendio y las vísperas* de Beatriz Guido, tal como es señalado por Avellaneda. Este recorrido sigue durante los setenta, y se renueva en la relación contrastiva con “Cabecita negra” de Germán Rozenmacher, creando así un lugar común de la historiografía de la literatura argentina ya canónica. Avellaneda parece reconocer este aspecto, ya que describe los momentos y las expresiones que dejan oír estos imaginarios del peronismo entendido como una “invasión”, como una “irrupción”, como la pérdida de los espacios por la clase media ilustrada que se niega a envejecer y a salir al mundo que ha cambiado. Asimismo, es

¹⁴ Referimos al Fondo Cortázar, del CRLA-Archivos, en la Universidad de Poitiers, donde se hallan muchos documentos citados aquí. Cortázar los reunía en sus domicilios, donados por él mismo ya catalogados en primera instancia por la esposa de Saúl Yurkievich, sistematizados por sucesivos equipos y finalmente digitalizados para facilitar el acceso en línea. Con ayuda de la bibliografía que indico al final, podrán rastrear algunas de estas fuentes.

interesante ver cómo en este texto de *El habla de la ideología*, la pertenencia de la representación fantástica del cuento a una realidad que repliega al sujeto y le vuelve hostil su propio espacio, es recuperada desde la palabra que el mismo Cortázar pronuncia.¹⁵

Avellaneda ordena lo que la crítica hasta ese momento había señalado, nombrando autores –sobre todo del campo crítico de latinoamericanos en universidades estadounidenses- que dejan en claro una lectura motivada por el reconocimiento de las circunstancias de escritura cortazarianas en *Bestiario* pero además, fortalecida por las entrevistas en las cuales Cortázar pareciera asumir una posición política- Así, se centra en tres de ellas. La que primero nos interesa es la que le realizara Francisco Urondo en Primera Plana en 1970. Confiesa Cortázar: “ Era un joven liberal antiperonista, bastante exquisito, totalmente alejado del destino de América Latina e incluso de mi propio pueblo”, [...] “Me pregunté por qué en 1951 era antiperonista.” (En Avellaneda, 1981:51). Más que una declaración de principios supone una autoasignación de un lugar en un campo intelectual argentino, que es comprendido –como él mismo lo señala- en relación a su experiencia posterior de la Revolución Cubana. Otro ejemplo es la entrevista que Tomás Eloy Martínez realizara para Primera Plana en 1964 en la que alude a que no quiso ser un profesor más en la Universidad intervenida por fuertes políticas ideológicas de sometimiento a partir del 45: “Antes de que me echasen, renuncié” (TEM: 1964,38) y, finalmente la que le realizara Luis Harss para *Los nuestros* (1969): “Para los que creían que había valores subyacentes en el peronismo como movimiento social pero rechazaban las figuras ambiguas de Perón y su mujer, sin poder por otra parte incorporarse a las filas de una oposición en general tan oportunista como el régimen contra el que combatía, una posible alternativa era retirarse escrupulosamente de la escena, riéndose un poco de sí mismos” (Harss, 1969: 294). Con estos elementos en mano, *El habla de la ideología* establece un panorama que muestra cómo la codificación ficcional de los cuentos de *Bestiario* se sostiene en los procedimientos que dan emergencia a representaciones ficcionales creadas en un estado de alerta expresado en el semema

¹⁵ En este estudio se trabaja también algunas fuentes que hicieron contrastes entre los dos relatos.

“invasión”, al que puedo postular como un ideologema que reúne y monitorea elementos ideológicos que son tomados por el escritor para crear datos en los textos literarios que se reconocen como signos ideológicos, tópicos, temas, motivos.

Llegados a este punto, quisiera intervenir sobre el texto de Andrés Avellaneda para observar dos afirmaciones que se desprenden de éste –que recomiendo leer, pese al tiempo transcurrido-. En primer lugar aquella que indica que la lectura de *Bestiario* quedó marcada por la dicotomía peronismo - antiperonismo especialmente, a partir de estos procesos críticos argentinos que situaron a Cortázar en una serie de la literatura argentina descripta como un intento de simbolizar (el papel de crear símbolos es fuertemente recuperado por Castoriadis para las significaciones sociales de índole imaginario) las transformaciones culturales e ideológicas sufridas por el país en el período de 1945 a 1955. Inclusive se llega a señalar que, más allá de los valores de clase la pregnancia en la vida cotidiana y en las formas de reproducción discursiva, de determinados valores, nociones, subjetividades “nuevas” en la articulación global que vino a llamarse “las masas proletarias”. Por ende, otros cuentos como “Ómnibus”, “Las puertas del cielo”, “La banda”, podrían entrar en estos modelos de lectura, pero la crítica se centró en “Casa tomada”, volviéndola un signo de una manera de leer la literatura argentina que rescata Avellaneda y no como alegoría sino como estrategia discursiva, que “obliga a centrarse en el valor posicional de los diferentes elementos del relato, a fin de despejar el problema de la interpretación.” (Avellaneda, 1981:123).

En segundo lugar, es interesante marcar que *El habla de la ideología* precede a la publicación de *El examen*, por lo cual su incorporación a esta misma serie se vería confirmada en absoluto. Más allá del dato histórico, este aspecto es clave para ordenar el entramado en que la temporalidad –tema que a Cortázar le fascinaba- se articula frente a la posibilidad de una relectura imposible de la obra cortazariana en cuanto a la representación ficcional –simbólica- de imaginarios sociales sobre el peronismo en Argentina. Específicamente, en la observación ahora necesaria de los postulados

estéticos que se asignan a la clase letrada y académica que publicaba en revistas situadas en el “nosotros” frente a los designios de las políticas del gobierno peronista.

Así, los tópicos del monstruo y de la invasión son comprensibles hoy en una mirada aún confusa –es mi parecer- que tiñó la recepción de la obra de muchos escritores y que obligó a ubicarlos en la tradición dicotómica de la crítica argentina, en un lado o en otro de sucesivas polarizaciones. Tanto el lenguaje –el habla popular viene de afuera, es el relato enmarcado en la palabra de Lucio Medina en “La banda”- como la figuración de los personajes como sujetos –a los que supo llamarlos *subalternos*, subalternizándolos también, si se acepta el neologismo- cargados de un conjunto difuso de valores que crean el *framework* del imaginario lábil del peronismo, acuden a la mirada de Avellaneda en un intento por sistematizar sentidos que luego, al publicarse *El examen* en 1986 serán confirmados. Por ello iniciamos este tramo refiriendo a un trabajo reciente del crítico argentino: para marcar que el anacronismo permite descubrir esa heurística analítica que se está proponiendo.

Hablar de la presencia del peronismo en la obra de Cortázar, empero, no implica sólo pensar en la representación ficcional, sino atender a coordenadas de lenguaje y lengua –la lengua pretendidamente aristocrática, la del letrado, la popular- por una parte, y por otra a las afirmaciones dispares de la crítica literaria que surgió de la lectura de sus obras. Pero debemos recordar que sólo es un recorrido para la obra de Cortázar; no toda ni todos los críticos la abonan.

También Saúl Sosnowski remite a la representación (o no) del peronismo en Cortázar en 1973, cuando remite a una conversación que tuviera con David Viñas en Buenos Aires en 1969 para referir a la alegoría del peronismo que sería “Casa tomada” en la presencia de fuerzas extrañas y en la “caducidad de la alta burguesía” (Sosnowski, 1973). En una nota al pie este trabajo cita a Noé Jitrik en “Notas sobre la zona sagrada y el mundo de los otros en *Bestiario* de Julio Cortázar”, texto publicado en el libro poco transitado *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*, compilación del matrimonio Tirri, editado en 1968 por Carlos Pérez). La lectura que realiza Sosnowski nada dice de esta vinculación que estudiamos ahora, pero da señales suficientes para pensar en que la “búsqueda

mítica” ofrece una mirada acerca de otros imaginarios sociales que facilitaron la visión del realismo fantástico de Cortázar, en un estudio pormenorizado de sus cuentos para concluir que, lejos de lo señalado por el lugar común del “antiperonismo” o su participación en la alta burguesía escapista, Cortázar trabaja su literatura en un compromiso con la realidad empírica en que la mirada sobre lo cotidiano, el detalle menor o el contacto con las cosas y el tiempo se ofrece en una lengua que no deja de ser política. El libro de Sosnowski merece ser vuelto a leer para recuperar otra trayectoria de legibilidad que quedara suspendida y acaso valorada como de menor importancia por la academia en Argentina y para recuperar la figura de un Cortázar artista, de un escritor de ficciones. Dice Sosnowski: “Ya está pasando la hora de las máscaras para que se conjugue la cara del hombre enfrentado a sí mismo y a su condición humana” (Sosnowski, 1973: 169). Esta es la apuesta política que dejó de leerse –y de reproducirse en los lectores o en los ámbitos académicos- y que hubiese permitido, como aventuro, otra lectura del peronismo en relación a la obra de Cortázar.

Al respecto, quisiera señalar también que Carlos Gamerro vuelve sobre los textos críticos arriba considerados, recurriendo a ellos en “Julio Cortázar, inventor del peronismo”(2010), una apuesta ensayística en que vuelve sobre los pasos de esta década del 45 al 55 para reseñar – e intentar desentrañar- el papel de Cortázar tal como ha sido percibido desde la década del 60. Plantea que “Casa tomada” es un “relato-modelo” en referencia a un dato que ofrece como suficientemente demostrativo: el Decreto-Ley 4161 de 1956 que, curiosamente, no vincula a este cuento de Cortázar aunque sí a “ómnibus”. De alguna manera, sigue el recorrido de Avellaneda en el primer tramo del ensayo. Pero su comentario avanza sobre la propuesta de *El habla de la ideología*, al referirse a este cuento en una afirmación pasional: “la lectura de “ómnibus” como metáfora del peronismo no calienta al lector” (Gamerro, 2010: 48). Nos preguntamos si su pregunta acerca de las razones por las cuales “Casa tomada” ocupa un lugar preponderante en relación con la visión de Cortázar sobre el peronismo, supone que es la alegoría la que justifica su trascendencia como “modelo”. Lo explícito/ implícito como contraste y seducción de la legibilidad actual de los cuentos lo lleva a colocarlos en

un cuadro de aceptaciones y rechazos (aporías, por otro lado, irresolubles dada la temporalidad y el cambio discursivo, casi en otro estado de discurso social epocal que distorsiona las lecturas en clave de anacronismo) que obedece a un intento por definir un *peronismo inventado por Cortázar*. En Gamarro, la selección de datos y declaraciones del autor hace las veces de un contrapeso para argumentar lo que todos sabemos: “Las puertas del cielo” es un “cuento reaccionario [...] Este cuento está hecho sin ningún cariño, sin ningún afecto; es una actitud realmente de antiperonista blanco, frente a la invasión de cabecitas negras” (Cortázar en Urondo, 1970).

Como vemos, el tópico de la “invasión” es también usado por Cortázar en su propio discurso, parte de las respuestas a que se ve obligado a transitar por estas significaciones imaginarias que los críticos habían hecho circular. Como lector de la crítica sobre su obra, conocedor de los recorridos que se venían planteando a partir de 1970, más que una “autocrítica” como le llama Gamarro, este tipo de declaraciones es parte del trabajo constante de Cortázar para comprender cómo es leído. Por ende, la atribución que hace de “Mea culpa” no tiene asidero si se observa con detenimiento las circunstancias discursivas epocales que inscriben a Cortázar dentro del campo cultural e intelectual porteño en el quinquenio que le lleva producir los cuentos de *Bestiario*. De igual manera, la hipótesis de Gamarro – aquella que indica que “Casa Tomada” es un relato-modelo frente a otros cuentos en que el peronismo es manifiesto metafóricamente o representado ficcionalmente de manera elíptica o alegórica- interpela la crítica posterior a los 70, intentando descubrir en ella como exilio algo que fue simplemente una opción vital: vivir en Francia, volver sobre la lengua de su madre y situar su trayectoria frente a lo por-venir: otra lengua, una cultura a dos orillas, una política que le trasciende en su hacer futuro. Si el racismo, el escándalo, la corrección política –término este acuñado en los años 70 en Estados Unidos- suenan en el análisis de los cuentos de *Bestiario* para señalar el significado que los años han atribuido al peronismo hasta la actualidad. En el imaginario social de la crítica argentina, se horada la noción de clase –sus símbolos, como el cartel de Alpargatas, marca de los calzados que podía permitirse la clase obrera y de las telas con que se confeccionaban los

uniformes de trabajo- porque ofrece una teatralidad tan cara a la posguerra europea en que la realidad y la escena intercambian valores en pos de una verdad política. De igual manera, la crítica que observa Gamberro deja en claro un lugar común: la invasión territorial, monstruosa, del proletariado, es carne de representación directa –cliché por antonomasia de los conflictos argentinos con la identidad nacional-de un conflicto que estaba lejos de resolverse en la década que va desde 45 al 55. Desde un punto de vista sociológico, observamos que las lecturas cortazarianas del existencialismo y de la noción de “realidad” comentadas por él en las revistas del grupo “academicista” posterior a Sur, no necesariamente deben ser consideradas como proyecciones directas o exclusivas de la voluntad (el albedrío) de un escritor. Esto, porque los discursos epocales funcionan también en términos de una gran regulación –que Angenot llama “hegemonía discursiva”- de lo pensable y lo decible, lo imaginable y lo representable en un momento dado de un país, una ciudad, un grupo. Por ende, si buscamos en la escritura cortazariana estos escándalos, hallaremos más que la dicotomía peronismo-antiperonismo, una fotografía de los clichés con los cuales se crea un cuadro opositivo en el que Cortázar viene a ser la piedra de toque que traza la línea divisoria. Pero situarlo como creador del peronismo es una apuesta que debe investigarse sin necesariamente sostener un ellos/ nosotros o un yo/otros que evite generalizar un peronismo de clase media letrada.

Quizás sea momento de retornar a uno de los textos más citados para justificar la relación entre la narrativa cortazariana y el peronismo de la década del 40: *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, de Juan José Sebreli editado por primera vez en 1964, en el que aparece su conocido y brevísimo comentario acerca de “Casa tomada”. En el apartado “Clase media y peronismo” en el capítulo III, dice que: “puede ser interpretada como una alegoría de ese angustioso sentimiento de invasión que la migración interna provocaba en la clase media porteña.” (Sebreli, 1966[2003]:102).

Pese a sus tres escasas líneas, la amplia mayoría de la crítica de los años sesenta y setenta nombra este pequeño fragmento, dotándolo con los años de un valor que colabora en la creación del semema de la “invasión” analizado por Andrés Avellaneda. Es evidente que la presencia de Cortázar en este

capítulo –de las tres que ocurren en el libro- otorga legitimidad a esta opinión. También cita a Cortázar en su cuento “Las puertas del cielo” para mostrar cómo la literatura describe los salones de baile, considerando las escenas como una “esperpéntica y prejuiciosa visión”. El realismo fantástico, en un cuento en que la densa situación social del salón de baile enmarca la puesta en escena de los rituales propiciadores de una nueva presencia urbana de las clases bajas, del lumpen y del feo ya visibles y por ende, literaturizables –si se me permite el neologismo- (otra vez reenviamos a Forastelli con su imagen del *pobre pibe* en “Torito”).

La posición cómoda de Sebrelí al observar la transformación del sentido de lo social en la noche porteña da indicios de una red de enunciados, símbolos, figuras y relatos reveladores de cómo los cuentos de los años cuarenta constituyen e instituyen un conjunto de imaginarios sociales que centran el sujeto en la emergencia del proletariado como feo pero visible, sucio pero honesto, pobre pero leal. Los cambios de lugares de significación de los bares y milongas, de los restaurantes y los salones de baile –ya no los literarios- mezclan lenguas y descolocan la selección de estructuras de pensamiento, de pasiones y de relaciones entre los individuos *porteños*. Eso, va de suyo, obedecería a una toma de la posición de clase en la que ser “peronista” hubiese implicado acceder a bienes culturales que debían por lo tanto ser resignificados a su vez. Así, la escasa obra de Cortázar citada para dar cuenta de estos procesos es exclusivamente la de los años 40 y no la contemporánea al ensayo de Sebrelí. Este detalle, menor pero radical, ofrece la oportunidad de observar cómo se leen los imaginarios sociales a través del cristal de la literatura, pero situando con ello a los escritores en una función-autor marcada por la pertenencia a su vez a otros imaginarios: los de la clase que se describe recuperando tanto el pasado perdido del Buenos Aires peronista como los datos que mostraron a la burguesía porteña en una permanente búsqueda de otro pasado también perdido: la europeización de la “alta cultura”.

Esta red imaginaria centrada en la burguesía culta porteña es la que para Sebrelí da lugar a un Cortázar antiperonista sólo de hecho, por pertenencia por asiduidad, sostenido por algunos

comentarios o respuestas en entrevistas. Cortázar le viene a cuento a Sebrelí en el contexto de una situación que le enmarca en el campo intelectual porteño (citando incluso una entrevista en que Cortázar se ve cercano a Victoria Ocampo en su juventud) que ha quedado fijado en el imaginario social con la marca de un pretérito congelado de los años 40. Las motivaciones antropológicas de Sebrelí llevan a configurar siguiendo la pirámide social, una serie de objetos, sujetos y valores como referentes del choque cultural que fue dándose entre la década del 30 y los años cercanos al 45 (47-48, según las referencias) pero que de ninguna manera implican un análisis cultural sino una cartografía para situarlos en la Buenos Aires “invadida” por los grupos obreros.

Así, este pequeño fragmento incide de manera notoria en la crítica posterior, como lo señaláramos con Avellaneda páginas arriba. David Viñas también utiliza a Cortázar desde la vinculación anti-peronista en “Cortázar y la fundación mitológica de París”, en *De Sarmiento a Cortázar. Literatura argentina y realidad política* de 1966. Allí considera un punto de inflexión con respecto al escritor de *Los Premios*, a quien contrasta con Régis Debray: lo ubica en la disputa interna de Sur con respecto a la Revolución Cubana, orientando un nuevo punto de vista para reubicar la disputa entre clases a que se ve reducido el panorama entre antiperonistas y peronistas (o proletarios, materialistas, populistas). Se trata de considerar las pautas culturales, las opciones literarias como ideología de grupo. “Podría decir que hacia 1950 todos ellos *son hablados por Sur*; prefiero utilizar otra nomenclatura: son condicionados y *operan* sobre la ideología de un grupo, de un grupo que, a su vez, se inscribe en una clase.” (Viñas, 1966 [2003]:123); es la explicación que sitúa a Cortázar en la misma “constelación común de ideas”. Continuando la línea de Sebrelí, el peronismo es el justificativo –imaginarios sociales de la “invasión” mediante- de la partida de Cortázar a Europa, aquel continente iluminado por la cultura parisina, faro para mirar también a Buenos Aires. La cita es conocida:

“Entre las motivaciones más inmediatas de ese tránsito (más hacia aquí de que Cortázar “haya sido viajado” por el peso de una tradición muy fuerte, coherente en su vigencia) se sitúa el peronismo: el año de salida -1951, culminación de ese proceso histórico- hasta las traspuestas

pero permanentes y no revisadas alusiones a la “invasión” de la masa, lo corroboran. A esta altura, me parece claro, *es la vieja metáfora de la violación que reaparece*” (Viñas, 1966 [2003]:124)

La violencia carga de sentido esta renovación del mismo imaginario que reseñáramos antes. Pero Viñas ratifica en la obra posterior –otro anacronismo- un temor del pasado, entendiendo a los cambios políticos como una agresión a un orden construido por un grupo-clase mirando a un lugar “mítico” que es París, casi despojado de su carácter de lugar geográfico, donde también viven trabajadores, lumpen-proletarios asolando las calles de la posguerra, en plena reconstrucción de las instituciones y la tríada de valores civiles francesa. Por ende, leer a Viñas implica analizar el recorrido de ratificación de *Contorno* en su papel de abreviar la posición materialista y populista del peronismo de los años 50, en que las ciencias sociales abren cancha a la investigación sociológica y antropológica.¹⁶ Un poco más abajo, refiriéndose al peronismo cuya mención viene de la mano de una emigración de Cortázar a París, Viñas resalta el temor como motivación de escritura – imaginarios sectorizados del horror a la multitud “cabecita negra”- utilizando para su texto crítico un par de metáforas irónicas de los cuentos de *Bestiario*: “*esa posible agresión que acecha permanentemente en los zaguanes, tras los biombos o en las trasposiciones zoológicas que corroen las casas tomadas*” (Viñas, 1966 [2003]: 124, cursivas donde van comillas en el original). Con esto ya se termina de constituir la relación peronismo-Cortázar como una referencia casi mítica que condena volver una y otra vez sobre los mismos textos, un único período y apenas tres o cuatro cuentos que lo dejan marcado de por vida: Cortázar es antiperonista y con ello ya su lectura se volverá ilegible hasta *Rayuela*. Por algo Cortázar le responde a González Bermejo que Oliveira fue posible porque, tras vivir en París una década con un sentimiento de soledad diferente, nunca de reclusión sino de descubrimientos en sí mismo, de la lengua y de la vida: “de golpe me intereso en

¹⁶ Se ocupa de describir, más recientemente, este nudo historiográfico y político que fue *Contorno*, Jorge Panesi en el capítulo: “Cultura, crítica y pedagogía en la Argentina: Sur / *Contorno*”, donde define el rol de “colonia” que tuvo Buenos Aires Literaria en relación a Sur, pero que no fue seguida por los integrantes de *Contorno*, pese al carácter universitario que compartieron. En *Críticas*, 2000.

mi prójimo, del que había estado separado en Argentina, un poco por razones de defensa propia, de protección de una soledad que cultivaba un poco, con fines culturales para tener más tiempo para leer, para mis proyectos de escritor. Aquí todo eso quedó barrido por una especie de presencia física del hombre como prójimo.” (Cortázar en González Bermejo, 1970 [2012]:24)¹⁷

Allí, el cambio de vientos resulta propicio en la creación de una obra diferente, radicalmente situada en un imaginario urbano que traza el puente de lo que caracteriza su visión entre dos mundos, entre dos ciudades y entre dos posiciones políticas que logran trascender la clase: la Revolución Cubana establece a un Cortázar cuya función autor le devuelve el ensayismo de ideas, le recupera su socialismo impregnado de Latinoamérica. Ese continente que él mismo declara “descubrir” en las visitas a La Habana a partir de 1963. Un nuevo sociograma (sociodrama, como sabía indicar Nicolás Rosa) imanta enunciados en torno a su núcleo discursivo: ya no hay masas proletarias que amenacen, sino individuos que viven el destierro y el colonialismo. Es un concepto-sociograma de pueblo en lucha el que permite volver a leer Cortázar a partir de un desplazamiento de esta dicotomía entre cultura-barbarie empecinada en vestirse de burguesía-proletariado que se evidencia en la nueva recepción de su literatura luego de *Rayuela*.

Llegados a este punto, vale señalar que estas fueron las lecturas que marcaron esa relación de Cortázar con un peronismo siempre el mismo pero siempre diferente, tanto como si lo considerasen como *antiperonista* o si lo vieran como un interlocutor válido, situado en el socialismo sin partido, activo militante por los derechos humanos a lo que despertó en la etapa que sigue al descubrimiento de Latinoamérica a partir de la Revolución Cubana y que los golpes militares le dieran otro carácter a la “invasión”, en momentos en que el colonialismo que daba sus últimos coletazos en Nicaragua y El Salvador. Luego vino el “boom” del cual también renegó de pertenecer y con ello, el antiperonismo pasó a ser una anécdota a recordar en entrevistas. Nicaragua, los golpes militares y la defensa de los

¹⁷ Esta entrevista se halla en un original mecanografiado en el Fondo Cortázar en Poitiers, que puede leerse en el Archivo Virtual Julio Cortázar completa, en 3.001

derechos humanos hicieron un Cortázar diferente en la solidaridad y en la reflexión mucho más compleja en términos geopolíticos del que quedó atrapada en la crítica literaria argentina con respecto a sus obras de los inicios. En este sentido, Julio Cortázar, “estaba de vuelta” y al visitar el país en 1983 se despidió también de los leales fantasmas de su formación de clase.

Bibliografía

ALAZRAKI, Jaime (1980); “¿Cómo está hecho “Casa Tomada”?”, en Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica, N° 2-3, Fundación Menéndez Pelayo, Madrid. (Archivo Virtual Cortázar: 3.065)

_____, (1990); “¿Qué es lo neofantástico?”, en Mester, Vol XIX, N° 2 (Fall, 1990)

_____, (2003); “Prólogo: Puentes hacia la otredad”, en Julio Cortázar, *Obras completas, I Cuentos*, Galaxia Gutenberg, Madrid.

AVELLANEDA, Andrés (1983) *El habla de la ideología*, Sudamericana, Buenos Aires. Capítulo “El orden de los símbolos”

CASTORIADIS, Cornelius (1983); *La institución imaginaria de la sociedad*. Tomos I y II, Tusquets, Barcelona. Existe edición en Siglo XXI editores.

CALOMARDE, Nancy (2004); *Políticas y ficciones en Sur (1945-1955). Los discursos culturales en contextos de peronización*, Editorial Universitas, Universidad Nacional de Córdoba.

DELEUZE, Gilles (1978 [2008]); *Kant y el tiempo*. Cactus, Bs. As.

DIDI- HUBERMANN, Georges (2011); *Ante el tiempo*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires. (1° edición aumentada) Existe edición en francés.

KANT, Immanuel: (1789 [2005]); *Crítica de la razón pura*, Taurus, Madrid.

FERNANDEZ, Ana María: (2007); *Las lógicas colectivas. Imaginarios, cuerpos, multiplicidades*.

Biblios, Buenos Aires.

FORASTELLI, Fabricio (1997); “Emancipación, técnica y formatos estéticos y culturales en la crisis Julio Cortázar y Roberto Arlt”. En María Elena Legaz (Coord.) *Un tal Julio (Cortázar, otras lecturas)*, Editorial Alción, Córdoba, pp. 163-198.

_____, (2012); “Pobre pibe y lindo pibe. Notas sobre peronismo y estilística a partir de “Torito” de Julio Cortázar”, RECIAL, CIFFyH-Universidad Nacional de Córdoba, N°3, puede leer ese en:

- GAMERRO, Carlos (2010); *Ficciones barrocas.*, Eterna Cadencia, Buenos Aires. Capítulo “Julio Cortázar, inventor del peronismo”
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1968); *Sobre Cortázar, una interpretación antropológica*, Sudamericana, Bs. As
- GIORGI, Gabriel (2000); *Sueños de exterminio*, Beatriz Viterbo Editora, 2000
- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto (1977); “Lo fantástico en el salón comedor”, Cuadernos para el diálogo, 15/01/1977, Madrid (Archivo virtual Cortázar, Poitiers: 26.01)
- _____, (2012) *Revelaciones de un cronopio. Conversaciones con Julio Cortázar*. Cuenco de Plata, Bs As.
- HARSS, Luis (1969); *Los nuestros*, Sudamericana, Bs As.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy (1964); “El escritor y sus armas secretas”, en revista Primera Plana, 27 de octubre, pgs. 36-39 (Archivo Virtual Cortázar 23.002)
- PANESI, Jorge (2000); *Críticas*, Norma, Bs As
- SEBRELI, Juan José (1966 [2003]); *Vida cotidiana y alienación. Sudamericana, Buenos Aires*
- SOSNOWSKI, Saúl (1976); “Julio Cortázar”, *Hispanérica*, año 5, N°13, Pittsburg (Archivo Virtual Cortázar: 25.049)
- _____, (1973): *Julio Cortázar. Una búsqueda mítica*, ediciones Noé, Buenos Aires.
- URONDO, PACO (1970); “Cortázar y la política”, *Panorama*, Buenos Aires (Archivo Virtual Cortázar en 25.02)
- VIÑAS, David (1971); *De Sarmiento a Cortázar. Literatura argentina y realidad política.. Siglo Veinte*, Buenos Aires. Adelanto como: “Cortázar y la fundación mitológica de París. del libro De Sarmiento a Cortázar, Editorial Siglo XX. (Archivo Virtual Cortázar: 3.074)
- ZUBIETA, Ana María (1998); “Los monstruos de Cortázar. La alta literatura escribe al pueblo”. En *KIPU. Revista andina de letras*, 8, pp. 115-125

Obras de Cortázar:

El examen (1986), Sudamericana, Buenos Aires.

Obras completas, I Cuentos, Galaxia Gutenberg, Madrid. Edición a cargo de Saúl Yurkievich

El Archivo Virtual Cortázar puede consultarse en CRLA-Archivos, Universidad de Poitiers, Francia:

http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Site_Cortazar/Home.html