

CUANDO en 1964 se publicó la segunda edición de *Final de juego* (Buenos Aires, Sudamericana) que duplicaba el número de cuentos con respecto a la primera de 1960 (México, Los Presentes), Julio Cortázar se sintió obligado a incorporar una nota aclaratoria, explicando que "si cronológicamente la mayoría (de los cuentos) se sitúa entre *Belisario y las armas secretas*, los otros son posteriores a *Los premios* e incluso a *Rayuela*, lo que podría llevar a suponer que desandan penitencialmente un itinerario que tanto ha conternado a algunos críticos. Maurice Blanchot ha demostrado que el tiempo calendario poco tiene que ver con el tiempo del laboratorio central; fatuo sería el escritor que creyera haber dejado definitivamente atrás una etapa de su obra".

No sé quiénes sean esos críticos conternados, pero para ellos y con más razón podría haberse incorporado una nota similar al final de la edición de *Todos los fuegos del fuego*, su quinto libro de cuentos si incluimos las *Historias de cronopios*, por cuanto, más acusadamente por tratarse de materiales pertenecientes al último bienio, en ellos se recobra (en una nueva instancia de su escritura artística cada vez más depurada) al Cortázar de *Final de juego*, de *Las armas secretas* y, sobre todo, de *Bestiario*, libro al que una y otra vez hay que volver en la obra del narrador argentino porque es la semilla manifiesta donde estaba contenida su literatura.

No tienen razón Blanchot y Cortázar si quieren afirmar que en todo escritor hay una reiteración de temas, personajes, clima, estructuras. La tienen en cambio si apuntan a la distinción entre aquellos escritores que van cerrando períodos creativos (Joyce) y en los que puede reaparecer eventualmente una página pasada cuando ya están en otras muy diferentes, y los escritores que son fieles a una primera cosmovisión que en ellos prácticamente es inagotable (paradigmáticamente Kafka a cuya estirpe y sensibilidad pertenece Cortázar), y que van desenvolviendo por etapas de maduración (intelectual y artística) y por una progresiva apropiación de la totalidad compleja de lo real.

Con sentimiento nacionalista la crítica argentina ha mencionado una y otra vez a Borges cuando habla de Cortázar obligándolo a hacer una distinción evidente entre el magisterio formal del rigor estilístico borgiano y la cosmovisión, los temas y estructuras de su narrativa. El nombre de Borges también es útil para establecer otro distinción dentro de una esfera común: la del cuento fantástico. En una conferencia del año 62 (Algunos aspectos del cuento, Casa 15-16) Cortázar se definía a sí mismo, ante oyentes que no lo conocían: "Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre, y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa a efecto, de psicologías definidas, de geografías bien cartografiadas. En mi caso, la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable, y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry, para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes sino en las excepciones a esas leyes, han sido algunos de los principios orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo". Me parece que el texto es muy aleccionante, amén de profundo, y que al margen del lugar y el momento en que se dijo, contiene una definición permanente de la creación cortaziana.

Bioy Casares en el prólogo nuevo, datado en 1965, a su *Antología de la literatura fantástica* (I) afirma que "a un anhelo del hombre menos obsesivo, más permanente (que el realista) a lo largo de la vida y de la historia, corresponde el cuento fantástico". Por lo que puede saberse ambos tienen parecida antigüedad, viven entrelazados, y el mismo Bioy reconoce que hasta "la novela psicológica no peligró por nuestros embates", refiriéndose al hecho concreto que dio nacimiento a esta antología en 1940, a saber la lucha contra las debilidades literarias de la narrativa realista de su tiempo. Es lo cierto que por esa fecha buena parte de la literatura argentina ingresa o se orienta hacia lo fantástico, género al que sirve de sostén tanto esta *Antología*, en su primera edición, como la aparición de *El jardín de senderos que se bifurcan* (en 1941) culminando la recorrida fundamental del arte de Borges a lo largo de la década de los treinta.

La narrativa argentina abandona el realismo que había signado la obra de las generaciones modernista y post-

Plenitud de Cortázar

modernista y que se tipificara en las novelas de Gálvez, (al que jamás citaría, por mera elegancia, ninguno de los nuevos autores), incluso desdeña el arte de Quiroga, que se inspira en Poe tanto como en Maupassant, redescubre nuevos y misteriosos maestros (Macedonio) y se abre a los autores extranjeros, con un intenso afán renovador. Toda esta transformación, es casi obvio decirlo, no obedece simplemente a agotamiento de formas literarias y a una concomitante ansia de novedad, como podría sugerir una historia meramente estilística de la literatura, sino a una transformación espiritual más profunda y a la necesidad de acomodar a ella los recursos literarios. No es este el momento de analizar los alcances de este tema, uno de los centrales de la cultura argentina moderna, porque nuestro asunto son los escritores que surgen por el 40, tras el magisterio de Borges. Serán mayoritariamente autores de temas fantásticos, y es normal que en la segunda edición de la *Antología* citada, veinticinco años después, sean ellos los que, ya famosos, constituyen la más alta aportación: José Bianco, Julio Cortázar, Silvina Ocampo, Bioy Casares, J. R. Wilcock, y un Murena y un Peraita no prototípicos. En verdad, de esa generación el que puede considerarse como el opositor es un escritor, por lo demás de nitida formación intelectual que volverá a ser mayoritaria en los años siguientes, en la medida en que a ella se incorporan David Viñas, Beatriz Guido, y los más jóvenes, Castillo, Rozenmacher, Walsh, etc.

De ese modo parece haber quedado perfectamente circunscrito a un determinado tiempo y sociedad, la original temática fantástica, y la constelación de formas literarias afines. Incluso los narradores del 40 no permanecerán siempre fieles a las consignas del género fantástico, y hasta el propio Borges descenderá ocasionalmente al cuento realista o a los textos de descripción entre humorística y cáustica de la vida popular argentina. En cada uno de ellos el común tronco fantástico adquiere sensibilibidades, gana territorios y plantea problemas de muy distinta índole, mediante los cuales estos escritores van delimitando su personalidad creadora.

Para el caso de Cortázar, que es el que nos interesa, la concepción de una literatura fantástica responde a una necesidad de mayor y más auténtica realidad, por oposición al "falso realismo" que es el de las concepciones esclerosadas del mundo. De ahí un rasgo dominante en sus cuentos: recorrer con mirada nueva la más trillada realidad de lo cotidiano para hacer resaltar todo lo que en ella se esconde de extraordinario y, más que nada, de inquietante. En su excelente trabajo sobre *Rayuela*, el argentino Héctor Schmucler ha señalado que este es un "medio de vulnerar la confianza en esa realidad", y que "lo fantástico aparece tan "naturalmente" como todo lo cotidiano y los límites se desdibujan: se borra la seguridad en la frontera que separa uno y otro territorio. El orden aceptado por la costumbre expone su fragilidad insustentable".

Pero si resulta quebrado el orden de la costumbre, no asistimos en Cortázar a la romántica complacencia nihilista de los surrealistas que seccionaron la reasignación del caos bajo las estructuras racionalizadas con las que una determinada sociedad interpreta el mundo, lo enseña a los más

