



Julio Cortázar

CLASES DE LITERATURA

BERKELEY, 1980

Berkeley, California, otoño de 1980. En la cima de su carrera y después de años de negativas, Julio Cortázar acepta dar un curso universitario de dos meses en los Estados Unidos. Como cabía de esperar, no se tratará de conferencias magistrales sino de una serie de charlas sobre literatura, y sobre todo acerca de su experiencia de escritor y la génesis de sus obras.

Las clases tratan gran diversidad de temas: aspectos del cuento fantástico; la musicalidad, el humor, el erotismo y lo lúdico en la literatura; la imaginación y el realismo, la literatura social y las trampas del lenguaje, todos ellos encarnados en lecturas y ejemplos tomados de la cultura universal. Las clases llegan a su punto máximo de interés cuando Cortázar, ya en la edad de los balances, se refiere a su evolución de escritor y analiza su obra: cómo nacieron los cronopios y cuentos insuperables como «La noche boca arriba» o «Continuidad de los parques»; el sentido de *Rayuela* y su proceso de escritura; el desafío de *Libro de Manuel*.

Quien lea minuciosa y fiel transcripción de trece horas de grabaciones, al cabo de este encuentro con el Cortázar oral, valorará lo mismo que en sus textos: la soltura y cercanía, la vastedad de lecturas, la honestidad intelectual, la imaginación y el rigor de tamaño profesor. El Cortázar que nos quedaba por conocer, este que ya entra en el aula y sonríe.

Prólogo

*Me lo has oído mil veces,
aborrezco los hombres que
hablan como libros, y amo los
libros que hablan como hom-
bres.*

MIGUEL DE UNAMUNO

Tras la reciente publicación de la correspondencia cortazariana en cinco apretados volúmenes, un periodista argentino comentó que parece verdad que una editorial tiene su fantasma encerrado en un sótano en algún lugar del universo entre Buenos Aires y París «escribiendo hasta que la eternidad quepa en un instante». En efecto, la combadura que con los años va adquiriendo el estante donde guardamos los libros de esta colección empieza a ser amenazadora. ¡Menos mal que siempre dijo que no era un escritor profesional de los que cumplen un plan y un horario y que sólo se ponía a la tarea cuando las ideas le caían a la cabeza como cocos! Abundando en esta línea, hacemos ahora una excepción al publicar bajo su firma páginas que no fueron escritas sino habladas, un conjunto que bien podría llevar por título *El profesor menos pedante del mundo*.

Las lecciones de literatura dictadas por escritor consagrado son casi un género aparte. Recordemos tres ejemplos maravillosos: *Borges oral*, cinco conferencias dictadas en la Universidad de Belgrano en las que lo oímos pensando en voz alta; las *Seis propuestas para el próximo milenio* que Calvino redactó para un seminario en Harvard y desdi-

chadamente no pudo pronunciar porque la muerte se le adelantó; las *Lectures on Literature* de Nabókov, reconstrucción de miles de páginas de apuntes que el autor preparó porque —lo dijo en una ocasión— pensaba como un genio, escribía como un autor distinguido y hablaba como un niño. El curso sobre literatura que dio Julio Cortázar en Berkeley en octubre y noviembre de 1980 merece estar en tal compañía sin menoscabo de su mayor particularidad: las jornadas tienen dos partes; en la primera se da lección, en la segunda se establece un diálogo con los alumnos y se habla ya no sólo de literatura sino también de política, de música, de cine.

Cortázar logra una vez más que quien se acerque a él no se comporte pasivamente: ofrece, y consigue, la compli- cidad que es la clave de todo aprendizaje. Cada cual sabe lo suyo y ha disfrutado a sus maestros y sufrido a sus maes- trillos, pero ¿no es cierto que muy pocos han tenido la hon- radez intelectual de ponernos sobre aviso el primer día con palabras como las siguientes?

Tienen que saber que estos cursos los estoy im- provisando muy poco antes de que ustedes vengan aquí: no soy sistemático, no soy ni un crítico ni un teórico, de modo que a medida que se me van plan- teando los problemas de trabajo, busco soluciones.

Esa búsqueda continua de soluciones es la esencia de la dinámica del autor, siempre insatisfecho con verdades pro- visorias, y de ahí que el último día pueda concluir diciendo: «Esto no era un curso, era algo más: un diálogo, un contac- to». Cómo estar en desacuerdo.

En 1969 Cortázar rehusó la propuesta de profesor invita- do cursada por Columbia University porque aceptar le pa- recía una aprobación tácita de la llamada «fuga de cere-

bros» y sentía que no debía visitar los Estados Unidos mientras aplicaran su política imperialista. A mediados de los setenta cambió esa posición tan radical y visitó algunas universidades norteamericanas para acudir a simposios u homenajes, hasta que en 1980 y a pedido de su viejo amigo Pepe Durand accedió a ir a University of California, Berkeley, para enseñar (él lo escribía entre signos de interrogación: «¿enseñar?»). El ofrecimiento tenía «condiciones excelentes para trabajar poco y leer mucho» cerca de San Francisco, ciudad que lo fascinaba, y es cierto que aprovechó para escribir: tenemos constancia de que ahí mecanografió de una sentada «Botella al mar. Epílogo a un cuento», incluido en el que sería su último volumen de relatos, *Deshoras*. En cuanto a «trabajar poco», no parece que fuera así: además de dictar las dos conferencias que se reproducen en el apéndice, daba clase los jueves de dos a cuatro de la tarde, con un breve descanso intermedio, y recibía a los alumnos en la oficina del Departamento de Español y Portugués los lunes y los viernes desde las nueve y media hasta el mediodía. En resumen, y como escribió en una carta a Lucille Kerr: «Estas actividades me fatigan mucho, porque yo no tengo nada de profesor y mis encuentros con estudiantes me producen siempre una considerable tensión» (nadie lo diría).

La larga estadía con Carol Dunlop en Berkeley, que formaba parte de un periplo iniciado en México, tenía otro motivo menos evidente:

No te sorprendas de esta ausencia parisina de seis meses, que me duele mucho pero que es necesaria; romper con algunas etapas de la vida es más penoso de lo que parece, y después de pensarlo mucho he comprendido que era la única manera de poder volver a mi territorio natural sin tener que enfrentar diariamente las secuelas de diez

años de una vida en común que se resiste a aceptar que a lo hecho, pecho.

(Carta a Félix Grande, 18 de mayo de 1980)

Sobre todo había una razón que explicaba la aceptación del curso: un motivo más malicioso, más propio de griegos que regalan caballos a Troya y del cual hará balance al terminar el ciclo:

Mi curso en Berkeley fue excelente para mí y creo que para los estudiantes, no así para el departamento de español que lamentará siempre haberme invitado; les dejé una imagen de «rojo» tal como la que se puede tener en los ambientes académicos de los USA, y les demolí la metodología, las jerarquías prof./alumno, las escalas de valores, etc. En suma, que valía la pena y me divertí.

*(Carta a Guillermo Schavelzon,
18 de diciembre de 1980)*

La demolición de la metodología embalsamadora y de la fosilizada jerarquía profesor-alumno es ciertamente una de las características más llamativas de estas lecciones en las que vemos cómo la amistad va afianzándose semana tras semana, a tal punto que los alumnos comienzan a tutearlo, a regalarle cintas de música o la figurita de un unicornio y, en fin, hasta el maestro se ríe cuando uno de los muchachos empieza una pregunta:

ALUMNO: *¿Por qué no...?*

CORTÁZAR: Una de las tuyas, ya te conozco. A ver.

De regreso a París dijo a Aurora Bernárdez que al dictar esas clases tuvo que «bajar el tiro» porque la falta de conocimientos generales sobre la materia por parte de ese centenar de alumnos le imposibilitó dar el curso como le hu-

biera gustado; con todo, las charlas bien merecen la publicación porque complementan los concentrados clásicos que dedicó a estos mismos temas (*Teoría del túnel*, «Del cuento breve y sus alrededores», «Algunos aspectos del cuento») y porque las alusiones a las circunstancias políticas del momento suscitadas por las preguntas del alumnado sintetizan lo expuesto en otros libros.

Transcribir estas trece horas de charla ha sido muy fácil: quienes han visto la entrevista que le hizo Joaquín Soler Serrano en la televisión española, tan reproducida en Internet, saben que el Cortázar oral es extraordinariamente cercano al Cortázar escrito: el mismo ingenio, la misma fluidez, la misma ausencia de digresiones (en aquella oportunidad hizo sólo una pausa: para pedir otro whisky). Aquí también está, por supuesto, el mismo humor; doy un solo ejemplo: «La narrativa del cuento, tal como se lo imaginó en otros tiempos y tal y como lo leemos y lo escribimos en la actualidad, es tan antigua como la humanidad. Supongo que en las cavernas las madres y los padres les contaban cuentos a los niños (cuentos de bisontes, probablemente)».

Para ser fieles al tono oral y ofrecer a la vez un texto de gran legibilidad, ha bastado suprimir unas pocas muletillas y ajustar el orden de alguna frase. Es importante destacar que en ningún caso se ha recurrido a sinónimos ni se ha añadido una sola palabra que no estuviera registrada en las grabaciones originales: únicamente había que inventar los títulos de los capítulos. Las variantes entre los cuentos o fragmentos leídos respecto de lo publicado en volumen responden a la transcripción minuciosamente literal de las palabras pronunciadas. Para rehuir el registro de las telecomedias parecía pertinente no añadir acotaciones del tipo «Risas» o «Aplausos»; quien lea será capaz de imaginar las reacciones de los asistentes en todo momento. Las poquísimas notas a pie pueden interpretarse como los comenta-

rios que hace en voz baja el sabiondo compañero de pupitre.

Lamentablemente es imposible reconstruir la «cátedra deslumbrante» que García Márquez recordaba que dio Cortázar en respuesta a una pregunta de Carlos Fuentes, que se interesó por saber quién introdujo el piano en la orquesta de jazz. Ya que no disponemos de ese parlamento cortazariano «que culminó con las primeras luces en una apología homérica de Thelonious Monk», al menos nos queda el consuelo de escucharle contando cuales fueron sus caminos de escritor, cómo y dónde nacieron los cronopios y los famas, cómo y por qué diablos escribió *Rayuela*. Y que nadie se inquiete: no hay aquí el especialismo que encamina a saber cada vez más sobre cada vez menos, lo que en el especialista absoluto según Alfonso Reyes puede formularse matemáticamente así: $\infty/0$.

Parafraseando al poeta medieval, «Oh, qué buenos alumnos si tuviesen tan buen profesor». Y ahora sí, ahora ya.

CARLES ÁLVAREZ GARRIGA

Primera clase

Los caminos de un escritor

Quisiera que quede bien claro que, aunque propongo primero los cuentos y en segundo lugar las novelas, esto no significa para mí una discriminación o un juicio de valor: soy autor y lector de cuentos y novelas con la misma dedicación y el mismo entusiasmo. Ustedes saben que son cosas muy diferentes, que trataremos de precisar mejor en algunos aspectos, pero el hecho de que haya propuesto que nos ocupemos primero de los cuentos es porque como tema —lo vamos a ver hoy mismo— son de un acceso más fácil; se dejan atrapar mejor, rodear mejor que una novela por razones obvias sobre las cuales no vale la pena que insista.

Tienen que saber que estos cursos los estoy improvisando muy poco antes de que ustedes vengan aquí: no soy sistemático, no soy ni un crítico ni un teórico, de modo que a medida que se me van planteando los problemas de trabajo, busco soluciones. Para empezar a hablar del cuento como género y de mis cuentos como una continuación, estuve pensando en estos días que para que entremos con más provecho en el cuento latinoamericano sería tal vez útil una breve reseña de lo que en alguna charla ya muy vieja llamé una vez «Los caminos de un escritor»; es decir, la forma en que me fui moviendo dentro de la actividad literaria a lo largo de... desgraciadamente treinta años. El escritor no conoce esos caminos mientras los está franqueando — puesto que vive en un presente como todos nosotros— pe-

ro pasado el tiempo llega un día en que de golpe, frente a muchos libros que ha publicado y muchas críticas que ha recibido, tiene la suficiente perspectiva y el suficiente espacio crítico para verse a sí mismo con alguna lucidez. Hace algunos años me planteé el problema de cuál había sido finalmente mi camino dentro de la literatura (decir «literatura» y «vida» para mí es siempre lo mismo, pero en este caso nos estamos concentrando en la literatura). Puede ser útil que reseñe hoy brevemente ese camino o caminos de un escritor porque luego se verá que señalan algunas constantes, algunas tendencias que están marcando de una manera significativa y definitoria la literatura latinoamericana importante de nuestro tiempo.

Les pido que no se asusten por las tres palabras que voy a emplear a continuación porque en el fondo, una vez que se da a entender por qué se las está utilizando, son muy simples. Creo que a lo largo de mi camino de escritor he pasado por tres etapas bastante bien definidas: una primera etapa que llamaría estética (ésta es la primera palabra), una segunda etapa que llamaría metafísica y una tercera etapa, que llega hasta el día de hoy, que podría llamar histórica. En lo que voy a decir a continuación sobre esos tres momentos de mi trabajo de escritor va a surgir por qué utilizo estas palabras, que son para entendernos y que no hay que tomar con la gravedad que utiliza un filósofo cuando habla por ejemplo de metafísica.

Pertenezco a una generación de argentinos surgida casi en su totalidad de la clase media en Buenos Aires, la capital del país; una clase social que por estudios, orígenes y preferencias personales se entregó muy joven a una actividad literaria concentrada sobre todo en la literatura misma. Me acuerdo bien de las conversaciones con mis camaradas de estudios y con los que siguieron siendo amigos una vez que los terminé y todos comenzamos a escribir y algunos poco a poco también a publicar. Me acuerdo de mí mismo y de mis amigos, jóvenes argentinos (porteños, como les

decimos a los de Buenos Aires) profundamente estetizantes, concentrados en la literatura por sus valores de tipo estético, poético, y por sus resonancias espirituales de todo tipo. No usábamos esas palabras y no sabíamos lo que eran, pero ahora me doy perfecta cuenta de que viví mis primeros años de lector y de escritor en una fase que tengo derecho a calificar de «estética», donde lo literario era fundamentalmente leer los mejores libros a los cuales tuviéramos acceso y escribir con los ojos fijos en algunos casos en modelos ilustres y en otros en un ideal de perfección estilística profundamente refinada. Era una época en la que los jóvenes de mi edad no nos dábamos cuenta hasta qué punto estábamos al margen y ausentes de una historia particularmente dramática que se estaba cumpliendo en torno de nosotros, porque esa historia también la captábamos desde un punto de vista de lejanía, con distanciamiento espiritual.

Viví en Buenos Aires, desde lejos por supuesto, el transcurso de la guerra civil en que el pueblo de España luchó y se defendió contra el avance del franquismo, que finalmente habría de aplastarlo. Viví la Segunda Guerra Mundial, entre el año 39 y el año 45, también en Buenos Aires. ¿Cómo vivimos mis amigos y yo esas guerras? En el primer caso éramos profundos partidarios de la República española, profundamente antifranquistas; en el segundo, estábamos plenamente con los aliados y absolutamente en contra del nazismo. Pero en qué se traducían esas tomas de posición: en la lectura de los periódicos, en estar muy bien informados sobre lo que sucedía en los frentes de batalla; se convenían en charlas de café en las que defendíamos nuestros puntos de vista contra eventuales antagonistas, eventuales adversarios. A ese pequeño grupo del que formaba parte pero que a su vez era parte de muchos otros grupos, nunca se nos ocurrió que la guerra de España nos concernía directamente como argentinos y como individuos; nunca se nos ocurrió que la Segunda Guerra Mundial nos concernía también aunque la Argentina fuera un país neutral. Nunca nos

dimos cuenta de que la misión de un escritor que además es un hombre tenía que ir mucho más allá que el mero comentario o la mera simpatía por uno de los grupos combatientes. Esto, que supone una autocrítica muy cruel que soy capaz de hacerme a mí y a todos los de mi clase, determinó en gran medida la primera producción literaria de esa época: vivíamos en un mundo en el que la aparición de una novela o un libro de cuentos significativo de un autor europeo o argentino tenía una importancia capital para nosotros, un mundo en el que había que dar todo lo que se tuviera, todos los recursos y todos los conocimientos para tratar de alcanzar un nivel literario lo más alto posible. Era un planteo estético, una solución estética; la actividad literaria valía para nosotros por la literatura misma, por sus productos y de ninguna manera como uno de los muchos elementos que constituyen el contorno, como hubiera dicho Ortega y Gasset «la circunstancia», en que se mueve un ser humano, sea o no escritor.

De todas maneras, aun en ese momento en que mi participación y mi sentimiento histórico prácticamente no existían, algo me dijo muy tempranamente que la literatura — incluso la de tipo fantástico más imaginativa— no estaba únicamente en las lecturas, en las bibliotecas y en las charlas de café. Desde muy joven sentí en Buenos Aires el contacto con las cosas, con las calles, con todo lo que hace de una ciudad una especie de escenario continuo, variante y maravilloso para un escritor. Si por un lado las obras que en ese momento publicaba alguien como Jorge Luis Borges significaban para mí y para mis amigos una especie de cielo de la literatura, de máxima posibilidad en ese momento dentro de nuestra lengua, al mismo tiempo me había despertado ya muy temprano a otros escritores de los cuales citaré solamente uno, un novelista que se llamó Roberto Arlt y que desde luego es mucho menos conocido que Jorge Luis Borges porque murió muy joven y escribió una obra de difícil traducción y muy cerrada en el contorno de Bue-

nos Aires. Al mismo tiempo que mi mundo estetizante me llevaba a la admiración por escritores como Borges, sabía abrir los ojos al lenguaje popular, al lunfardo de la calle que circula en los cuentos y las novelas de Roberto Arlt. Es por eso que, cuando hablo de etapas en mi camino, no hay que entenderlas nunca de una manera excesivamente compartimentada: me estaba moviendo en esa época en un mundo estético y estetizante pero creo que ya tenía en las manos o en la imaginación elementos que venían de otros lados y que todavía necesitarían tiempo para dar sus frutos. Eso lo sentí en mí mismo poco a poco, cuando empecé a vivir en Europa.

Siempre he escrito sin saber demasiado por qué lo hago, movido un poco por el azar, por una serie de casualidades: las cosas me llegan como un pájaro que puede pasar por la ventana. En Europa continué escribiendo cuentos de tipo estetizante y muy imaginativos, prácticamente todos de tema fantástico. Sin darme cuenta, empecé a tratar temas que se separaron de ese primer momento de mi trabajo. En esos años escribí un cuento muy largo, quizá el más largo que he escrito, «El perseguidor» —del que hablaremos más en detalle llegado el momento—, que en sí mismo no tiene nada de fantástico pero en cambio tiene algo que se convertía en importante para mí: una presencia humana, un personaje de carne y hueso, un músico de jazz que sufre, sueña, lucha por expresarse y sucumbe aplastado por una fatalidad que lo persiguió toda su vida. (Los que lo han leído saben que estoy hablando de Charlie Parker, que en el cuento se llama Johnny Cárter.) Cuando terminé ese cuento y fui su primer lector, advertí que de alguna manera había salido de una órbita y estaba tratando de entrar en otra. Ahora el personaje se convertía en el centro de mi interés mientras que en los cuentos que había escrito en Buenos Aires los personajes estaban al servicio de lo fantástico como figuras para que lo fantástico pudiera irrumpir; aunque pudiera tener simpatía o cariño por determinados

personajes de esos cuentos, era muy relativo: lo que verdaderamente me importaba era el mecanismo del cuento, sus elementos finalmente estéticos, su combinatoria literaria con todo lo que puede tener de hermoso, de maravilloso y de positivo. En la gran soledad en que vivía en París de golpe fue como estar empezando a descubrir a mi prójimo en la figura de Johnny Cárter, ese músico negro perseguido por la desgracia cuyos balbuceos, monólogos y tentativas inventaba a lo largo de ese cuento.

Ese primer contacto con mi prójimo —creo que tengo derecho a utilizar el término—, ese primer puente tendido directamente de un hombre a otro, de un hombre a un conjunto de personajes, me llevó en esos años a interesarme cada vez más por los mecanismos psicológicos que se pueden dar en los cuentos y en las novelas, por explorar y avanzar en ese territorio —que es el más fascinante de la literatura al fin y al cabo— en que se combina la inteligencia con la sensibilidad de un ser humano y determina su conducta, todos sus juegos en la vida, todas sus relaciones y sus interrelaciones, sus dramas de vida, de amor, de muerte, su destino; su historia, en una palabra. Cada vez más deseoso de ahondar en ese campo de la psicología de los personajes que estaba imaginando, surgieron en mí una serie de preguntas que se tradujeron en dos novelas, porque los cuentos no son nunca o casi nunca problemáticos: para los problemas están las novelas, que los plantean y muchas veces intentan soluciones. La novela es ese gran combate que libra el escritor consigo mismo porque hay en ella todo un mundo, todo un universo en que se debaten juegos capitales del destino humano, y si uso el término destino humano es porque en ese momento me di cuenta de que yo no había nacido para escribir novelas psicológicas o cuentos psicológicos como los hay y por cierto tan buenos. El solo hecho de manejar elementos en la vida de algunos personajes no me satisfacía lo suficiente. Ya en «El perseguidor», con toda su torpeza y su ignorancia, Johnny Cárter

se plantea problemas que podríamos llamar «últimos». El no entiende la vida y tampoco entiende la muerte, no entiende por qué es un músico, quisiera saber por qué toca como toca, por qué le suceden las cosas que le suceden. Por ese camino entré en eso que con un poco de pedantería he calificado de etapa metafísica, es decir una autoindagación lenta, difícil y muy primaria —porque yo no soy un filósofo ni estoy dotado para la filosofía— sobre el hombre, no como simple ser viviente y actuante sino como ser humano, como ser en el sentido filosófico, como destino, como camino dentro de un itinerario misterioso.

Esta etapa que llamo metafísica a falta de mejor nombre se fue cumpliendo sobre todo a lo largo de dos novelas. La primera, que se llama *Los premios*, es una especie de divertimento; la segunda quiso ser algo más que un divertimento y se llama *Rayuela*. En la primera intenté presentar, controlar, dirigir un grupo importante y variado de personajes. Tenía una preocupación técnica, porque un escritor de cuentos —como lectores de cuentos, ustedes lo saben bien— maneja un grupo de personajes lo más reducido posible por razones técnicas: no se puede escribir un cuento de ocho páginas en donde entren siete personas ya que llegamos al final de las ocho páginas sin saber nada de ninguna de las siete, y obligadamente hay una concentración de personajes como hay también una concentración de muchas otras cosas (eso lo veremos después). La novela en cambio es realmente el juego abierto, y en *Los premios* me pregunté si dentro de un libro de las dimensiones habituales de una novela sería capaz de presentar y tener un poco las riendas mentales y sentimentales de un número de personajes que al final, cuando los conté, resultaron ser dieciocho. ¡Ya es algo! Fue, si ustedes quieren, un ejercicio de estilo, una manera de demostrarme a mí mismo si podía o no pasar a la novela como género. Bueno, me aprobé; con una nota no muy alta pero me aprobé en ese examen. Pensé que la novela tenía los suficientes elementos como para