
Literatura y política. Cómo leer el antiperonismo de Cortázar

Literature and Politics.
How to read Cortazar's anti-Peronism

Rogelio Demarchi

Universidad Nacional de Córdoba y CONICET (Argentina)
e-mail: rogeliodemarchi@arnet.com.ar

Resumen

La lectura del antiperonismo en la obra de Cortázar fue sugerida por Juan José Sebreli y ampliada por Andrés Avellaneda, pero puesta en duda o reconfigurada por David Viñas, Ricardo Piglia y Carlos Gamerro, entre otros. La propuesta de este artículo es volver sobre la cuestión a través de una serie literaria no restringida a la primera parte de su obra, como suele ser habitual en la discusión, sino con una ampliada hasta *Libro de Manuel*. Así se advierte, primero, que, en un importante segmento de sus ficciones, el antiperonismo de los primeros textos no desapareció sino que se enmascaró y se volvió de difícil lectura por un efecto combinado de su compromiso con la Revolución Cubana y su crítica a la pequeña burguesía; y, segundo, que resurge en su novela política de los 70.

Palabras clave: literature argentina, Julio Cortázar, Literatura y política, Peronismo.

Abstract

Reading the anti-Peronism in Cortazar's work was suggested by Juan José Sebreli and extended by Andres Avellaneda, but questioned or reconfigured by David Viñas, Ricardo Piglia and Carlos Gamerro, among others. The purpose of this article is to revisit this issue through a literary series, not restricted to the first part of his work but with an enlarged review until his *Libro de Manuel*. It is noticed, on the one hand, that in an important segment of their fictions, the

anti-Peronism of the first texts did not disappear but was masked and became difficult to read due to the combined effect of its commitment to the Cuban Revolution and his critique of petty-bourgeoisie; and on the other hand, that it reappears in his political novel of the 70s.

Keywords: Argentinian Literature, Julio Cortázar,/ Literature and Politics, Peronism.

Recibido: 11: 01: 2015

Aceptado: 26:02:2015

1. La hipótesis que formula Juan José Sebreli en 1964 es esta: «Un cuento de Julio Cortázar, *Casa tomada*, expresa fantásticamente, aunque el autor no se lo haya propuesto, esta angustiosa sensación de invasión que el cabecita negra provoca en la clase media» (Sebreli 104).

Apenas revisada –algo de lo que supo quejarse David Viñas, aunque él tampoco analizaba a fondo la cuestión, en *De Sarmiento a Cortázar* (1971)–, esta hipótesis tuvo que esperar hasta el estudio de Andrés Avellaneda, publicado en 1983, para encontrar alguien que la corroborase.

Avellaneda advierte en los cuentos de la primera etapa el ideograma de *la invasión*, cuyo funcionamiento o despliegue se explica de la siguiente manera:

el ingreso de lo extraño a la manera de una invasión; la descomposición del mundo de lo concreto-trivial-familiar-común donde esa invasión irrumpe; el intento, por parte de los personajes, de adaptarse a lo anormal y extraño que invade, sin intención de explicarlo o conocerlo. Predomina la incertidumbre respecto de las causas y del desenlace. Lo que queda magnificado es pues el concepto mismo de invasión y de defensa infructuosa, repliegue, aceptación e inevitabilidad (Avellaneda 99).

Y relaciona este ideologema con el tiempo en que fueron escritos esos relatos: «La influencia de la situación político-social argentina sobre los primeros textos de Cortázar parece evidente» (Avellaneda, 1983, 100). Por “primeros textos” no debe entenderse solo los cuentos de *Bestiario* (1951), sino también otros escritos, previos –como *Los reyes* (1949)– y posteriores –como *Final del juego* (1956) –, aunque tal vez la serie podría ampliarse hasta la primera mitad de la década de 1960 y alcanzar como mínimo hasta *Los premios* (1960) y *Rayuela* (1963) (cfr., Avellaneda, 1983: 100-101).

Tras la muerte de Cortázar, en 1984, y hasta hoy, el corpus de su obra se ha ampliado considerablemente y, sin embargo, nadie ha vuelto a revisar la hipótesis de Avellaneda... salvo Carlos Gamerro, en un pequeño artículo incluido en la historia de la literatura argentina que dirigió Viñas. Y lo que hace Gamerro, al seguir de cerca una opinión de Piglia (1993), es invalidar el trabajo de Sebrelí y de Avellaneda. Pero al hacerlo comete errores metodológicos y teóricos.

El error metodológico: su lectura de Sebrelí es errónea, está recortada (como Piglia, no cita el pensamiento original de Sebrelí sino una versión “retocada” para una reedición de su libro), y sostiene que la interpretación política, para ser válida, debiera agotar la totalidad del cuento, cuando no era esa la intención inicial, ya que se señalaba algo que podía estar en un relato aunque su autor no se lo hubiese propuesto (Gamerro, 2007: 44-46).

El error teórico: sostiene que si el escritor tiene «sentimientos y valores personales» antiperonistas, «eso es asunto suyo» (Gamerro, 2007: 51), cuando la ideología de un artista, en tanto esté presente en su obra, es un componente de la obra y es analizable como tal.

Por lo tanto, me propuse retomar la hipótesis de Sebrelí, ampliada por Avellaneda, y leer desde ella los textos de Cortázar desde los tiempos de publicación de “Casa tomada” y la escritura de *Divertimento* –los años cuarenta– hasta la edición de *Libro de Manuel*, en 1973. Si el punto inicial es el indicado por Sebrelí, el punto final es la novela política de Cortázar, porque la presencia de Andrés Fava nos devuelve al personaje de *El examen*, una novela escrita hacia 1950 pero publicada póstumamente.

Mi hipótesis es que (1) Cortázar siempre fue antiperonista, y ese antiperonismo se puede leer en una parte importante de la obra producida en ese periodo; pero

(2) a partir de los años sesenta, ese antiperonismo queda enmascarado (a) porque el empantanamiento de la situación política argentina lo hace tomar distancia de los actores políticos que representan la opción antiperonista –a los que entonces también critica– y (b) porque su posicionamiento a favor de la Revolución Cubana y su opción por el socialismo lleva a pensar que ha dejado de ser “anti”.

2. El ideologema marcado por Avellaneda, con su esquema básico “invasión –impotencia (del *nosotros/yo*)– huida”, está presente, a lo menos, en cinco cuentos de *Bestiario* (1951), “Casa tomada”, “Ómnibus”, “Cefalea”, “Bestiario” y “Las puertas del cielo”; dos cuentos de *Final del juego* (1956), “Las ménades” y “La banda”; y un cuento de *Las armas secretas* (1959), “Cartas de mamá”, que, a su manera, reformula el final de “Las puertas del cielo”.

Por razones de espacio, de todos ellos solo analizaré aquí “Casa tomada”, porque es donde nos coloca Sebrelí. El título y la primera oración anuncian y encuadran el relato: «Nos gustaba la casa porque aparte de espaciosa y antigua (hoy que las casas antiguas sucumben a la más ventajosa liquidación de sus materiales) guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia» (Cortázar, 2013.a: 131).

El verbo en pasado determina que ya no se tiene eso que gustaba, que algo puso en crisis esa posesión, y rompió además los vínculos que los unía con el pasado. Eso no solo les pasa a *ellos*, sino también a *otros* como *ellos*: *las* casas antiguas sucumben, porque ya no valen como tales sino como materiales. Hay, entonces, un cambio de época muy fuerte: cambió el sistema, la forma de vida, etcétera.

El *nos* remite a dos hermanos solteros que viven juntos y simbolizan, en sí mismos, un final de época: han cumplido los cuarenta años y no tienen descendencia, de modo que la familia se *clausura*, dice el texto, se terminará con la muerte de ambos. Pertenecen a la clase alta, son ricos y tienen la vida asegurada porque, como dice el giro coloquial que usa el narrador, «no necesitábamos ganarnos la vida, todos los meses llegaba la plata de los campos y el dinero aumentaba» (Cortázar, 2013.a: 132). La casa es grande: puertas de roble, sala con gobelinos, zaguán con mayólica, un ala da a la (distinguida) calle Rodríguez Peña.

El varón parece un alter ego de Cortázar: le interesa la literatura francesa, la busca vanamente en las librerías porque «desde 1939 no llegaba nada valioso a la Argentina» (Cortázar, 2013.a: 132), marca que señala a la Segunda

Guerra Mundial pero también a los cuarenta y por lo tanto a la emergencia del peronismo. Sus libros, curiosamente, están en la primera parte de la casa que es tomada por los invasores, a quienes no ven en ningún momento, pero siempre los oyen porque son ruidosos. ¿Es excesivo pensar que los invasores, en el cuento, toman primero la biblioteca porque a lo primero que renuncia Cortázar, en la realidad, por antiperonista, es a sus cátedras mendocinas de, casualmente, Literatura Francesa?

Ellos se refugian, entonces, en un sector de la casa y se las ingenian —ella tejiendo, él revisando la colección de estampillas del padre— para «matar el tiempo» y no pensar: «Estábamos bien, y poco a poco empezábamos a no pensar. Se puede vivir sin pensar» (Cortázar, 2013.a: 135).

Pero los invasores avanzan y ocupan nuevas partes de la casa, así que el varón toma la decisión de huir y se lo comunica imperativamente a su hermana. Son las once de la noche: «Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada» (Cortázar, 2013.a: 136).

En otras palabras, la situación se ha tornado irreversible, y nadie estaría en condiciones de enfrentar a los invasores para recuperar el dominio de la casa.

“Axolotl”, de *Final del juego* (1956), podría funcionar como una parábola que enseña lo que puede pasarle al que es diferente y no puede huir porque algo del orden de la fascinación lo retiene, de modo que refuerza un punto clave del ideologema de la invasión: la única salida es huir, escapar.

Sobre “Torito”, también de *Final del juego*, Fabricio Forastelli (2012) se ha preguntado si la lengua de esa cultura subalterna identifica al peronismo y, de ser así, qué hace Cortázar al escribir con ella. Respondo: si “Torito” exuda peronismo, solo puedo hacerlo como un punto intermedio entre “Las puertas del cielo” y *Los premios* (1960). En aquel cuento, Hardoy sabía que Celina estaba del lado de los monstruos, pero no la *hace hablar*; en la novela, se pone a prueba la capacidad de los monstruos de viajar, de interactuar con los demás. Si se puede decir que al boxeador de “Torito” se lo *escucha*, a los monstruos de la novela se los *ve vivir*. “Torito”, en este sentido, sería un ensayo, una prueba de laboratorio, que sirve, de paso, en tanto el tiempo del relato es previo a la

emergencia del peronismo, para dar cuenta del sujeto social que lo va a sostener como movimiento político cuando entre en *crisis de parto*, en setiembre-octubre de 1945. Porque en la cultura que el peronismo construirá, ese boxeador, que pudo haber conocido alguna vez la efímera victoria que da el ring, pero mucho sabe de la cotidiana y constante derrota que marca la vida de tantos argentinos, será su héroe trágico. En consecuencia, en “Torito”, Cortázar opera como un arqueólogo: muestra de dónde viene y en dónde se sostiene el peronismo. De hecho, en una carta de 1954, afirmó que a este cuento «lo creo más un documento que otra cosa» (Cortázar, 2012.a: 501).

Si esa cadena es posible, acaso entre “Torito” y *Los premios* corresponda ubicar a “El móvil”, otro cuento de *Final del juego*, porque relaciona personajes de los “bajos fondos” porteños con la política e impugna a los políticos sin hacer distinciones partidarias: al no precisar el color partidario del gobierno que designa al “primer asesino” (Lamas) en la embajada ni el del comité que frecuenta el “segundo asesino” (el narrador), los iguala en una forma negativa de ejercer el poder. En este sentido, “El móvil” inaugura una microserie dentro de la macroserie y hay que saber leerla como tal: el antiperonismo deja de estar visible, y lo que ahora se puede observar es una crítica más sistémica a la política argentina.

3. Sobre *Los premios*, María José Punte (2007) ha afirmado que las clases bajas, «la clientela particular del peronismo», aparecen retratadas con «una imagen más risueña, es decir, sin la virulencia de otros textos como “Las puertas del cielo” o “La banda”». Su retrato «raya en lo grotesco», pero «la imagen transmitida es mucho más simpática si se compara con la visión que se da de la pequeña burguesía». Y aquí está la novedad: «La crítica de la novela apunta más bien a la actitud acomodaticia, oportunista y mezquina de la pequeña burguesía».

Lo que Punte no puede advertir es que eso no implica que Cortázar haya dejado de ser antiperonista; por el contrario, su grotesco retrato de la base del peronismo demuestra que sus críticas a esa ideología siguen vigentes. Lo que pasa es que ahora se atreve a criticar simultáneamente al antiperonismo, representado en esa pequeña burguesía.

En otras palabras, lo que vienen a decir las ficciones de esta microserie es que políticamente no hay salida, porque el antiperonismo, en la práctica (del poder), se ha mostrado tan detestable como el peronismo.

En las ficciones de Cortázar previas al “giro cubano”, los personajes que son más o menos conscientes de esa encerrona buscan, con angustia, una alternativa y no la encuentran. Esto se advierte hasta en *Rayuela* (1963), aunque la acción se sitúa en París y en los cincuenta; Oliveira dice: «yo siento que mi salvación, suponiendo que pudiera alcanzarla, tiene que ser también la salvación de todos, hasta el último de los hombres. Y eso, viejo... Ya no estamos en los campos de Asís, ya no podemos esperar que el ejemplo de un santo siembre la santidad, que cada gurú sea la salvación de todos los discípulos» (Cortázar 474). Otro ejemplo son los cronopios, que encontrarán la alternativa en Cuba, pero tiempo después, en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), no en su libro, *Historia de cronopios y de famas* (1962). (Volveré sobre el tema cuando analice el antiperonismo de *La vuelta al día...*, que es donde, podría decirse, los personajes de Cortázar recuperan su *certidumbre política*.)

Esa incertidumbre también está presente en *Todos los fuegos el fuego* (1966), donde parece regresar, aunque ligeramente transformado, el ideologema de *la invasión*. Si el esquema básico de este ideologema colocaba al peronismo como el invasor y a los sectores acomodados de la sociedad como los invadidos, en “La salud de los enfermos” y en “La señorita Cora”, la segunda parte de esa fórmula se reitera: el estatus y la ideología de ambas familias se puede demostrar con numerosas marcas textuales. Pero el desencadenante del malestar que representa a la invasión no es externo sino interno, y conduce a la muerte, otra forma de decir que no hay escapatoria.

Algo similar, aunque con un andamiaje literario más complejo, sucede en “El otro cielo”, cuyo narrador se mueve en dos espacios y tiempos diferentes: por un lado, París, en la época de la Guerra Franco-Prusiana de 1870; por otro lado, Buenos Aires, en la época de la Segunda Guerra Mundial. El relato se cierra con las elecciones argentinas de febrero de 1946 en el horizonte inmediato, vistas por el narrador desde su apatía política: «me pregunto sin demasiado entusiasmo si cuando lleguen las elecciones votaré por Perón o por Tamborini, si votaré en blanco o sencillamente me quedaré en casa tomando mate y mirando a Irma y a las plantas del patio» (Cortázar, 2013.b: 322). En otras palabras, no lo entusiasma el peronismo ni el antiperonismo, y hasta le da lo mismo votar en blanco que no ir a votar. Es claro que no está a favor del gobierno militar porque lo califica como una dictadura, pero no se siente representado por ninguna de las opciones políticas hasta el extremo de no sentirse convocado por el democrático acto de ir a votar. Vale anotar al margen que las cartas demuestran que Cortázar,

en aquellas elecciones, participó en actos de campaña de la fórmula Tamborini-Mosca y estaba convencido de que Perón no podía ganar si las elecciones eran “limpias” (*cf.*, entre otras marcas de su antiperonismo, Cortázar, 2012.a: 237-238, 242, 264, 274).

4. Antes de avanzar hacia el final de los sesenta, es necesario volver al final de los cuarenta de la mano de los textos póstumos. El Insecto, protagonista de *Divertimento* (1949), es “el doble” de Andrés Fava, protagonista de *El examen* (1950) y *Diario de Andrés Fava* (desprendimiento de la novela anterior), que es el alter ego de Cortázar, algo que él reconoce en una carta de 1974 (Cortázar, 2012.d: 458). Como se dice en matemáticas, si A es igual a B, y B es igual a C, C es igual a A: fundamentalmente, los tres son o quieren ser escritores, son cultos, gustan del jazz y son antiperonistas.

Las marcas políticas del presente de *Divertimento* son principalmente dos. La primera señala la articulación del grupo de amigos: «La Facultad juega un papel raro en esto, es el eje de donde parten los radios yo-Dinar [*el Insecto y Laura*] y yo-Vigil-Renato [*el Insecto, Jorge y Marta, Renato*]. A Laura la conocí como estudiante, a Renato como fugitivo de la justicia, refugiado en una vieja sala de mayordomía cuando los jaleos de 1945. Los Vigil estaban con él y eran de otra Facultad, pero la coincidencia en nuestro antifarrelismo nos puso a todos en la misma sala [...] Nuestra derrota posterior y la servil decadencia que le siguió nos mantuvo juntos pero entregados solamente a nosotros, otra manera de perder el tiempo» (Cortázar, 2013: 52).

Edelmiro J. Farrell fue presidente de facto entre febrero de 1944 y junio de 1946, lo que quiere decir que tuvo que soportar *los jaleos* de mediados de 1945 contra el gobierno militar en general y contra Perón en particular, que para ese entonces acumulaba tres cargos: Secretario de Trabajo y Previsión, Ministro de Guerra y Vicepresidente. La “Marcha de la Constitución y la Libertad”, en septiembre, fue un punto culminante de las protestas. Pocos días más tarde, un sector militar le exigió a Farrell que destituyera a Perón de todos sus cargos. Farrell cedió a las presiones, y la renuncia de Perón abrió la crisis que terminó con el famoso “Peronazo” del 17 de octubre, el llamado a elecciones para febrero de 1946 y el triunfo en ellas de la fórmula Perón-Quijano. Por eso el Insecto habla de una *derrota posterior* y de la *servil decadencia que le siguió*.

La segunda marca política ubica el presente de *Divertimento* en un momento avanzado del gobierno peronista. «La lectura de un discurso del doctor Ivanissevich, emprendida a la hora del desayuno, valió a la literatura los dos “Cantos Argentinos” que escribí en el subte A, y que me parece congruente incorporar en este punto» (Cortázar, 2013: 93).

Oscar Ivanissevich fue Ministro de Educación de Perón entre 1948 y 1950. Antes de eso, fue interventor de la Universidad Nacional de Buenos Aires, pero resulta más lógico pensar que un diario puede haber editado el discurso del ministro que del interventor universitario.

Podría decirse que el concepto central de los poemas es la extrañeza que genera el presente. «Tiempo hueco barato», se lee en el primer verso, y a continuación se caracteriza a ese tiempo a través de «guitarras blandas / [que] se enredan en las piernas / y mujeres sin rostro / sin senos sin pestañas / con el vientre de piedra / [que] lloran en los caminos» [Cortázar, 2013 (1996): 93]. No solamente los instrumentos y las mujeres han perdido su condición. En el ámbito natural, los vientos han girado sin sentido, de modo que «los perros boca arriba / olfatean en vano / un material desnudo / de fragancia y contento» [Cortázar, 2013 (1996): 93-94]. Es, entonces, el tiempo de «una vida sin patria» (Cortázar, 2013: 94).

Diario de Andrés Fava (c. 1950), desde su comienzo, es un contrapunto entre la reflexión estética y la ordinaria vida ciudadana que, al mismo tiempo que lo distrae, le confirma a Andrés que es *otra cosa*. La vida es eso que pasa mientras uno está filosofando una estética, podría decir.

Aquí es donde Andrés se presenta como el alter ego de Cortázar: «Nací en el primer mes de la primera guerra, en una ciudad ocupada por las fuerzas de von Kluck» (Cortázar, 1995: 45). En consonancia con ello, Andrés afirma querer escribir el texto antiperonista que escribirá Cortázar (con una ligera variante genérica: *Razones de la cólera* será un libro de poemas):

Si, como enseña Eliot, una emoción sólo puede transmitirse a través de un sistema significativo y correlativo que la recree en el lector, me gustaría escribir una novela que comunicara la cólera. No, ay, una cólera objetivada, en acción. Aquí las razones de la cólera son de tan baja estofa que triunfan por inanidad del contendiente. Lo viscoso encoleriza mejor que la arista: genera una cólera de baja tonalidad, una rabia hipotensa que

se alimenta de discursos oficiales y chismes de palacio, que se desahoga en tacitas de café, recuentos amargos, comparanzas con el tiempo pasado (que fue mejor) (Cortázar, 1995: 109).

A tono con Eliot, en esa *tierra devastada* que es el Buenos Aires peronista, los escritores y los críticos, actores sobresalientes del campo cultural en cualquier lugar del mundo *civilizado*, han sido *abandonados* y, por la ausencia de medios de comunicación independientes, en el futuro nadie sabrá cómo vivieron esos desconsoladores años: «Aquí estamos tan abandonados; ¿cómo se reconstituirá un día el *entourage* de un Molinari? Hace años se practicaba por lo menos el reportaje, que ayudaba a fijar elementos anecdóticos; hoy, sin diarios, sin revistas, sin deseo de conocernos» (Cortázar 4). Más adelante, anota «el desconcierto total» que le causa «esta civilización sin cultura», y advierte que su prosa «es un recuento de muertos, heridos y sobrevivientes de esa batalla», batalla en la que «yo pago el pato» (Cortázar 82-83). La conclusión es inevitable y ya la sabemos, porque repite el ideologema de los textos editados en los cincuenta: «Lo cierto es irse. Quedarse es ya la mentira, la construcción, las paredes que parcelan el espacio sin anularlo» (Cortázar 84).

El examen (1950) se abre con una nota del autor que no está fechada. Se inicia de este modo: «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». Y cierra así: «Publico hoy este viejo relato porque irremediamente me gusta su libre lenguaje, su fábula sin moraleja, su melancolía porteña, y también porque la pesadilla de donde nació sigue despierta y anda por las calles» (Cortázar, 2011: 9).

Si bien se lee, hay una percepción política del peronismo que se mantiene a pesar del cambio de tiempo en los verbos: el *ayer* es 1950; el *hoy*, un momento difícil de precisar pero bastante posterior, acaso ligado a alguno de los tantos intentos que hizo Cortázar por publicar la novela. Si el Buenos Aires del primer peronismo se tornaba *irreconocible y propio de una novela* por imperio de la realidad de la época, tiempo después (ese *hoy*) *la pesadilla* peronista que hizo aquello posible seguía activa.

El tiempo y el espacio de la novela son bien claros: 1950, Buenos Aires. El peronismo es lo extraño, que ha invadido la ciudad: una niebla que no es niebla, ya que se vuelve cada vez más densa hasta tragarse la gente y las cosas, y, como

si fuera ácido, las va disolviendo. Hay lugares donde el piso se hunde, no hay luz, se oyen explosiones, hay intentos de saqueos.

Sus jóvenes protagonistas, fundamentalmente, Juan y Clara, Andrés Fava y el cronista, son antiperonistas. Juan y Clara son pareja y están a punto de rendir su último examen en la Casa, una especie de facultad o escuela de Letras (a propósito, hay cartas en las que Cortázar se refiere a la facultad mendocina donde daba clases como “la Casa” (Cortázar, 2012.a: 246). Pues bien, algunas referencias a la Casa sirven para dar cuenta de la situación de crisis que atraviesan la educación y la cultura. Un ejemplo: «En un tiempo en que resultaba difícil dictar cursos interesantes o pronunciar conferencias originales, la Casa servía para mantener caliente el pan del espíritu» (Cortázar, 2013: 14). Otro: Juan afirma, ante la proximidad del examen, que «habría que ser un idiota para creer que se aprende algo en las santas aulas argentinas» (Cortázar, 2013: 24).

Es más, culturalmente, Juan entiende que hay una diferencia abismal entre un *ellos* –la masa peronista, nunca llamada así, de manera explícita, por la novela– y un *nosotros* –los jóvenes con intereses intelectuales y/o artísticos, como Juan y su amigo Andrés–; diferencia que es insalvable y que tiene un fuerte impacto emocional: «Te voy a decir una cosa horrible, cronista. Te voy a decir que cada vez que veo un pelo negro lacio, unos ojos alargados, una piel oscura, una tonada provinciana, me da asco» (Cortázar, 2013: 88).

El hecho que simboliza la brecha que separa a unos de otros es el rito celebratorio al que se presta la masa peronista en Plaza de Mayo, y que tiene por centro a un extraño hueso: «Todo Buenos Aires viene a ver el hueso –dijo [*el cronista*]–. Anoche llegó un tren de Tucumán con mil quinientos obreros. Hay baile popular delante de la Municipalidad. Fijate cómo desvían el tráfico en la esquina. Vamos a tener un calor bárbaro» (Cortázar, 2013: 47).

Pocos párrafos más adelante, se hace una descripción de la multitud como “la otra-niebla”: «Cruzaron a la plaza bajo los balcones de la Casa de Gobierno. La niebla no resistía allí el calor de las luces y la gente, la otra niebla oscura y parda a ras del suelo. Miles de hombres y mujeres vestidos igual, de gris topo, azul, habano, a veces verde oscuro» (Cortázar, 2013 [1986]: 48).

Ambas nieblas, entonces, han invadido la ciudad para destruirla y para terminar con *ellos*, en un verdadero apocalipsis: «Tengo miedo, Andrés», susurra Clara;

«Armagedón, pensó [*entonces, Andrés*]» (Cortázar, 2013 [1986]: 50). Y en esta *batalla cultural*, ellos serán los que pierdan, por supuesto: en el final de la novela, Andrés anuncia que se irá del país y convence a Juan de que cruce el río con Clara en uno de los botes que, aprovechando la oscuridad, se animan a cruzar a los prófugos al Uruguay, lo que lleva a pensar –como lo ha hecho implícitamente Gamarro [2007: 53]– en la escena inicial de *Amalia* (1855), de José Mármol, cuando los antirrosistas también intentaban huir de Buenos Aires de esa manera.

Aquí hay que tener presente que en el imaginario político-cultural argentino de la época se asoció a Perón con Juan Manuel de Rosas, considerado el “gran tirano” del siglo XIX, de modo que Perón representaba “la segunda tiranía” y replicaba aquella larga lucha –en medio de la cruenta guerra civil argentina– entre civilización y barbarie (*cf.*, Altamirano, 2001). En consecuencia, a los civilizados solo les quedaba la posibilidad de huir por el Río de la Plata hacia Uruguay, como habían hecho en los tiempos de Rosas.

No es la única asociación que hay en estas novelas de Cortázar entre barbarie y peronismo. En ambas, aparece la misma referencia a la historia de Roma. En *Divertimento*, el Insecto sospecha que habrá un futuro en el que será criticada su inacción (entiéndase, su no enfrentar al *invasor*): «Cobardía de la generación del 40, etcétera. Tendremos nuestra buena lavada de cabeza en las historias de la literatura a cargo de algún ecuánime dialéctico. Romanos viendo pasar los bárbaros y demás imágenes bien analógicas» (Cortázar, 2013 [1996]: 94-95). Y en *El examen*, en el intervalo de un concierto en el Teatro Colón, el cronista le pregunta a Juan si cree que la gente que está junto a ellos siente pánico: «No –dijo Juan, mirando los grupos, descubriéndose flaco y despeinado en un espejo–. Son los romanos viendo entrar a los bárbaros, con la diferencia de que no se ve entrar a nadie» (Cortázar, 2013 [1986]: 130-131).

5. Si la presencia de Andrés Fava en *Libro de Manuel* (1973) se convierte en un puente que une al Cortázar de los cincuenta con el de los setenta, los poemas antiperonistas del Insecto, como replican especularmente los de Cortázar –esos poemas sobre la cólera que, *alimentada de discursos oficiales*, el mismo Andrés quería novelizar–, son la otra vía de ese puente y permiten unir el final de los cuarenta con el final de los sesenta, cuando decide incluir a algunos de ellos en *La vuelta al día en ochenta mundos* y firma un contrato para su edición italiana (*Le ragione della collera*) (*cf.*, entre otras cartas sobre el tema, Cortázar, 2012.c: 406-407; y Cortázar, 2012.d: 159 y 206).

Los poemas antiperonistas, por alguna extraña circunstancia sobre la cual los editores y el autor jamás informaron, solo aparecieron en la original edición mexicana de *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) acompañados por una nota que fijaba su escritura en 1950, a excepción del poema titulado “La patria”, que «se agregó en París en 1955» (Cortázar, 1968 [1967]: 195).

En “1950 año del Libertador, etc.”, una amarga mezcla de tristeza y de cólera aflora con cierta carga imperativa: «Llorá, argentino, llorá por fin un llanto / de verdad, cara al tiempo / que escamoteabas ágilmente, / llorá las desgracias que creías ajenas, / la soledad sin remisión al pie de un río, / la culpa de la paz sin mérito, / la siesta de barrigas rellenas de pan dulce» (Cortázar, 1968 [1967]: 196). Si desde el título, el poema remite a la decisión del gobierno peronista de declarar a 1950 el “Año del Libertador” –leyenda que debía estar presente en todos los documentos oficiales–, en homenaje al centenario de la muerte de José de San Martín, el último verso de la cita remite al pan dulce que repartía para fin de año la Fundación Eva Perón, junto con botellas de sidra.

En “La patria”, el *yo poético* expresa el amor que siente por su país. Un amor resentido, el amor del que se sabe y se reconoce diferente: *yo* quiero a la misma patria que quieren *ellos*, pero *yo* no la quiero por lo que *ellos* la quieren:

Te quiero, país tirado más abajo del mar, pez panza arriba, /
pobre sombra de país, lleno de vientos, / de monumentos y espamentos,
/ de orgullo sin objeto, sujeto para asaltos, / escupido curdela inofensivo
puteando y sacudiendo banderitas / repartiendo escarapelas en la lluvia,
salpicando / de babas y estupor canchas de fútbol y ringsides. / Pobres
negros (Cortázar, 1968 [1967]: 197).

La declaración amorosa insiste más adelante: «Te quiero, país tirado a la vereda, caja de fósforos vacía, / te quiero, tacho de basura que se llevan sobre una cureña / envuelto en la bandera que nos legó Belgrano» (Cortázar, 1968 [1967]: 197). Como se ve, en ambas ocasiones, el país no vale nada, ya que está hundido en el fondo del mar o es algo tan inútil como una caja sin fósforos, por eso vale pensarlo como un no país, no es un país sino la pobre sombra que proyecta un país que no vemos ni tenemos; o directamente es algo ya muerto, como el pez cuando está panza arriba... A propósito, aquí entra la imagen más fuerte, que parece señalar al cadáver de Eva Perón: su ataúd –el tacho de basura–, envuelto

en una bandera, fue colocado sobre una cureña y transportado en medio de un imponente desfile cívico-militar por las calles de Buenos Aires.

El amor retorna para el cierre del poema, con la más clara identificación de los actores de este *drama amoroso*: «Te quiero, país, pañuelo sucio, con tus calles / cubiertas de carteles peronistas, te quiero / sin esperanza y sin perdón, sin vuelta y sin derecho, / nada más que de lejos y amargado y de noche» (Cortázar, 1968 [1967]: 198).

Si bien Cortázar afirma que el poema es de 1955, las *calles cubiertas de carteles peronistas* aparecen, valoradas negativamente, hasta en sus cartas de los años sesenta (Cortázar, 2012.b: 268). De modo que es lógico que, mientras ese peronismo siguiese presente en Buenos Aires, Cortázar seguiría ausente, apenas unido al país por un amor que, dice el poema, no tiene vuelta, no se puede deshacer, pero que no le da ningún derecho sobre el objeto amado ya que no le pertenece: no se trata de un amor *políticamente* correspondido.

Por cierto, y para cerrar lo dicho en referencia a los cronopios y *La vuelta al día...*, si el peronismo recibe aquí su “castigo” con estos poemas y otros textos, como contrapartida, Cuba recibe el “premio mayor” que puede otorgar Cortázar: el título de *país de cronopios*, ya que en ese país «los cronopios han sacado las tizas de colores que siempre llevan consigo y han dibujado un enorme *Se acabó* en las paredes de los famas, y con letra más pequeña y compasiva la palabra *Decídete* en las paredes de las esperanzas, y como consecuencia de la conmoción que han provocado estas inscripciones, no cabe la menor duda de que cualquier cronopio tiene que hacer todo lo posible para ir inmediatamente a conocer ese país» (Cortázar, 2009 [1967]: 173.ii).

Así se define una axiología *cronopiana*: mientras la Argentina del peronismo es un *no* país, la Cuba socialista es *el* país.

Y esa axiología está presente en *Libro de Manuel* (1973), por dentro y por fuera de la novela. Por fuera, en un curioso artículo de opinión política publicado en *Le Monde*: hay una «diferencia capital que separa al nuevo peronismo del que en 1946 dio a Perón su primer triunfo», y esa diferencia no es otra que «la juventud que, hoy, se proclama peronista o que, por lo menos, le aporta su apoyo táctico»; y en esa diferencia radica la posibilidad del triunfo, ahora sí, porque Perón en su primer ciclo presidencial (1946-1955) fracasó, ya que no hizo lo que

se hizo en Cuba, a partir de 1953, cuando el histórico ataque al cuartel Moncada; y esta posibilidad de triunfo que se abre con la juventud, no con Cámpora y Perón, es que ellos producirán el socialismo nacional, ese y no otro es «el motor que guía los pensamientos y los actos de miles de hombres y de mujeres que, al apoyar al gobierno [*de Cámpora*], lo ven como una simple etapa» (Cortázar, 2013 [1973]: 261-64).

Si el peronismo del 73 no es el peronismo del 46, el antiperonismo de entonces no puede ser idéntico al del presente. Lo curioso es que, ahora, esa juventud que se proclama peronista por cuestiones tácticas, no ideológicas, puede romper en cualquier momento y confrontar con Perón, en vez de apoyarlo; de modo que el antiperonismo del 73 está dentro del peronismo, no frente a él, como en el 46; el antiperonismo del 73 está dentro del peronismo para *usar* a Perón a su favor. Eso es lo que se encuentra en el interior de la novela, expresado muy didácticamente en el discurso de Marcos, el estratega de la Joda, que es con quien Andrés —el antiperonista del 46-55— más discute de política, o si se prefiere, a quien Andrés le formula muchas de sus objeciones a esa organización revolucionaria tan exótica que es la Joda.

En las explicaciones didácticas de Marcos a Ludmilla, se puede leer el *discurso del entrismo* de los jóvenes al peronismo, la crítica al liderazgo de Perón y su *uso coyuntural* (Cortázar, 2012 [1973]: 239-240):

1) Argentina es «un país viejo y cansado a fuerza de falsas esperanzas y promesas todavía más falsas en las que por lo demás nadie creyó nunca salvo los peronistas de la guardia vieja y éstos por razones bastante diferentes y muy legítimas aunque al final el resultado fuera el de siempre, o sea coroneles a patadas empezando por el héroe epónimo».

2) Como a Ludmilla le parece haber entendido lo contrario, que el peronismo es una *fuerza de esperanza*, no una fuente de traiciones, Marcos le aclara que lo importante es la fuerza de la palabra, «pensá en el jugo que le han sacado a la palabra Jesús, a la imagen Jesús, comprendé que nosotros necesitamos hoy una palabra taumatúrgica y que la imagen a la que corresponde esa palabra tiene virtudes que reíte de la cortisona».

3) Entonces Ludmilla, que aprende rápido, entiende que Marcos no confía ni cree en esa imagen: «Qué importa si nos sirve para echar abajo algo

mucho peor [...] Tenés razón, me importa un bledo ese viejo que pretende telecomandar algo que en su día fue incapaz de hacer a fondo y eso que tuvo las mejores cartas en la mano; pero de hecho ya está fuera del juego, solamente que los nombres y las imágenes duran más que lo nombrado y lo representado, y en mejores manos pueden dar lo que no dieron en su momento».

El discurso de Marcos es el discurso, en el plano de la realidad histórica, de la Juventud Peronista, que estaba manejada por Montoneros. Pero así como se menciona a la organización uruguaya Tupamaros y al argentino Ejército Revolucionario del Pueblo [Cortázar, 2012 (1973): 76 y 168-169] –y de una manera o de otra, se celebran sus *pequeñas victorias*–, vale advertir que la novela omite nombrar a Montoneros aunque se comenten algunas de sus primeras operaciones (por caso, el secuestro del general Pedro Aramburu y la toma de La Calera, ambas de 1970).

De modo que aquí hay que volver al principio y recordar –paráfrasis mediante– las palabras de Sebrelli: *aunque no se lo haya propuesto*, Cortázar supo expresar, en distintos momentos de su obra, esa *angustiosa sensación* que el peronismo ha sabido provocar en diferentes sectores de la sociedad argentina.

Referencias bibliográficas:

- Altamirano, Carlos. *Bajo el signo de las masas (1943-1973)*. Buenos Aires: Ariel, 2001.
- Avellaneda, Andrés. *El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Sudamericana, 1983.
- Cortázar, Julio. *Clases de literatura. Berkeley, 1980*. Buenos Aires: Alfaguara, 2013.
- _____. *Cuentos completos/1*. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2013a.
- _____. *Cuentos completos/2*. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2013b.
- _____. “La dinámica del 11 de marzo”, en *Papeles inesperados*. Buenos Aires: Alfaguara, 2013 [1973].
- _____. *Divertimento*. Buenos Aires: Alfaguara, 2013 [1996].
- _____. *El examen*. Buenos Aires: Alfaguara, 2013 [1986].
- _____. *Rayuela*. Buenos Aires: Alfaguara, 2013 [1963].
- _____. *Cartas. 1. 1937-1954*. Buenos Aires: Alfaguara, 2012a.
- _____. *Cartas. 2. 1955-1964*. Buenos Aires: Alfaguara, 2012b.
- _____. *Cartas. 3. 1965-1968*. Buenos Aires: Alfaguara, 2012c.
- _____. *Cartas. 4. 1969-1976*. Buenos Aires: Alfaguara, 2012d.
- _____. *Libro de Manuel*. Buenos Aires: Alfaguara, 2012 [1973].
- _____. *Último round*. Buenos Aires: Siglo XXI. (Edición en dos tomos), 2009 [1969].
- _____. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Buenos Aires: Siglo XXI. (Edición en dos tomos), 2009 [1967].
- _____. *Diario de Andrés Fava*. Buenos Aires: Alfaguara, 1995.
- _____. *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI. (Edición en un tomo), 1968 [1967].
- Dulitzky, Alejandro. “El escritor desclasado: Julio Cortázar y la sociedad argentina del peronismo clásico”, en *Pensar. Epistemología y Ciencias Sociales*, 5 (2010). Rosario: Editorial Acceso Libre. [<http://revistapensar.org/index.php/pensar/article/view/47/42>]
- Forastelli, Fabricio. “«Pobre pibe», «lindo pibe». Notas sobre peronismo y estilística a partir de «Torito» de Julio Cortázar (1954)”. En *RECIAL, Revista del CIFYH, Área Letras*, Vol. 3, N.º 3. Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 2012. [<http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/892/pdf>]
- Gamerro, Carlos. “Julio Cortázar, inventor del peronismo”, en David Viñas

- (director de la obra) y Guillermo Korn (compilador del volumen), *Literatura argentina siglo XX. 4. El peronismo clásico (1945-1955). Descamisados, gorilas y contreras*. Buenos Aires: Paradiso, 2007.
- Piglia, Ricardo. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993.
- Punte, María José. “El pudor frente a lo político. Política y juego en Cortázar y Marechal”. En *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 34. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2007. [<http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/cormarec.html>]
- Sebreli, Juan José. *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1990 [1964].
- _____. *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1967 [1964].
- Viñas, David. *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Siglo XX, 1971.