

Kirjallisuuden vallankumouksellinen vai
vallankumouksen kirjaaja?

Argentiinalaiskirjailija Julio Cortázarin (1914–1984) käsitys
latinalaisamerikkalaisen kirjailijan yhteiskunnallisesta roolista

Silja Ylitalo
Pro gradu -tutkielma
Kulttuurihistoria
Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos
Humanistinen tiedekunta
Turun yliopisto
Toukokuu 2019

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos
/Humanistinen tiedekunta

YLITALO, SILJA: Kirjallisuuden vallankumouksellinen vai vallankumouksen kirjaaja?
Argentiinalaiskirjailija Julio Cortázarin (1914–1984) käsitys latinalaisamerikkalaisen
kirjailijan yhteiskunnallisesta roolista

Pro gradu -tutkielma 117s.

Kulttuurihistoria

Toukokuu 2019

Tässä pro gradu -tutkielmassa tarkastelen argentiinalaisen kirjailijan Julio Cortázarin (1914–1984) käsitystä latinalaisamerikkalaisen kirjailijan yhteiskunnallisesta roolista sellaisena kuin se ilmenee hänen esseissään, haastatteluissaan ja kaunokirjallisissa teoksissaan. Tutkin aiheitani aatehistoriallisella metodilla, käsittämisen käsittämisenä.

Cortázar oli yhteiskunnallisesti aktiivinen vasemmistointellektuelli ja kokeellinen kirjailija, joka puolusti voimakkaasti taiteen vapautta. Vielä 1940- ja 1950-luvuilla hän oli kiinnostuneempi taiteen sisäisistä kysymyksistä kuin politiikasta. Kuuban vallankumous vuonna 1961 merkitsi Cortázarille poliittista herätystä, jonka jälkeen hän alkoi ottaa kantaa myös yhteiskunnallisiin aiheisiin.

Cortázarin mukaan kirjailijan tehtävä oli edistää yhteiskunnallista muutosta ja vallankumousta oman alansa sisällä eli kielessä ja kirjallisuudessa: uudistettava tavat sanoa, kertoa ja käyttää kieltä. Kirjailijoiden oli oltava kielen Che Guevaroja, kirjallisuuden vallankumouksellisia pikemminkin kuin vallankumouksen kirjaajia, toisin sanoen edistettävä vallankumousta ihmisten mielissä totuttuja ajattelutapoja muuttamalla.

Cortázarin kirjallisuuskäsitykseen vaikuttivat etenkin surrealismi ja eksistentialismi, ja hänen näkemyksissään on yhtymäkohtia myös ranskalaista romaanitaidetta uudistaneeseen *nouveau roman* -liikkeeseen. Cortázar oli osa 1960-luvulla alkanutta ja 1970-luvulle jatkunutta latinalaisamerikkalaisen kaunokirjallisuuden nousukautta, niin sanottua buumia, jolloin maanosan kirjallisuus nousi laajan kansainvälisen huomion kohteeksi. Buumin tunnetuimpia kirjailijoita Cortázarin ohella olivat Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa ja Carlos Fuentes. Buumin kirjallisuus oli uudistavaa ja kokeilevaa, osin humoristista ja kepeää, mutta myös yhteiskunnallista.

Poliittinen vaikuttaminen ja ihmisoikeuksien puolustaminen tuli Cortázarille yhä tärkeämmäksi 1970-luvulla, kun monissa Latinalaisen Amerikan maissa valtaan nousi ihmisoikeuksia polkevia sotilasdiktatuureja. Yhteiskunnalliset aiheet alkoivat näkyä myös Cortázarin kaunokirjallisessa tuotannossa. Hän korosti edelleen taiteen vapautta, mutta myös taiteilijan velvollisuutta edistää yhteiskunnallista muutosta. Taiteen ja politiikan yhdistäminen oli kysymys, jota Cortázar pohti 1970-luvulla.

Asiasanat:

Argentiina, avantgarde, intellektuelli, Julio Cortázar, kirjailijuus, kokeellinen kirjallisuus, Kuuba, Latinalainen Amerikka, surrealismi, vallankumousliikkeet

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	1
1.1. Taustaa: Julio Cortázar latinalaisamerikkalaisena kirjailijana	1
1.2. Tutkimuskysymys, metodi ja näkökulma	3
1.3. Lähteet ja tutkimuskirjallisuus	7
2. NORSUNLUUTORNISTA VALLANKUMOUSKENTILLE	11
2.1 Taidetta ja estetiikkaa peronismien varjossa.....	11
2.2. Pariisin oppivuodet.....	18
2.3. Kuuban vallankumouksen lumo.....	24
3. KOKEELLISEN KIRJALLISUUDEN KAUTTA MUUTOKSEEN IHMISESSÄ....	33
3.1. Latinalaisamerikkalaisen kirjallisuuden nousukausi ”el boom” 1960-luvulla.....	33
3.2. <i>Ruutuhyppelyä</i> : Uudenlainen romaani uudelle lukijalle.....	37
3.3. Cortázarin ”passiiviset naislukijat”	45
3.4. Leikki ja huumori kirjallisten normien rikkojina	48
4. TAITEELLINEN VAPAAUS JA VALLANKUMOUS KIRJALLISUUDESSA.....	58
4.1. Porvari-intellektuelli työväenluokan asialla.....	58
4.2. Kielen vallankumouksellinen.....	64
4.3. Kirjailijan vastuu maailmaa kohtaan.....	71
5. POLITIIKKA MUOKKAA KIRJALLISUUDEN KENTTÄÄ	79
5.1. Padillan tapaus 1971 ja Kuuban vallankumouksen problematisoituminen.....	79
5.2. Buumin jälkeen	86
5.3. Poliitiikan vaikutus Cortázarin tuotantoon 1970- ja 1980-luvuilla.....	90
6. LOPPULUKU	99
LÄHDELUETTELO	104

1. JOHDANTO

1.1. Taustaa: Julio Cortázar latinalaisamerikkalaisena kirjailijana

Argentiinalainen Julio Cortázar (1914–1984) on Latinalaisen Amerikan tunnetuimpia kirjailijoita. Cortázarin aktiivinen kirjailijanura kattaa koko 1950-, 1960- ja 1970-luvut sekä 1980-luvun alkupuolen. Kaunokirjallisen työnsä lisäksi hän osallistui useisiin kirjailijan asemaa ja tehtäviä koskeviin keskusteluihin ja väittelyihin sekä kirjoitti aiheesta esseissä ja lehtiartikkeleissa.¹ Cortázarin vaiheet liittyvät monin tavoin Latinalaisen Amerikan 1900-luvun historian ja kirjallisuuden murroskohtiin ja kehityslinjoihin,² kuten Kuuban vallankumoukseen, peronismiin, surrealismiin, eksistentiaalisiin, Nicaraguan sandinisteihin ja maanpakolaisuuteen, mikä tekee hänestä erityisen kiinnostavan tutkimuskohteen. Kirjailijana Cortázar tunnetaan parhaiten novelleistaan sekä kokeellisesta romaanistaan *Ruutuhyppeä* (*Rayuela* 1963, suom. Anu Partanen 2005), mutta hän kirjoitti myös runoja, muutaman näytelmän, kritiikkejä ja tarinoita, pakinoita ja kuvia yhdisteleviä kollaasikokoelmia.

Vaikka Cortázar 1970-luvulta eteenpäin käsitteli fiktiossaan myös poliittisia aiheita, häntä kiinnostivat enemmän kielelliset kokeilut, mysteerit, fantastinen, toden ja epätoden, tavanomaisen ja oudon rajankäynti; ne olivat teemoja, joihin hän palasi romaaneissaan ja novelleissaan yhä uudelleen. Myös leikillisuus, erotiikka, huumori ja eri kirjallisuuden lajien sekoittaminen ovat tyypillisiä Cortázarin kaunokirjalliseen tuotantoon.³ Vaikka espanjankielisen maailman ulkopuolella Cortázaria paremmin tunnetaan hänen kirjailijakollegansa ja ystävänsä Mario Vargas Llosa (1936–) ja Gabriel García Márquez (1927–2014), Cortázarin teokset ovat aina olleet arvostettuja etenkin kirjailijoiden, tutkijoiden ja kriitikoiden keskuudessa. Raymond L. Williamsin mukaan Cortázarin vaikutus 1900-luvun lopun latinalaisamerikkalaiseen kirjallisuuteen oli suurempi kuin kenties kenenkään toisen kirjailijan, ehkä Jorge Luis Borgesia (1899–1986) lukuun ottamatta.⁴

Kirjallisen työnsä lisäksi Cortázar oli 1960–1980-luvuilla näkyvä vasemmistointellektuelli, joka tuki aktiivisesti muun muassa Fidel Castroa, Salvador Allendea ja Nicaraguan sandinisteja.⁵ Tässä työssäni tarkastelen Cortázarin käsitystä latinalaisamerikkalaisen kirjailijan yhteiskunnallisesta roolista sellaisena kuin se hänen

¹ Väittelyistä ks. Standish 1997, 467–468; Peavler 1990, 12–16; Weiss 2003, 91–92.

² Stavans 1996, 2.

³ Ks. esim. Weiss 2003, 82–83; Barrera 2003, 73–75.

⁴ Williams 1998, 72, 73, 80.

⁵ Ibid., 72.

julkaistuista kirjoituksistaan, puheistaan ja haastatteluistaan nousee esiin. Miten poliittisesti sitoutuneen vasemmistointellektuellin ja toisaalta taiteen autonomiaa puolustavan kokeellisen kirjailijan roolien yhdistäminen onnistui, ja millaisia ristiriitoja siitä seurasi? Miten Cortázarin ajattelu muuttui 1950-luvulta 1970-luvulle tultaessa? Vaikka käsittelen koko Cortázarin kirjailijanuraa, ajallisesti työssäni painottuu 1960-luku, joka oli hänen yhteiskunnallisen ajattelunsa muovautumisen kannalta keskeistä aikaa.

Cortázar muutti vuonna 1951 Juan Domingo Peronin hallitsemasta Argentiinasta Pariisiin, minne hän jäi pysyvästi.⁶ Cortázar asui koko aktiivisen kirjailijauransa Euroopassa, vaikka säilyttikin tiiviit suhteet kotimaahansa ja piti itseään latinalaisamerikkalaisena kirjailijana. Vapaaehtoisena alkanut maanpakolaisuus muuttui poliittiseksi 1970-luvulla, kun Argentiinan sotilasdiktatuuri teki Cortázarista epätoivotun henkilön entisessä kotimaassa. Maanpakolaisuuteen liittyvät kysymykset yhdistivät latinalaisamerikkalaisia kirjailijoita, joista iso osa asui ja työskenteli osan elämästään ulkomailla, usein Euroopassa. Aihe herätti myös keskustelua ja kiistojakin etenkin 1960- ja 1970-luvuilla.⁷

Yhteiskunnallisiin aiheisiin Cortázar alkoi ottaa näkyvämmiin kantaa vasta Kuuban vallankumouksen jälkeen 1960-luvun alussa. Useimpien muiden latinalaisamerikkalaisten intellektuellien tavoin hän oli vallankumouksen innokas kannattaja.⁸ Cortázar pysyi loppuun asti Castron tukijana, vaikka näkemyseroja aika ajoin syntyikin, etenkin niin sanotun Padillan tapauksen jälkeen. Herberto Padilla oli kuubalainen runoilija, jonka Castron hallitus vuonna 1971 vangitsi syyttäen hänen runojaan vastavallankumouksellisiksi ja pakotti hänet kyseenalaisissa oloissa hankitun tunnustuksen jälkeen julkiseen itsekritiikkiin. Tapaus jakoi latinalaisamerikkalaisten taiteilijoiden ja intellektuellien mielipiteet ja sai monet kirjailijat katkaisemaan välinsä Castron Kuubaan. Cortázarkin allekirjoitti ensimmäisen eurooppalaisten ja latinalaisamerikkalaisten kirjailijoiden ja intellektuellien Castrolle osoittaman avoimen protestikirjeen, mutta ei enää toista.⁹ Cortázarin fiktiivisessä tuotannossa yhteiskunnallisia aiheita alkoi näkyä 1970-luvulla.¹⁰

⁶ Perón hallitsi Argentiinaa itsevaltaisain ottein, joskin demokraattisesti valittuna presidenttinä vuosina 1946–1955. Hänen populistinen hallitsemistapansa perustui toisaalta ammattiliittojen ja työläisten, toisaalta kansallismielisen porvarillisen oikeiston liehittelyyn ”eliittiä” (niin perinteistä yläluokkaa kuin älymystöä ja kulttuuriväkeä) vastustavin puhein. Ks. esim. Valtonen 2001, 577–579; Miller 1999, 58–61.

⁷ Ks. esim. *Situación del intelectual latinoamericano (1967)* 1994, 31; Hérreaez 2001, 227; Weiss 2003, passim.

⁸ Peavler 1990, 11–12.

⁹ Standish 1997, 468; Stavans 1996, 10–11; Peavler 1990, 15.

¹⁰ Peavler 1990, 12, 15–16.

Cortázar kuului myös niin sanotun latinalaisamerikkalaisen kirjallisuuden buumin (*el boom, the Boom*) keskushahmoihin. Buumilla viitataan latinalaisamerikkalaisen kaunokirjallisuuden 1960-luvun alussa alkaneeseen ja osittain 1970-luvulle jatkuneeseen (*post-boom*) nousukauteen, jolloin alueen kirjallisuus nousi ensimmäistä kertaa historiansa aikana laajan kansainvälisen huomion kohteeksi.¹¹ Buumissa ei ollut kyse yhtenäisestä liikkeestä tai estetiikasta,¹² eikä se liittynyt pelkästään kaupalliseen toimintaan, vaikka kyseinen nimitys viittasikin alkuaan juuri latinalaisamerikkalaisen kaunokirjallisuuden myynnin nopeaan kasvuun 1960-luvulla, sekä kotimaisilla markkinoilla että ulkomailla. Keskeistä oli, että samoihin aikoihin, noin vuosikymmenen puoleksavälissä, ilmestyi monta kriitikoiden arvostamaa, taiteellisesti korkeatasoista ja uudistavaa romaania, joista myös suuret kansainväliset kustantamot ja lukeva yleisö innostuivat. Tähän vaikuttivat puhtaasti esteettisten seikkojen lisäksi kustannustoiminnan kasvu sekä yleisen mielenkiinnon kohdistuminen Latinalaiseen Amerikkaan Kuuban vallankumouksen myötä.¹³ Sekä buumin kirjailijat että muut latinalaisamerikkalaiset kirjailijat pohtivat 1960- ja 1970-luvuilla yhteiskunnalliseen sitoutumiseen ja kirjallisuuden rooliin liittyviä kysymyksiä. Cortázar oli yksi niistä, joka aktiivisimmin käsitteli näitä aiheita julkisissa puheissaan ja kirjoituksissaan,¹⁴ minkä vuoksi lähdemateriaalia hänen käsitystensä analysoimiseen riittää.

1.2. Tutkimuskysymys, metodi ja näkökulma

Tässä työssä analysoin Cortázarin kirjoituksista ja hänen antamistaan haastatteluista esiin nousevaa kuvaa latinalaisamerikkalaisesta kirjailijasta toisaalta intellektuellina yhteiskunnallisine velvollisuuksineen, toisaalta taiteilijana, jonka ensisijaisena tehtävänä on mahdollisimman korkeatasoisen taiteen tuottaminen. Cortázar oli sekä näkyvä vasemmistovallankumouksellinen että taiteilijan vapautta korostava avantgardekirjailija. Miten nämä roolit oli mahdollista yhdistää ja mitä ristiriitoja siitä seurasi? Etenen työssäni kronologisesti, sillä tarkastelen samalla, miten Cortázarin ajattelu muuttui 1950-luvulta 1970- ja 1980-luvuille tultaessa. Miten poliittisen ilmapiirin muutokset vaikuttivat Cortázarin yhteiskunnallisiin näkemyksiin ja taiteelliseen työhön? Miten tyypillisiä tai

¹¹ Ks. esim. Higgins 1991, 90.

¹² Maaginen realismi mainitaan joskus tyylisuuntana buumin yhteydessä, mutta todellisuudessa kyse on kahdesta erillisestä, joskin ajallisesti osittain päällekkäisestä ilmiöstä. Ks. esim. Oviedo 2001, 299.

¹³ Oviedo 2001, 299-300. Koska buumi ei muodostanut mitään selväpiirteistä kirjallista ryhmittymää, myös siihen laskettavista kirjailijoista on erilaisia näkemyksiä. Yleisimmin sen neljäksi keskushahmoksi luetaan Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes ja Julio Cortázar; muita sen yhteydessä usein mainittavia nimiä ovat mm. José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante, José Donoso ja Manuel Puig.

¹⁴ Williams 1998, 72.

poikkeuksellisia Cortázarin ajatukset taiteilijan yhteiskunnallisesta roolista olivat ajan muihin latinalaisamerikkalaisiin kirjailijaintellektuelleihin nähden? Millainen oli Cortázarin kirjallisuuskäsitys ja miten se näkyi hänen poliittisissa mielipiteissään?

Tarkastelen Cortázarin ajattelua aatehistoriallisella metodilla, käsittämisen käsittämisenä, niin kuin sen on muotoillut Markku Hyrkkänen teoksessaan *Aatehistorian mieli*. Tutkimuskohteena ovat tällöin menneisyyden ihmisten käsitykset asioista, ja tutkijan tehtävänä on näiden käsitysten ymmärtäminen sekä asioiden ja käsitysten yhteyksien jäljittäminen ja esittäminen. Kun tutkitaan – tai pyritään käsittämään – ihmisten käsityksiä, lähteinä käytetään usein menneisyyden ihmisten tuottamia tekstejä, kuten itsekin tässä työssäni teen. Kirjoittajan intentioiden selvittämiseksi on lisäksi huomioitava muun muassa ajallisaikallinen konteksti eli aikalaisproblematiikka, mikä tapahtuu esimerkiksi muiden aikalaiskirjoittajien tekstejä tutkimalla.¹⁵ Tässä työssäni olen käyttänyt alkuperäislähteiden eli Cortázarin tekstien ja puheiden sekä tutkimuskirjallisuuden lisäksi lähteenäni aikalais- ja muistelmakirjallisuutta, mikä osaltaan suhteuttaa ja kontekstoi Cortázarin ajattelutapaa ja käsityksiä.

Hyrkkäsen mukaan pelkkien kulttuuristen rakenteiden tai kielenkäytön konventioiden tunteminen ei kuitenkaan riitä. Jotta pystyisi ymmärtämään erilaisia käsittämisen tapoja tai selittämään, miten ihmisten kokemukset ja asenteet tiettyssä ajassa tai kulttuurissa ovat ylipäätään mahdollisia, on kartoitettava myös yhteiskunnallisia ja taloudellisia olosuhteita.¹⁶ Cortázarin ajattelua ja toimintaa tutkittaessa merkitystä oli muun muassa Argentiinan yhteiskuntapoliittisella tilanteella 1930- ja 1940-luvuilla, Kuuban vallankumouksella, Latinalaisen Amerikan sotilasdiktatuureilla ja sissisodilla 1970-luvulla sekä Nicaraguan sandinistivallankumouksella vuonna 1979, jotka aate- ja kirjallisuushistoriallisen kontekstin rinnalla muodostavat tämän työn poliittishistoriallisen kehyksen.

Laajempaa teoreettisena viitekehyksenä käytän avantgardetutkimusta, jonka kautta kontekstoin Cortázarin käsityksiä taiteen roolista ja merkityksestä yhteiskunnassa. Kokeellisena kirjailijana Cortázar oli osa taiteen avantgardea, vaikka ei kuulunutkaan mihinkään tiettyyn ryhmään. Eurooppalaisista avantgardesuuntauksista erityisesti surrealismin ja eksistentiaalismi vaikuttivat vahvasti Cortázarin taidekäsitykseen ja ilmaisuun. Iisa af Ursin toteaa Turun yliopiston yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -työssään *Selittämättömän kohtaaminen ja uusi ihminen. Yksilön ja todellisuuden suhde Julio Cortázarin novellissa Las armas secretas* surrealismin olleen Cortázarille lähtökohta, josta käsin hän kehitti omaa maailmankatsomustaan.¹⁷ Myöhemmin 1950- ja

¹⁵ Hyrkkänen 2002, passim; ks. erit. 57, 69, 72, 177–187.

¹⁶ Ibid., passim; ks. esim. 28–32.

¹⁷ Af Ursin 2004, 7–8.

1960-luvuilla Cortázarin käsitykset kielestä ja kerronnasta ja niiden merkityksestä yhteiskunnallisen muutoksen edistäjinä ovat monin paikoin yhtenevät ranskalaisen *nouveau roman* -liikkeen teoreetikkojen kanssa.¹⁸

Cortázarin pääteoksena pidettävän *Ruutuhyppelyn* ja muiden latinalaisamerikkalaisten 1900-luvun lopun romaanien kielellisten kokeilujen juuret voi jäljittää avantgardeliikkeisiin, joita syntyi eri puolilla Latinalaista Amerikkaa 1920-luvulla ja 1930-luvun alussa, kirjoittaa Vicky Unruh teoksessaan *Latin American Vanguard. The Art of Contentious Encounters*. Nämä taas saivat innoituksensa eurooppalaisesta avantgardesta, vaikka ottivatkin kantaa ensi sijassa latinalaisamerikkalaisesta todellisuudesta nouseviin kysymyksiin ja taiteen käsittämisen tapoihin.¹⁹

Euroopassa erilaiset avantgardeliikkeet ovat vaikuttaneet taiteen ja kirjallisuuden kehitykseen ja siitä käytävään keskusteluun 1900-luvun alusta lähtien. Taiteen sisäisten kysymysten lisäksi niissä on otettu kantaa myös taiteilijan asemaan ja tehtävään ja taiteen rooliin laajemmassa yhteiskunnallisessa kontekstissa, usein tarkoituksena vallitsevien arvojen kyseenalaistaminen ja muutoksen edistäminen. Niin sanottujen historiallisten avantgardesuuntausten eli futurismin, dadan ja surrealismin lisäksi avantgardeen lasketaan vaihtelevasti joukko muita, lähinnä 1900-luvun liikkeitä.²⁰ Kokeellisuus on avantgardea laajempi ja epämääräisempi, mutta tutkimuksessa silti vakiintunut käsite. *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus* -teoksen toimittajien Sakari Katajamäen ja Harri Veivon mukaan kokeellisuuden käsitteen erottaa avantgardesta historiallinen neutraalius, ajallisen perustan puuttuminen: siinä missä avantgarde yhdistyy ensi sijassa 1900-lukuun, kokeellista, valtavirran esittämistavan haastavaa kirjallisuutta on ollut aina. Termejä käytetään usein rinnakkain ja toistensa synonyymeinä.²¹

Charles Russell määrittää teoksessaan *Poets, Prophets, and Revolutionaries. The Literary Avant-garde from Rimbaud through Postmodernism* avantgardeliikkeisiin kuuluvat taiteilijat neljän yhteisen piirteen kautta. Avantgardetaiteilijat kokevat ensinnäkin vahvasti olevansa osa modernia, jatkuvassa sosiohistoriallisessa muutoksessa olevaa kulttuuria. Toiseksi avantgarde suhtautuu avoimen kriittisesti aikansa vallitseviin kulttuurisiin arvoihin. Kolmanneksi avantgardeliikkeet heijastelevat kirjailijan ja taiteilijan halua määritellä uudelleen roolinsa yhteiskunnassa ja liittoutua muiden edistyksellisten tai vallankumouksellisten

¹⁸ Ks. esim. Martin 1998, 204; Peavler 1990, 109.

¹⁹ Unruh 1994, 1–3.

²⁰ Ks. Katajamäki & Veivo 2007, 11–17.

²¹ Katajamäki & Veivo 2007, 16–17.

liikkeiden kanssa tätä yhteiskuntaa muuttaakseen. Neljäs, Russellin mukaan oleellisin määritelmä on, että avantgarde pyrkii esteettisten innovaatioiden kautta uudistamaan taidetta ja kieltä, ja siten luomaan uusia käsittämisen, ilmaisun ja toiminnan muotoja.²² Kaikki nämä määritelmät pätevät Julio Cortázarin.

Russellin mukaan jotkut 1900-luvun loppupuolen merkittävimmistä kerrontateknisistä uudistuksista romaanitaiteessa ovat peräisin juuri latinalaisamerikkalaisilta kirjailijoilta, jotka yhdistivät eurooppalaiseen avantgardeen ja modernistisiin tekniikkoihin oman kulttuurinsa alkuperäiskansojen myyttejä sekä historiallisen lähestymistavan. Silti vain harvat heistä, Russell toteaa, laajensivat radikaalit muodon uudistukset eksplisiittiseen poliittiseen tai kulttuuriseen kritiikkiin. Tällaisia olivat hänen mukaansa Julio Cortázar ja Severo Sarduy.²³ Russell siis lukee Cortázarin osaksi avantgardea, ja niin tekee myös esimerkiksi latinalaisamerikkalaisen kirjallisuuden tutkija Gerald Martin: hän toteaa Cortázarin erityisen paikan kirjallisuuden kentällä johtuvan siitä, että tämä sekä tutki avantgardeliikkeitä että oli itse osa kansainvälistä avantgardea.²⁴ Toisaalta, koska avantgardekirjallisuudella saatetaan viitata myös pelkästään 1920–30-lukujen eurooppalaisiin avantgardeliikkeisiin, kutsun tässä työssäni Cortázaria avantgardekirjailijaksi vain silloin kun tutkimuslähteissä niin tehdään, muuten käytän merkitykseltään laajempaa kokeellisen kirjailijan käsitettä.

Avantgarde- ja kokeilevien kirjailijoiden poliittinen sitoutuminen on ollut vaihtelevaa, Katajamäki ja Veivo kirjoittavat. Jotkut ovat julistaneet ajatusta taiteesta taiteen vuoksi ja kieltäneet kaiken poliittisen, toiset taas ovat olleet hyvinkin sitoutuneita johonkin tiettyyn ideologiaan.²⁵ Yleisesti ottaen latinalaisamerikkalaiset kirjailijat ovat nähneet roolinsa yhteiskunnallisempana kuin eurooppalaiset tai pohjoisamerikkalaiset kollegansa. Valtaan liittyvät kysymykset, oli kyse sitten poliittisesta, sotilaallisesta, uskonnollisesta tai muusta vallasta, ovat olleet latinalaisamerikkalaisen kirjallisuuden valtavirtaa löytöretkistä lähtien, Peter Standish ja Terry J. Peavler kirjoittavat toimittamassaan teoksessa *Structures of Power. Essays on Twentieth-Century Spanish-American Fiction*. Heidän mukaansa jokainen latinalaisamerikkalainen kirjailija joutuu tavalla tai toisella pohtimaan, miten kohdata historiallisuuden vaatimukset ja painostus kirjallisuuden käyttämiseksi yhteiskuntapoliittisten uudistusten propagoimiseen, mutta säilyttää samalla teostensa kaunokirjallinen laatu. Onko kirjailijan mahdollista yhdistää

²² Russell 1985, 4.

²³ Severo Sarduy (1937–1993) oli Pariisissa asuva kuubalaiskirjailija, joka kuului ranskalaiseen Tel Quel -kirjailijaryhmään. Latinalaisamerikkalaisista avantgardekirjailijoista puhuessaan Russell mainitsee Cortázarin ja Sarduyin lisäksi Jorge Luis Borgesin, Carlos Fuentesin, Cabrera Infanten, Manuel Puigin ja Gabriel García Márquezin. Russell 1985, 252.

²⁴ Martin 1998, 182.

²⁵ Katajamäki & Veivo 2007, 14.

esteettiset ja yhteiskunnalliset päämäärät ilman ristiriitaa? Näitä kysymyksiä on Peavlerin ja Standishin mukaan latinalaisamerikkalaisista kirjailijoista ehkä perusteellisimmin käsitellyt juuri Cortázar.²⁶

1.3. Lähteet ja tutkimuskirjallisuus

Kymmenen vuotta Cortázarin kuoleman jälkeen vuonna 1994 hänen ei-kaunokirjallisia tekstejään julkaistiin kootusti kolmena niteenä nimellä *Obra crítica* (Kriittinen tuotanto), jonka toimittivat Saúl Yurkievich (osa 1) Jaime Alazraki (osa 2) ja Saúl Sosnowski (osa 3). Teokset koostuvat muutamaa poikkeusta lukuunottamatta ainoastaan lehdissä julkaistuista tai aiemmin julkaisemattomista kirjoituksista. Ensimmäisen osan muodostaa laaja essee ”Teoría del túnel. Notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo” (Tunnelin teoria. Muistiinpanoja surrealismiin ja eksistentialismin paikantamiseksi) vuodelta 1947, toiseen ja kolmanteen osaan on koottu muita kirjoituksia kronologisessa järjestyksessä. Jakolinja on vedetty *Ruutuhyppelyn* ilmestymisvuoteen 1963: toisen osan varhaisin kirjoitus on vuodelta 1941 ja viimeinen 1963, kolmannen osan tekstit ovat vuosilta 1967–1983. Suuri osa alkuperäislähteinäni käyttämistäni teksteistä on juuri *Obra crítica* -kokoelmista. Lisäksi olen käyttänyt kuubalaisessa kulttuuri- ja kirjallisuuslehdessä *Casa de las Americas* julkaistuja Cortázarin kirjoittamia tai muuten häneen liittyviä tekstejä. Lehdellä oli merkittävä rooli latinalaisamerikkalaisessa kulttuuri- ja taidekeskustelussa etenkin 1960- mutta myös 1970-luvulla.²⁷ Cortázar kuului *Casa de las Americasin* toimituskuntaan.

Keskeisiä alkuperäislähteitäni ovat myös erään debatin seurauksena syntyneessä *Literatura en la revolución y revolución en la literatura* (Kirjallisuus vallankumouksessa ja vallankumous kirjallisuudessa) -teoksessa julkaistut esseet sekä ”Viaje alrededor de una mesa” (Matka pöydän ympäri) -essee, jonka tausta on niin ikään poleemisessa keskustelussa. Monet Cortázarin *Obra crítica* -teoksissakin julkaistut tekstit ovat vastauksia polemiikkeihin tai debatteihin. Markku Hyrkkäsen mukaan juuri väittelytilanteissa syntyneet tekstit ovat erityisen hedelmällisiä aatehistoriallisina lähteinä. Silloin ihmiset joutuvat pohtimaan ja tutkimaan sekä oman ajattelunsa että vastustajiensa ajattelun perusteita. Tällöin tutkijan huomion kohteeksi ei nouse pelkästään se mitä tapahtui, vaan se mitä menneisyyden ihmiset katsoivat tapahtuneen ja miten heidän käsityksensä vaikuttivat heidän tapaansa reagoida.²⁸

²⁶ Peavler & Standish 1994, 1–6.

²⁷ Gálvez 1992, 44–45.

²⁸ Hyrkkänen 2002, 63–64.

Koska alkuperäislähteinä käyttämiäni esseitä on paljon ja monet niistä on julkaistu samoina vuosina, selvyuden vuoksi viittaan esseisiin niiden otsikolla, en Cortázarin nimellä. Jos käytän tekstistä myöhemmin julkaistua versiota, ilmoitan alkuperäisen julkaisuvuoden suluissa. Jos alkuperäinen ilmestymisvuosi ei käy ilmi julkaisutiedoista, mutta teksti on päivätty tiettyyn vuoteen tai julkaisuvuosi käy muuten ilmi tekstistä, olen merkinnyt sen lähdeviitteeseen hakasulkeissa.

Cortázarin elinaikanaan julkaisemia esseetekstejä löytyy myös kollaasikokoelmista *Vuelta al día en ochenta mundos* (Päivän ympäri kahdeksassakymmenessä maailmassa, 1967) ja *Último round* (Viimeinen erä, 1969), jotka ovat tyylillisesti viimeistelyjä, kaunokirjallisia teoksia, toisin kuin *Obra crítica* -kokoelmien tekstit, jotka ovat yleensä syntyneet jonkin tietyn hetken tai tilanteen tarpeisiin – puheeksi konferenssiin, vastaukseksi kiistakirjoitukseen, artikkeliksi lehden teemanumeroon.²⁹ Toisaalta juuri tästä syystä *Obra crítica* -kokoelmien tekstien kautta muodostuu selväpiirteisempi kuva Cortázarin yhteiskunnallisesta ajattelusta ja sen kehityksestä kuin kollaasikirjojen proosateksteistä, joissa fiktiiviset elementit ovat usein tavalla tai toisella läsnä. Käytän kuitenkin lähteinäni myös niitä Cortázarin kaunokirjallisten esseekokoelmien kirjoituksia, jotka ovat keskeisiä hänen yhteiskunnallisen ajattelunsa ymmärtämiseksi. Cortázarin muusta kaunokirjallisesta tuotannosta käsitellen yksityiskohtaisesti *Ruutuhyppelyä*, muihin fiktiivisiin teoksiin viittaa tarvittaessa hänen kirjailijanlaatunsa muutoksen ja kirjallisuuskäsityksensä kuvaamiseksi.

Kaunokirjallisten tekstien käyttö historiantutkimuksen lähteinä on erilaista kuin puheiden tai esseiden. Kaunokirjallisuus on yleensä lähtökohtaisesti fiktiota, eikä fiktiivisten henkilöiden ajatuksia ei voi suoraan samastaa kirjailijan ajatuksiin. Markku Hyrkkänen toteaa, että kirjallisuudessa tekijän elämä ja teokset saattavat erkaantua toisistaan siinä määrin, että tekijän intentiot voi kokonaan sivuuttaa. Mutta, kuten Hyrkkänen korostaa, aatehistorioitsijan ei pidä sitoutua ajatukseen, että teos ja tekijä voitaisiin radikaalisti erottaa toisistaan. ”Tieteenhistoriassa ja taidehistoriassakin on asianmukaista olettaa, että elämä ja työ, kokemus ja sen tulkinta kietoutuvat yhteen”, Hyrkkänen kirjoittaa.³⁰ Aatehistorian näkökulmasta tekijä ei ole kuollut, vaan tekstien kirjoittajien intentiot on mahdollista saada selville. Lukijat toki määräävät osan tekstien merkityksistä, mutta tekstin laatijan tarkoittama merkitys ei katoa, vaikka sen päälle kasautuisikin muita merkityksiä.³¹ Käyn kaunokirjallisten lähteideni lukutapaa

²⁹ Alazraki 1994b, 9.

³⁰ Hyrkkänen 2002, 107–108.

³¹ Ibid., 192–194.

tarkemmin läpi niiden käytön yhteydessä muihin alkuperäislähteisiin ja tutkimuskirjallisuuteen nojautuen.

Cortázarin itsensä kirjoittamien tekstien lisäksi hyödynnän hänestä tehtyjä haastatteluja. Niitä ovat muun muassa Espanjan televisiossa esitetty kaksituntinen *A Fondo* -ohjelma vuodelta 1977, joka löytyy kokonaisuudessaan verkosta Espanjan yleisradioyhtiö RTVE:n verkkosivuilta, sekä Diana Cooper-Clarkin ja Omar Pregon 1980-luvun alussa tekemät, teksteinä julkaistut haastattelut.

Suomessa Cortázaria ei ole juurikaan tutkittu. Sari Selanderin lisensiaatintyö *Cortázarin fantastinen maailma: Julio Cortázarin novellit Rio de la Platan fantastisen tradition valossa* Helsingin yliopiston kirjallisuustieteen laitokselle käsittelee Cortázarin tuotannon fantastisia elementtejä,³² ja Iisa af Ursin on tutkinut aiemmin mainitussa Turun yliopiston kirjallisuustieteen pro gradu -työssään yhtä Cortázarin novelleista.³³ Jälkimmäistä olen hyödyntänyt omassa työssäni erityisesti käsitellessäni Cortázarin suhdetta surrealismiin. Yhdysvalloissa, Ranskassa ja Espanjassa sekä tietenkin Latinalaisen Amerikan maissa Cortázaria on tutkittu paljon. Buumin ja 1960–1970-lukujen latinalaisamerikkalaisen kirjallisuuden sekä Cortázarin kirjailijanlaadun osalta olen tukeutunut erityisesti Donald L. Shawn, Raymond L. Williamsin ja Gerald Martinin kirjallisuustieteellisiin ja -historiallisiin teoksiin, joissa käsitellään myös latinalaisamerikkalaisten kirjailijoiden suhdetta politiikkaan. Elämäkerrallisten tietojen osalta olen hyödyntänyt erityisesti kirjallisuustutkija Terry J. Peavlerin teosta *Julio Cortázar* sekä Miguel Herráezin kirjoittamaa elämäkertaa *Julio Cortázar. El Otro lado de las cosas*.

Erytisen hedelmälliseksi työni kannalta on osoittautunut Nicola Millerin tutkimus *In the Shadow of the the State. Intellectuals and the Quest for National Identity in Twentieth-Century Spanish America*, joka käsittelee latinalaisamerikkalaisten intellektuellien ja kirjailijoiden – Cortázar mukaan lukien – suhdetta valtioon, politiikkaan ja kansalliseen identiteettiin. Hyvänä perusteoksena Latinalaisen Amerikan ja sen eri maiden poliittisesta ja taloushistoriasta on toiminut Pekka Valtosen *Latinalaisen Amerikan historia*. Muista tutkijoista mainittakoon Jason Weiss, joka on kirjoittanut latinalaisamerikkalaisista kirjailijoista Pariisissa teoksessa *The Lights of Home. A Century of Latin American Writers in Paris*, jonka yksi luku käsittelee Cortázaria, sekä postkolonialistisesta näkökulmasta kirjoittava Neil Larsen, joka edustaa kriittisempää Cortázar-tutkimusta. Hyödyllinen on niin ikään ollut Santiago Colásin teos *Postmodernity in Latin America: Argentine Paradigm*, joka käsittelee

³² Selander 1992.

³³ Af Ursin 2004. Af Ursin valmistelee parhaillaan Turun yliopistossa yleisen kirjallisuustieteen alaan kuuluvaa väitöstutkimusta Cortázarin novellien aikakäsityksestä.

latinalaisamerikkalaista, erityisesti argentiinalaista postmodernismia politiikan ja kirjallisuuden näkökulmasta, politiikan vaikutusta kirjallisuuteen ja Cortázarina ilmiön osana.

Kokeellisen kirjallisuuden osalta olen tukeutunut erityisesti Sakari Katajamäen ja Harri Veivon toimittamaan teokseen *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Oman työni kannalta johdantoartikkelin lisäksi hyödyllinen on ollut etenkin Hanna Meretojan ranskalaista *nouveau romania* käsittelevät artikkelit, samoin kuin Meretojan toisaalla julkaisema artikkeli samasta aiheesta, sekä Irmeli Hautamäen kokeellisen kirjallisuuden poliittisuutta tarkasteleva teksti. Latinalaisamerikkalaisen avantgardekirjallisuuden osalta olen käyttänyt myös Vicky Unruhin tutkimusta *Latin American Vanguard. The Art of Contentious Encounters*.³⁴

Työni ensimmäisessä, taustoittavassa käsittelyluvussa tarkastelen 1940- ja 1950-lukuja, jolloin Cortázar otti kantaa kirjailijan ja kirjallisuuden yhteiskunnalliseen rooliin lähinnä teoreettisesti painopisteen ollessa vielä lähes yksinomaan kirjallisuudessa, ei itse kirjailijuuksessa, sekä muutosta, jonka Kuuban vallankumous aiheutti Cortázarin ajattelussa. Toisessa käsittelyluvussa keskityn 1960-luvun alkupuoleen, ja näkökulma on Cortázarissa kokeilevana kirjailijana. Käsittelen luvussa muun muassa latinalaisamerikkalaisen kirjallisuuden buumia, Cortázarin keskeisintä romaania *Ruutuhyppelyä* sekä huumoria ja leikkiä, jotka olivat Cortázarille tärkeitä elementtejä kirjallisuudessa ja asenteena elämässä. Tuon esiin myös Cortázarin ja *Ruutuhyppelyn* osakseen saaman feministisen kritiikin. Kolmannessa käsittelyluvussa tarkastelen debatteja, joihin Cortázar 1960-luvun lopussa joutui, ja joissa hän puolusti toisaalta näkemystään taiteen autonomiasta ja toisaalta rooliaan vallankumouksen tukijana, sekä pyrkimyksiään yhdistää taiteellinen vapaus ja yhteiskunnallinen vastuu. Viimeisessä käsittelyluvussa kuvaan muutosta, joka latinalaisamerikkalaisessa kirjallisuudessa tapahtui siirryttäessä uudistusmieliseltä, vallankumousintoa uhkuvalta 1960-luvulta ihmisoikeuksia polkevien sotilasdiktatuurien ja kovenevien poliittisten asenteiden leimaamalle 1970-luvulle, ja miten se näkyi Cortázarin teksteissä ja puheissa.

³⁴ Katajamäki & Veivo 2007; Meretoja 2007; Meretoja 2004; Hautamäki 2007; Unruh 1994.

2. NORSUNLUUTORNISTA VALLANKUMOUSKENTILLE

2.1 Taidetta ja estetiikkaa peronismin varjossa

Julio Cortázar, koko nimeltään Julio Florencio Cortázar Descotte, syntyi 26.8.1914 Brysselissä, missä hänen isänsä työskenteli Argentiinan suurlähetystön taloudellisteknisenä asiantuntijana. Ensimmäinen maailmansota oli juuri syttynyt. Cortázar kertoo synnyinolosuhteistaan Espanjan television haastatteluohjelmassa *A Fondo* vuonna 1977 näin: ”Synnyin Brysselissä, mutta yhtä hyvin olisin voinut syntyä Helsingissä tai Guatemalassa. Syynä oli isälleni määrätty työtehtävä”. Ulkoa kuului tykkien jylinää, saksalaiset olivat juuri valtaamassa Belgiaa. ”Syntymäni oli sotaisa, mikä lienee syynä siihen, että minusta tuli yksi pasifistisimmista ihmisistä, joita tältä planeetalta löytyy”, Cortázar vitsailee haastattelussa.³⁵

Belgiasta Cortázarit muuttivat seuraavana vuonna sotaa pakoon Sveitsiin, missä syntyi Julion sisko Ofelia, ja sen jälkeen Barcelonaan. Vuonna 1918 perhe pääsi palaamaan Argentiinaan, missä he asettuivat Bánfieldin pikkukaupunkiin Buenos Airesin liepeille. Julion ollessa kuusivuotias isä jätti perheen. Päätettyään peruskoulun 13-vuotiaana Cortázar jatkoi opintoja Buenos Airesissa, sai luokanopettajan pätevyyden 18-vuotiaana ja kolmen vuoden lisäopintojen jälkeen valmistui äidinkielen- ja kirjallisuuden opettajaksi. Sen jälkeen Cortázar kirjoittautui opiskelijaksi Buenos Airesin yliopistoon taiteiden ja kirjallisuuden tiedekuntaan. Perheen taloudellinen tilanne oli kuitenkin huono, joten vuonna 1937 hän lopetti yliopisto-opinnot ja meni töihin. Cortázarista tuli perheensä – johon äidin ja siskon lisäksi kuuluivat täti ja isoäiti – pääasiallinen elättäjä. Vuosina 1937–1944 Cortázar toimi opettajana pienissä provinssikaupungeissa, ensin Bolívarissa, sitten Chivilcoyssa.³⁶

Natsi-Saksaa kannattaneen kenraali Pedro Ramírezin sotilasvallankaappaus vuonna 1943 kiristi Argentiinan poliittista ilmapiiriä, ja Cortázar joutui hankaluuksiin Chivilcoyssakin valtaan nousseiden kansallismielisten kanssa.³⁷ Vuonna 1944 hänelle tarjottiin tuttavien suosituksesta paikkaa ranskan- ja englanninkielisen kirjallisuuden lehtorina Mendozassa vasta perustetussa Cuyon yliopistossa. Syksyllä 1945 Cortázar joutui pidätetyksi osallistuttuaan yliopiston valtauksen, jossa vastustettiin

³⁵ ”Fue un nacimiento que se produjo en Bruselas como podría haberse producido en Helsinki o en Guatemala. Todo dependía de la función que le habían dado a mi padre”, ”Mi nacimiento fue un nacimiento sumamente bélico, lo cual dio como resultado a uno de los hombres más pacifistas que hay en este planeta”. Cortázar ohjelmassa *A Fondo* 20.3.1977 / (I), 0:02–0:03. Ks. myös Herráez 2001, 21.

³⁶ Herráez 2001, 21–67.

³⁷ Cortázar herätti paheksuntaa muun muassa kätelemällä vierailulla ollutta piispaa sen sijaan että olisi suudellut tämän sormusta, ja joutui puhutteluun, koska ei oppitunneillaan käsitellyt sotilasvallankaappausta tarpeeksi positiiviseen sävyyn. Herráez 2001, 79–81.

sotilashallintoa, viranomaisten puuttumista opetustyöhön ja presidentiksi pyrkivää eversti Juan Domingo Perónia. Loppuvuosi täyttyi mielenilmauksista ja yhteenotoista viranomaisten kanssa. Cortázar koki opetustyön jatkamisen mahdottomaksi ja erosi virastaan seuraavana vuonna. Yliopisto-opettajaksi hän ei enää palannut.³⁸

Perón, joka johti Argentiinaa presidenttinä vuosina 1946–1955 ja 1973–1974, oli toiminut jo Pedro Ramírezin sotilashallituksessa työ- ja sotaministerinä sekä varapresidenttinä. Vuonna 1946 järjestetyt presidentinvaalit Perón voitti yli viidenkymmenen prosentin kannatuksella. Perónin populistinen retoriikka vetosi ihmisiin: hän puhui köyhien puolesta rikkaita vastaan, korosti ammattiliittojen asemaa ja kannusti työläisiä järjestäytymään, vaikka olikin toisaalta kiihkeä antikommunisti. Perón lainasi vaikutteita niin Mussolinin fasismista, Espanjan falangisteilta ja Francoilta kuin natsi-Saksasta. Valtansa vahvistamiseksi Perón perusti pian valintansa jälkeen Peronistipuolueen (Partido Peronista). Puolueen lisäksi Perónin tukijoita olivat ammattiliitot – keskusliiton pääjohtaja valittiin aina Perónin lähipiiristä –, kirkko, armeija ja Yhdysvallat.³⁹

Yliopistouran katkeaminen poliittisiin syihin, kuten Cortázarille kävi, ei ollut Perónin Argentiinassa tavatonta, pikemminkin päinvastoin. Yläluokan vastaiset puheet olivat osa Perónin populistista retoriikkaa, eikä niiden tarkoitus ollut rikkaita suosivan politiikan muuttaminen käytännössä. Sen sijaan yliopistoista yhdessä riippumattomien tiedotusvälineiden ja oikeusistuinten kanssa tuli Perónin hallinnon todellisia häviäjiä. Perónin ensimmäisen kauden aikana hallitukseen kriittisesti suhtautuneet lehdet vaiennettiin, hallitus otti radion valvontaansa ja korkeimman oikeuden tuomarit erotettiin. Yliopistoihin nimitettiin valtion virkamiehiä, opiskelijajärjestöt kiellettiin ja korvattiin peronistisella yliopistonuorten järjestöllä ja tuhannet yliopisto-opettajat joutuivat jättämään työnsä. Vuoden 1947 yliopistolaki lopetti yliopistojen autonomian ja demokraattisen hallinnon ja siirsi rehtorien nimittämisen presidentille. Kun Perónin valinnasta oli kulunut vuosi, peräti 70 prosenttia yliopistojen henkilökunnasta oli vaihtunut.⁴⁰ Kansainvälisen älymystön keskuudessa Perón herätti huomiota siirtämällä maan kuuluisimman kirjailijan Jorge Luis Borgesin virastaan Buenos Airesin kirjastosta paikallisille katumarkkinoille siipikarjatarkastajaksi. Perinteisenä yläluokkaisena intellektuellina Borges olikin sopiva kohde Perónin

³⁸ Herráez 2001, 81–91.

³⁹ Valtonen 2001, 577–579; Herráez 2001, 86–87.

⁴⁰ Valtonen 2001, 579; Miller 1999, 61. Vuoteen 1953 mennessä määrä oli kasvanut 90 prosenttiin. Miller 1999, 61.

ylimystön ja älymystön vastaiselle kampanjalle, jonka retoriikassa intellektuelli oli haukkumasana.⁴¹

Kulttuurin merkityksen Perón sen sijaan ymmärsi hyvin, vaikkei antanutkaan riippumattomille intellektuelleille sijaa sen merkitysten määrittelyssä. Hänen suurisuuntaisena pyrkimyksenään oli kokonaisvaltaisen muutoksen toteuttaminen argentiinalaisessa yhteiskunnassa, ja keskeisenä elementtinä siinä oli erityisen ”kansallisen kulttuurin” luominen. Kansallisen kulttuurin edistämiseksi ja valvomiseksi Perón kasvatti kulttuurihallintoa huomattavasti, ja valtion kontrolli ulotettiin lähes kaikille kulttuurielämän aloille. Perón ei kuitenkaan lakkauttanut intellektuellien perinteisiä julkaisufoorumeita, kuten arvostettua kirjallisuuslehti *Suria*, johon myös Cortázar kirjoitti, tai *La Nación* -lehden kirjallisuusliitettä. Perónin päähuolenaiheena oli estää sellaisen liikkeen nouseminen, joka haastaisi hänen oman tulkintansa nationalismista. Tässä suhteessa *Surissa* julkaistut käännökset Camus’n ja Sartren filosofisista väittelyistä eivät olleet kovin vaarallisia. *Surin* julkaisutoiminnan salliminen osoittautui järkeväksi politiikaksi sikälikin, että se katkaisi terävimmän kärjen syytöksiltä peronismien täydellisestä korkeakulttuurin vastaisuudesta. Käytännössä peronistinen kulttuuripolitiikka onnistui kuitenkin sulkemaan riippumattomilta intellektuelleilta lähes kaikki yhteiskunnallisen ja poliittisen vaikuttamisen väylät.⁴²

Cortázar ei tuntunut olleen kovin pahoillaan yliopisturan loppumisesta. Ystävän joitakin vuosia myöhemmin esittämään kysymykseen, miksei hän enää palannut opettamaan, hän vastasi haluavansa olla kirjailija, ei opettaja.⁴³ Jätettyään paikkansa Mendozassa Cortázar palasi Buenos Airesiin, sai puolipäivätyön kustannusalan edunvalvontajärjestö Cámara Argentina del Librosta ja suoritti virallisen kääntäjätutkinnon ranskan- ja englanninkielissä, minkä jälkeen hän vuodesta 1949 lähtien elätti itsensä julkisena kääntäjänä. Jo Bolívarin ja Chivilcoyn aikoina Cortázar oli kääntänyt ranskan- ja englanninkielistä kaunokirjallisuutta saadakseen lisätuloja perheelleen. Cortázarin kirjailijanura oli alkanut vuonna 1938 vähälle huomiolle jääneellä sonettikokoelmalla *Presencia*, jonka hän julkaisi salanimellä Julio Denis. Vuonna 1946 kirjallisuuslehdessä *Anales de Buenos Aires* julkaistiin Cortázarin novelli ”Vallattu talo” (”Casa tomada”). Julkaisupäätöksen teki Jorge Luis Borges, joka toimi tuolloin lehden toimitussihteerinä; Borges mainitaankin usein Cortázarin ”löytäjänä”. Vuonna 1949

⁴¹ Miller 1999, 58–59. Borges luonnollisesti kieltäytyi hänelle tarjotusta tehtävästä eikä toiminut julkisissa viroissa ennen kuin peronismien kaatanut sotilashallitus vuonna 1955 kohotti hänet näyttävästi Argentiinan kansalliskirjaston johtajaksi. Seuraavana vuonna sotilashallitus myönsi Borgesille kansallisen kirjallisuuspalkinnon. Ibid., 59.

⁴² Miller 1999, 59–64.

⁴³ Herráez 2001, 92.

ilmestyi runodraama *Los reyes*.⁴⁴ Suurin osa Cortázarin 1940-luvun kirjallisesta tuotannosta muodostuu kuitenkin esseistä ja artikkeleista, joita hän kirjoitti eri kirjallisuuslehtiin: kirjallisuuskritiikkejä, romaani- ja novelliteoriahahmotelmia, surrealismia ja eksistentialismia käsitteleviä teoreettisia esseitä ja kirjailijaesittelyjä.⁴⁵ Nämä Cortázarin varhaiset lehtikirjoitukset on koottu Jaime Alazrakin toimittamaan teokseen *Obra crítica 2*.

*Obra crítica*n ensimmäinen osa sisältää vain yhden tekstin, aiemmin julkaisemattoman, mutta – kuten osan toimittanut Saúl Yurkievich toteaa – Cortázarin kirjallisuuskäsityksen ymmärtämisen kannalta keskeisen, laajan esseen ”Teoria del túnel. Notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo”. Essee pohjautuu Cortázarin pitämiin luentoihin Cuyon yliopistossa Mendozassa vuosina 1944–1945.⁴⁶ ”Teoria del túnel” on kokonaisuudessaan varsin abstrakti, filosofinen essee, jonka aiheena on yksinomaan kirjallisuus, yhteiskunnallisia tai poliittisia kysymyksiä siinä ei käsitellä. Esseessä Cortázar hahmottelee omaa romaaniteoriaansa, joka kulkee romantiikan ajan kirjallisuudesta surrealismiin ja eksistentialismiin. Teoreettisten pohdintojen lomasta on kuitenkin luettavissa samat kysymykset, jotka Cortázaria myöhemminkin askarruttivat: kirjailijan vastuu toisaalta maailmaa, toisaalta kieltä ja kirjallisuutta kohtaan.

Cortázar jakaa esseessään kirjallisuuden historian 1900-lukuun ja sitä edeltävään aikaan. Ennen 1900-lukua kirjailijat suhtautuivat kirjallisuuteen Cortázarin terminologian mukaan kutsumuksena (*vocación*), jonka harjoittajille tärkeimpiä olivat esteettiset arvot, ilmaisun tavat ja muoto, kielen harmonia ja tyyli. Tätä käsitystä vastaan alkoivat 1910–1920-luvuilta lähtien kapinoida kirjailijat, joita kiinnostivat enemmän ulkokirjalliset, ei-esteettiset pyrkimykset. Näitä olivat muun muassa dadaistit ja myöhemmin surrealistit, jotka pyrkivät kirjallisuuden lajien ja kielen rajojen rikkomiseen. Nämä kirjailijat suhtautuivat kirjallisuuteen keinona (*recurso*), jonka kautta tavoitella ihmistä, maailmaa, ei enää päämääränä itsessään.⁴⁷

Ei ole yllättävää, että Cortázar korostaa vuosisadan alun avantgardeliikkeissä juuri suuntautumista kohti maailmaa ja kokemusta taiteen sisäisten uudistuspyrkimysten sijaan. Jo 1920- ja 1930-lukujen ”vanguardistat”, latinalaisamerikkalaiset avantgardetaiteilijat, poimivat eurooppalaisista

⁴⁴ Peavler 1990, 1–2; Stavans 1996, 6; Herráez 2001, 49, 56, 74, 92–93, 97. ”Vallattu talo” sisältyy Cortázarin ensimmäiseen novellikokoelmaan *Bestiario* (1951, suom. Sari Selander 1999). Cortázar oli julkaissut myös runoja ja muutamia muita novelleja pienissä paikallis- ja kirjallisuuslehdissä, osan nimellä Julio Denis. Ks. esim. Herráez 2001, 56–58, 70, 93–96.

⁴⁵ Ks. esim. Herráez 2001, 96.

⁴⁶ Yurkievich 1994, 15–16.

⁴⁷ *Teoria del túnel* [1947] 1994, 49–54.

avantgardeliikkeistä omien kokeilujensa ohjenuoraksi pyrkimyksen taiteen ja elämän välisen kuilun ylittämiseen, jota tavoiteltiin erilaisin avantgardelle tyypillisin provokatiivisin keinoin. Latinalaisamerikkalaisen avantgarden tarkoituksena oli nimenomaan kääntää taide kohti (latinalaisamerikkalaista) kokemusta.⁴⁸ Iisa af Ursinin mukaan Cortázarin käsitys erityisesti surrealismista onkin usein lähempänä latinalaisamerikkalaisten kirjailijoiden tulkintoja kuin suuntauksen eurooppalaisten perustajien.⁴⁹

”Teoria del túnel”issa Cortázar erottaa 1900-luvun romaanikirjallisuudesta kaksi perusasennetta, poeettisen ja eksistentiaalistisen. Edellisen hän määrittelee surrealistiseksi, individualistiseksi, maagiseksi, epähistorialliseksi ja epäyhteiskunnalliseksi asenteeksi, jonka lähtökohtana on murtuman tai katkoksen tuottaminen yleisesti hyväksytyihin kielenkäytön konventioihin. Jälkimmäistä Cortázar taas kuvailee realistiseksi, tieteelliseksi, historialliseksi ja yhteiskunnalliseksi asenteeksi, joka vaalii kielen perinteistä kommunikatiivista funktiota ”käyttäen kielellistä viittaussysteemiä ulkokielellisten tavoitteiden saavuttamiseen historioitsijan tai fyysikon tavoin”.⁵⁰ Käytännössä romaanit eivät ole luokiteltavissa puhtaasti jompaankumpaan kategoriaan kuuluviksi, vaan yksittäisessä teoksessa voi olla piirteitä molemmista.⁵¹

Cortázarille surrealismi ja eksistentiaalisuus ovat molemmat ennen kaikkea ”humanismeja”. Niiden keskiössä on aina ihminen itse, mutta ne eroavat siirtymässä toiseen, joka surrealistille on maaginen ylitodellisuus, eksistentiaalistille yhteisö. Yhdessä nämä humanismit sisällyttävät itseensä koko ihmistodellisuuden. Eksistentiaalisuutta Cortázar kutsuu ”heroiseksi humanismiksi” (humanismo heroico), sillä siihen sisältyvä totaalisen vastuun velvoite – pelkän olemassaolon luoma apriorinen vastuu ilman mahdollisuutta tukeutua Jumalaan, kirkkoon, taiteeseen, valmiisiin moraalijärjestelmiin – tekee ihmisestä yksinäisemmän kuin koskaan ennen. Surrealismi taas on ”maagista humanismia” (humanismo mágico), joka ei usko vain yhteen todellisuuteen ja sitä määrittävään ”järkeen”, vaan irrationaalin kautta näyttäytyvän maagisen, analogisen (toisen, rinnakkaisen) todellisuuden olemassaoloon. Surrealismien tapa etsiä ihmisyyttä on eksistentiaalisuutta hedonistisempi, vastuuttomampi, esteettinen pikemminkin kuin eettinen, leikin ja huumorin kautta toteutuva ja siten eksistentiaalisuuden ahdistuksen välttävä.⁵²

⁴⁸ Unruh 1994, 21–23.

⁴⁹ Af Ursin 2004, 8.

⁵⁰ “persiguiendo fines extraverbales mediante un sistema de referencias verbales, tal como un historiador o un físico”. Teoria del túnel [1947] 1994, 126.

⁵¹ Ibid., 116, 125–126.

⁵² Ibid., 134–136.

”Teoría del túnel”ia lukiessa kiinnittää huomiota Cortázarin tapaan jäsentää ajatteluaan toisiaan täydentävien vastaparien kautta. Kirjallisuus kutsumuksena ja keinona, eksistentiaalinen ja poeettinen asenne, maaginen ja herooinen humanismi muodostavat vain osan ”Teoría del túnel”in käsittepareista, ja tämä teoretisointitapa ilmenee myös monissa teokseen *Obra crítica 2* kootuissa teksteissä. Romaanin nykytilaa ja modernia kirjallisuutta käsittelevien teoreettisten esseiden ”Notas sobre la novela contemporánea” (Muistiinpanoja nykyromaanista, 1948) ja ”Situación de la novela” (Romaanin tilanne, 1950) sisältö ja johtopäätökset muistuttavat monin paikoin ”Teoría del túnel”in pohdintoja – jälkimmäistään Cortázar ei koskaan julkaissut, joten päällekkäisyys on sikäli ymmärrettävä. Cortázar käsittelee näissä muun muassa kieltä ja kerrontaa esittäen kaiken kerronnan olevan vaihtelua tieteellisen eli nominatiivisen ja poeettisen, intuitiivis-symbolisen kielen välillä. Romaanin kieli on näiden symbioosia, eikä niitä ei voi erottaa toisistaan – vaikka itse todellisuus paljastuukin Cortázarin mukaan ainoastaan poeettisesti.⁵³ Kirjallisuus on todellisuuden haltuun ottamista kielen avulla, sen verbaalista valloittamista, yhtä lailla kuin ”se mitä kutsumme historiaksi on kielen varmin ja täydellisin vanki”.⁵⁴ Siinä missä historia pyrkii todellisuuden mahdollisimman uskolliseen rekonstruoimiseen, pyrkii kirjallisuus laajentamaan sen alueita.⁵⁵

Surrealismi ja eksistentiaalisuus pysyivät Cortázarin kirjallisten pohdintojen keskiössä 1940-luvun lopulla. Lyhyissä teksteissä ”Muerte de Antonin Artaud” (Antonin Artaudin kuolema, 1948) ja ”Un cadáver viviente” (Elävä ruumis, 1949) Cortázar kehittää käsitystään surrealismista erityisenä kosmovisiona, kokonaisvaltaisena maailman hahmottamisen tapana tiettyyn aikakauteen sidotun ismin tai koulukunnan sijaan. Esseessä ”Irracionalismo y eficacia” (Irrationalismi ja tehokkuus, 1949) hän puolustaa eksistentiaalismin humanistista luonnetta ja kritisoi irrationalismin väärinymmärrettyä ja aliarvostettua asemaa länsimaisessa arvojärjestelmässä, jossa järki on valistuksen ajoista lähtien käsitetty positiiviseksi, ja vaistoihin, tunteisiin, intohimoihin, uniin ja tiedostamattomaan liittyvä irrationaali epäoikeudenmukaisesti negatiiviseksi voimaksi.⁵⁶ Tekstin taustalta kuuluu kaikuja surrealismien johtohahmon André Bretonin kritiikistä ”tosiasioiden ylivaltaa” kohtaan. ”[L]ogiikan menetelmät soveltuvat meidän aikanamme vain toisarvoisten ongelmien ratkaisuun”, Breton julistaa *Surrealismen manifestissa*.⁵⁷

⁵³ Notas sobre la novela contemporánea [1948] 1994, 143–150.

⁵⁴ ”lo que llamamos historia es la presa más segura y completa del lenguaje.” Situación de la novela [1950] 1994, 218.

⁵⁵ Ibid., 217–219.

⁵⁶ Teksti on vastakirjoitus Guillermo de Torren esseeseen ”Existencialismo y nazismo”, jossa tämä yhdistää eksistentiaalismin Heideggerin kautta natsismiin väittäen molempien ponnistavan irrationalismista. Irracionalismo y eficacia [1949] 1994, passim., 191–192.

⁵⁷ Breton (1924) 1996, 25.

Vaikka Cortázar puolustaa eksistentiaalisia surrealismille tyypillisestä rationalismin kritiikistä käsin, tosiasiaassa surrealistien ja eksistentiaalistien välillä oli suuriakin erimielisyyksiä. Esimerkiksi Sartre hyökkäsi vuonna 1948 julkaistussa teoksessaan *Mitä kirjallisuus on?* useissa kohdin surrealistejä vastaan syyttäen heitä muun muassa porvarillisista asenteista ja kirjallisuuskäsityksestä, joka pystyy ainoastaan tuhoamaan luomatta mitään uutta tilalle.⁵⁸ Cortázarin lähtökohta on toinen: surrealismi ja eksistentiaalisuus tarjoavat hänelle teoreettisen käsitteistön, jonka avulla pyrkii yhdistämään kirjallisuuden hänelle kaksi keskeistä funktiota, kommunikatiivinen ja esteettinen. Tai kuten af Ursin muotoilee, ”Cortázarin ajattelussa eksistentiaalisuus asettaa kysymyksen olemassaolosta, ja surrealismi antaa metodin päästä tämän olemassaolon äärelle tai ainakin lähestyä sitä. [--] surrealismi ja eksistentiaalisuus ovat saman kolikon kaksi eri puolta”.⁵⁹

Cortázarin 1940-luvun tekstien kautta hahmottuu laaja kuva Cortázarin lukeneisuudesta ja kirjallisista vaikutteista. Vuodelta 1941 peräisin olevassa esseessä Cortázar käsittelee Rimbaudia ja vuonna 1946 John Keatsin runouden klassisia vaikutteita. Vuosikymmenen lopulla Cortázar kirjoitti lehtiin useita lyhyitä esittelyitä ja joitakin pidempiä arvioita Buenos Airesissa julkaistusta kirjallisuudesta, sekä espanjankielisestä että käännöskirjallisuudesta. Näihin kuuluivat muiden muassa Rafael Albertin, André Giden, Eugène O’Neillin, Hegelin, Martínez Estradan, Kierkegaardin, Aldous Huxleyn, Luis Cernudan, Mary Webbin, Sartren, Leopoldo Lugonesin, Nikolai Gogolin, Vicente Aleixandren, Henry Jamesin, Arturo Usler Pietrin sekä lukuisten vähemmän tunnettujen kirjailijoiden teoksia, rikosromaneja ja kirjallisuudentutkimusta.⁶⁰

Poliittisesta näkökulmasta katsottuna erityisen kiinnostava Cortázarin 1940-luvun teksteistä on kirja-arvio Perónin aktiivisiin tukijoihin kuuluneen argentiinalaisen kirjailijan Leopoldo Marechalin (1900–1970) vuonna 1948 ilmestyneestä romaanista *Adán Buenosayres*. Vaikka Perón suhtautui intellektuelleihin muuten varsin negatiivisesti, harvoja tukijoitaan hän suosi avokätisesti riippumatta siitä, istuivatko näiden teokset hänen populaarin kansantaiteen vaatimuksiinsa. Marechalkin toimi Perónin hallinnossa korkeissa viroissa, sekä taidekoulutuksen että peronistisen kirjailijaliiton johtajana. Buenos Airesin vahvasti Perónin vastaisissa kirjallisissa piireissä Marechal ei nauttinut suurta suosiota, mistä syystä myös metafyyminen tajunnanvirtaromaani *Adán Buenosayres* sai kauttaaltaan joko huonot arviot tai jätettiin kokonaan huomiotta. Cortázarin arvio kirjallisuuslehti *Realidadissa* oli kuitenkin

⁵⁸ Sartre (1948) 1976, 120–122, 160–166.

⁵⁹ Af Ursin 2004, 29–30.

⁶⁰ Ks. *Obra crítica 2* 1994, passim.

poikkeus. Hän jätti poliittiset mielipide-erot syrjään, lähestyi romaania omien sanojensa mukaan puhtaan kirjallisesta näkökulmasta ja kirjoitti siitä ylistävän arvion. Tämä aiheutti kuohuntaa kirjallisissa piireissä, Cortázarilla syytettiin vihollisen kanssa veljeilyä, ja tutkija Ilan Stavansin mukaan hän sai jopa tappouhkauksia.⁶¹ Cortázarin arvio osoittautui kestäväksi, ja nykyään *Adán Buenosayres* on yksi Argentiinan kirjallisuuden tunnuksista klassikoista.

Yleisesti ottaen Cortázarin 1940-luvun tekstit askartelevat lähes yksinomaan taiteen sisäisten kysymysten parissa ja liikkuvat hyvin universaalilla tasolla, suoria yhteiskunnallisia kannanottoja tai omaelämäkerrallisia pohdintoja niistä ei löydy. Stavansin mukaan Cortázar puolusti tuohon aikaan tietynlaista taidetta taiteen vuoksi - asennetta ja vaali jopa romanttista mielikuvaa runoilijasta norsunluutornissaan, etäällä maailmallisten asioiden epämukavuudesta.⁶² Cortázarilla kiinnostivat silti myös yhteiskunnalliset ja maailmanpoliittiset tapahtumat, minkä voi Perónin vastaisiin mielenilmauksiin osallistumisen lisäksi lukea myös joistakin viittauksista hänen myöhemmissä esseissään. Hän seurasi muun muassa toisen maailmansodan tapahtumia, vaikka olikin kiinnostuneempi taistelevista ideologioista ja periaatteista kuin ihmisistä rintamalla. Sosialismiin hän suhtautui ”hyväksyttävänä, jopa tarpeellisena historiallisena kehityskulkuna”, mutta ei tuntenut tarvetta ryhtyä itse taisteluun sen puolesta, kuten hän kirjoittaa eräässä esseessään 1960-luvun lopulla.⁶³ Tärkeintä Cortázarille oli intellektuaalinen vapaus. Hän oli ”täydellinen pikkuporvarillinen individualisti”, jota Latinalaisen Amerikan ja Argentiinan asiat eivät erityisemmin kiinnostaneet, vaan joka monien aikalaistensa tavoin haaveili Euroopasta,⁶⁴ kuten hän myöhemmin tuolloista itseään Herráezin mukaan kuvaili.

2.2. Pariisin oppivuodet

Vuodenvaihteessa 1948–49 Cortázar matkusti ensimmäistä kertaa Eurooppaan. Hän kiersi kaksi kuukautta Italiassa ja vietti kuukauden Pariisissa, ja toivoi siitä lähtien voivansa asettua kaupunkiin pysyvästi. Samoihin aikoihin Cortázar tutustui Aurora

⁶¹ Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres* [1949] 1994, 167–176; Miller 1999, 62–64; Stavans 1996, 6. Espanjalaisamerikkalaisessa politisoituneessa kirjallisuussympäristössä Perónin kannattaminen osoittautui Marechalille tuhoisaksi, eikä hän elinaikanaan saanut ansaitsemaansa kiitosta kirjailijana. Vielä 15 vuotta ilmestymisensä jälkeen *Adán Buenosayresin* ensipainoksesta oli satoja kappaleita myymättä. Shaw 2005, 44. Suhtautuminen Marechalin teokseen oli osaltaan vaikuttamassa myös Cortázarin etäännyttämiseen kirjallisuuslehti *Surin* avustajakunnasta 1950-luvun alussa. Herráez 2001, 96.

⁶² Stavans 1996, 5.

⁶³ ”una corriente histórica aceptable e incluso necesaria”. *Situación del intelectual latinoamericano* (1967) 1994, 36–37.

⁶⁴ ”un perfecto pequeño burgués individualista”. Herráez 2001, 88–89.

Bernárdesiin, argentiinalaiseen kääntäjään, jonka kanssa meni naimisiin vuonna 1953.⁶⁵ Vuonna 1951 Cortázarin haave toteutui, kun hän sai Ranskan valtion myöntämän apurahan yhdeksän kuukauden opintoihin Pariisissa. Hän myi jazzlevykokoelmansa ja lahjoitti kirjansa ystävilleen, astui laivaan lokakuussa ja saapui Pariisiin marraskuun alussa.⁶⁶ Lähtöpäätökseen vaikutti myös turhautuminen Perónin äänekkääseen populismiin. Vuonna 1951 Perón varmisti valintansa toiselle presidenttikaudelle näyttävällä vaalikampanjalla, jossa hallituksen valvomat tiedotusvälineet pitivät huolen presidentin medianäkyvyydestä ja ammattiliittojen koolle kutumat massiiviset tukimielenosoitukset täyttivät keskustan kadut ja aukiot.⁶⁷ Cortázaria ja hänen ystäviään kadunkulmissa huutavat kovaääniset ärsyttivät.⁶⁸ Osittain Perónin-vastaisista asenteistaan johtuen Cortázar kieltäytyi vuonna 1951 hänelle tarjotusta opettajanpaikasta Buenos Airesin yliopistossa.⁶⁹

Pariisilla on ollut erityinen merkitys latinalaisamerikkalaisille kirjailijoille maanosan maiden itsenäisyyden alkua ajoista 1800-luvulta lähtien. Aluksi se toimi mallina ja inspiraation lähteenä uusille valtioille, joiden silmissä vallankumouksen ideat, samoin kuin vahva intellektuaalinen traditio, saivat sen näyttämään moderneimmalta Euroopalta, toisin kuin suljettu Espanja, jonka siirtomaavallan alta oli juuri aseinen irrottauduttu. Pohjoista Eurooppaa läheisemmältä Ranska tuntui kielensä, kulttuurinsa ja uskontonsa vuoksi. Myöhemmin kirjallisuuden ja taiteen kansainvälisenä pääkaupunkina se veti puoleensa latinalaisamerikkalaisia kirjailijapolvia toisensa jälkeen. Pariisilla on pitkät perinteet maanpakolaisten kaupunkina, ja erityisesti espanjalaisamerikkalainen kirjallisuus mahdollistui juuri maanpakolaisuuden kautta. Aivan 1900-luvun viimeisille vuosikymmenille saakka suurimmasta osasta Amerikan espanjankielisiä maita puuttuivat kirjailijoita paikallisesti tukevat olosuhteet, kuten ammattitaitoinen julkaisutoiminta, laaja lukijakunta, korkeatasoinen kritiikki-instituutio ja yhteiskunnallinen vakaus. Suurin osa maanosan tärkeimmistä kirjailijoista asuikin osan elämästään ulkomailla.⁷⁰ Euroopassa oleskelu inspiroi myös Latinalaisen Amerikan avantgardeliikkeitä ensimmäisen maailmansodan molemmin puolin. Linkkeinä mannerten välillä toimivat muun muassa Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Oswald de Andrade, César Vallejo, Evaristo Ribera Chevromont ja Miguel Angel Asturias.⁷¹

⁶⁵ Avioliitto kesti 1960-luvun lopulle ja ystävyys läpi elämän. Herráez 2001, 98–103, passim.

⁶⁶ Aurora Bernárdez seurasi myöhemmin perässä. Herráez 2001, 110–112, 114.

⁶⁷ Valtonen 2001, 580–581.

⁶⁸ Herráez 2001, 88–89, 110.

⁶⁹ Stavans 1996, 5, 7.

⁷⁰ Weiss 2003, 1–2.

⁷¹ Unruh 1994, 3.

Toisen maailmansodan jälkeen myytti Pariisista kaukaisena paikkana, jossa tullaan kirjailijaksi, oli jo tukevasti juurtunut, ja kirjallisuuden pääkaupungista oli hyvää vauhtia tulossa latinalaisamerikkalaisen kirjallisuuden pääkaupunki, kuten Jason Weiss kirjoittaa. Cortázarin maanmies, kirjailija ja kriitikko David Viñas kirjoitti vuonna 1972 ilmestyneessä kirjassaan *De Sarmiento a Cortázar* poleemisesti, että 1900-luvun argentiinalaisille kirjailijoille matkasta Eurooppaan oli tullut välttämätön riitti, jonka suoritettuaan saattoi palata kotimaahansa pyhitettynä ja eurooppalaisilla arvoilla kyllästettynä.⁷² Kirjan johdosta tehdyssä *Hispanamérica*-lehden haastattelussa Viñas väitti myös Cortázarin pitävän yllä vanhaa myyttiä Pariisista argentiinalaisten kirjailijoiden pyhiinvaelluspaikkana. Lehden pyynnöstä kirjoitetussa vastineessa Cortázar totesi, ettei hän ollut tullut Pariisiin ”mitään pyhittämään, vaan koska olin tukehtua peronismiin, jota en kyennyt ymmärtämään vuonna 1951, kun kovaääninen kotini nurkilla esti minua kuuntelemasta Bela Bartokin kvartettoja [--]”.⁷³ Cortázar kirjoittaa, että polemisoinnin sijaan tärkeämpää olisi pohtia sitä tosiasiallista vaikutusta, mikä Pariisilla on latinalaisamerikkalaisen tietoisuuden kehittymiseen ollut.⁷⁴

Kiinnostavasti lähes kymmenen vuotta ennen Viñasin syytöstä Cortázarin omat romaanihenkilöt jo sivusivat aihetta *Ruutuhyppelyä* -romaanin Pariisiin sijoittuvassa osiossa. Argentiinalainen Oliveira päättää Louis Armstrongin ensimmäiseen Buenos Airesissa pitämään konserttiin liittyneen keskustelun sanomalla:

”Toisaalta on tietysti totta, että koko kotimaani on pelkkää uudelleenlämmittelyä, mikä täytyy kaikella rakkaudella todeta.” ”Alkaen sinusta”, totesi [espanjalainen] Perico sanakirjan takaa. ”Tulit tänne seuraten samoja jalanjälkiä kuin maanmiehesi, jotka tulevat Pariisiin viettämään sydämen oppivuotia. Helveti, Espanjassa saman oppii bordelleissa ja härkätaisteluissa.” ”Ja Pardo Bazánin kreivittäreltä”, Oliveira sanoi haukotellen jälleen. ”Muuten olet kyllä oikeassa.”⁷⁵

Aiemmin mainitussa vastineessa Cortázar korostaa Euroopan merkitystä ylipäättään omien teostensa syntyyn, jopa niin että se ”tavallaan on ollut kirjojeni kanssakirjoittaja, erityisesti *Ruutuhyppelyn*”.⁷⁶

⁷² Weiss 2003, 6, 92.

⁷³ ”para santificar nada, sino porque me ahogaba dentro de un peronismo que era incapaz de comprender en 1951, cuando un altoparlante en la esquina de mi casa me impedía escuchar los cuartetos de Bela Bartok”. Carta a Saúl Sosnowski [1972] 1994, 58.

⁷⁴ Carta a Saúl Sosnowski [1972] 1994, 58–59.

⁷⁵ Oliveira on juuri todennut hieman kitkerästi, miten kaksikymmentä vuotta aiemmin Buenos Airesissa kukaan ei arvostanut Louis Armstrongin musiikkia, ja nyt, tämän rappion ja alamäen päivinä, kaikki ovatkin hänen suuria ihailijoitaan. *Ruutuhyppelyä* (1963) 2005, 13:58. Cortázarin kirjailijanlaatu kuvastaa myös tapa rakentaa dialogi kirjallisten viitteiden varaan: ”sydämen oppivuodet” viittaa tietenkin Gustave Flaubertin kuuluisaan teokseen; tämän aikalainen, espanjalainen kirjailija ja naisasianainen Emilia Pardo Bazán (1851–1921) puolestaan kohahdutti aikalaisiaan vapaamielisillä naturalistisilla romaaneillaan ja miessuhteillaan.

⁷⁶ ”Europa, a su manera, fue la coautora de mis libros y sobre todo de *Rayuela*”. Carta a Saúl Sosnowski [1972] 1994, 58.

Ennen 1970-luvun diktatuurihallintoja Pariisiin lähteneet latinalaisamerikkalaiset kirjailijat olivat harvoin kotimaissaan henkilökohtaisesti uhattuina, mutta taustalla vaikutti lähes aina ahdas poliittinen ja sosiaalinen ilmapiiri, joka teki elämän omassa maassa hankalaksi.⁷⁷ Myös Cortázar on eri yhteyksissä korostanut lähtöpäätöksensä perustuneen vapaaehtoisuuteen, kulttuuriin mieltymyksiin, ei poliittiseen tai muuhun pakkoon.⁷⁸ Peronismiakin hän vastusti ennen kaikkea siksi, että se rajoitti hänen henkilökohtaisia korkeakulttuuris-intellektuaalisia harrastuksiaan, ei niinkään jonkin voimakkaan yhteiskunnallisen tai inhimillisen vakaumuksen vuoksi. Cortázar piti itseään esteetikkona, ”an intellectual involved with ideas and unconcerned with the daily struggle to overthrow a dictatorship”, kuten Ilan Stavans toteaa.⁷⁹ Cortázar itse kirjoittaa myöhemmin: ”jos olisin jäänyt Argentiinaan, [--] olen taipuvainen uskomaan, että olisin jatkanut intellektuaalisen eskapismin suosituilla tiellä, joka oli minun tieni siihen asti [--]”.⁸⁰

Cortázarin *Obra crítica 2* -teoksessa julkaistuista 1950-luvun teksteistä ei löydy sen enempää suoria yhteiskunnallisia kannanottoja kuin edellisen vuosikymmenen kirjoituksistakaan. Peronistien harjoittamasta kulttuurielämän kontrollista huolimatta Argentiinassa onnistui 1950-luvulla toimimaan kaksikin peronismiin kriittisesti suhtautuvaa intellektuelliryhmittymää, lehtien *Contorno* (1953–1959) ja *Imago mundi* (1953–1956) ympärillä.⁸¹ Näitä lehtiä Cortázar ei ilmeisesti avustanut, vaikka jatkoikin edelleen argentiinalaisiin lehtiin kirjoittamista.⁸² Cortázarin asettuminen Ranskaan käy ohimennen ilmi hänen Luis Buñuelin *Los olvidados* -elokuvasta vuonna 1951 kirjoittamastaan arviosta,⁸³ muuten viittauksia omaan elämäänsä tai ympäristöönsä ei juuri löydy. Vuosikymmenen alussa Cortázar kirjoitti muun muassa argentiinalaiskirjailija ja kirjallisuuslehti *Surin* päätoimittaja Victoria Ocampon tuotannosta sekä myöhemmin 1950-luvulla laajan esseen Edgar Allan Poesta. Aiempia kirjallisuusteoreettisia pohdintoja jatkoi essee ”Para una poética” (1954), jossa Cortázar rinnastaa runouden merkityksen nyky-yhteiskunnassa primitiivisten kansojen magiaan: länsimaisen ihmisen rationaalinen kehitys on hänen mukaansa johtanut primitiivisten kansojen ”maagisen kosmovision” korvaamiseen filosofialla ja tieteellä, mutta runoilijassa ihmisen

⁷⁷ Weiss 2003, 11–12.

⁷⁸ Ks. esim. Situación del intelectual latinoamericano [1967] 1994, 32, myös 36; América Latina: exilio y literatura [1978] 1994, 164.

⁷⁹ Stavans 1996, 5, 7; ks. myös Weis 2003, 82.

⁸⁰ ”de haberme quedado en la Argentina; [--], me inclino a suponer que habría seguido la concurrida vía del escapismo intelectual, que era la mía hasta entonces”. Situación del intelectual latinoamericano [1967] 1994, 34.

⁸¹ Miller 1999, 63–65.

⁸² Ks. esim. Alazraki 1994b, passim., 14.

⁸³ ”Valkoisella kankaalla pariisilaisessa elokuvaosalissa” (”sobre un trapo blanco en una salita de París”), ”Täällä Pariisissa on paheksuttu Buñuelin julmuutta, sadismia” (”Aguí en París se ha reprochado a Buñuel su evidente crueldad, su sadismo”). Luis Buñuel: Los olvidados [1951] 1994, 253, 255.

esitieteellisen taipumus ymmärtää todellisuutta analogioiden ja metaforien kautta on säilynyt.⁸⁴

Pariisissa Cortázar hankki lisätuloja kääntämällä kaunokirjallisuutta Sudamericana-kustantamolle, sillä pieni apuraha ei riittänyt sekä omaan että Argentiinaan jääneiden äidin ja sisaren elättämiseen. Apurahakauden jälkeen Cortázar työskenteli aluksi pakkaajana tavaratalo Printempsillä ja espanjankielisenä kuuluttajana Radio France Internationalella, kunnes sai kustantajatutultaan Puerto Ricosta toimeksiannon Edgar Allan Poen proosatuotannon kääntämiseksi espanjaksi. Vajaan vuoden kestäneen käännöstyön ajan Cortázar ja Bernárdez asuivat Pariisia halvemmassa Italiassa, pääosin Roomassa mutta myös Firenzessä. Palattuaan jälleen Pariisiin vuonna 1954 molemmat saivat töitä Unescon freelance-kääntäjinä.⁸⁵ Parin vuoden päästä Cortázarille tarjottiin Unescolta vakituista kääntäjäpaikkaa, mutta hän kieltäytyi. Freelancerina hän saattoi työskennellä osa-aikaisesti ja käyttää muun ajan kirjoittamiseen, ja lisäksi freelance-kääntäjän työhön kuului matkoja konferensseihin ympäri maailmaa, mihin matkustamisesta pitävällä Cortázarilla ei muuten olisi ollut varaa. Cortázar työskenteli Unescon freelance-kääntäjänä työuransa loppuun saakka.⁸⁶

Pariisiin muuton aattona käynnistyi myös Cortázarin varsinainen kaunokirjallinen ura. Vuonna 1951 Editorial Sudamericana julkaisi Buenos Airesissa novellikokoelman *Bestiario* (suom. *Bestiario*, Sari Selander 1999), joka merkitsi kirjallista läpimurtoa, ei tosin vielä suuren yleisön keskuudessa, mutta pienemmässä kriitikoiden ja kirjallisuuden harrastajien piirissä.⁸⁷ Tämä ja seuraavat kaksi novellikokoelmaa, vuonna 1956 ilmestynyt *Final del juego* (Leikin loppu) ja vuonna 1959 julkaistu *Salaiset aseet* (*Las armas secretas*, suom. Jyrki Lappi-Seppälä 1984) saivat kiittävän vastaanoton ja sisältävät Cortázarin edelleen tunnetuimpia novelleja. Cortázarille tyypillisesti novelleissa sekoittuvat tosi ja fantasia, ajalliset murtumat, muodollinen kokeellisuus, normaaliuden pinnan alle kätkeytyvä absurdi tai kauhun elementtejä sisältävä syvätaaso. Vuonna 1960 ilmestynyt romaani *Los premios* (Palkitut), joka muodoltaan oli hyvin perinteinen, sen sijaan otettiin vastaan varauksin, eikä Cortázar itsekään ollut siihen aivan tyytyväinen. Hän halusi kaivautua syvemmälle romaanin muotoon, ravisuttaa sen perusteita.⁸⁸

⁸⁴ ”la cosmovisión mágica”. Para una poética [1954] 1994, passim., 270.

⁸⁵ Ks. esim. Herráez 2001, 111, 103, 114, 125–131. Anekdoottina mainittakoon, että työn Printempsillä Cortázarille hankki nuori argentiinalaisnainen nimeltään Edith Arón, joka oli *Ruutuhyppelyn* La Magan esikuva. Cortázar oli tutustunut tähän ensimmäisellä Pariisin matkallaan. Herráez 2001, 98, 102–103.

⁸⁶ Herráez 2001, 175, passim.

⁸⁷ Herráez 2001, 106–110. Samoihin aikoihin, vuoden 1950 lopussa, valmistui myös Cortázarin ensimmäinen romaani *El examen*. Ibid., 103. Se julkaistiin postuumisti vuonna 1986.

⁸⁸ Ks. esim. Herráez 2001, 134, 141–143; Oviedo 2001, 162–163. *Final del juegon* toiseen painokseen vuonna 1964 Cortázar sisällytti lisää novelleja. Ks. esim. Herráez 2001, 134, 176.

Yhteiskunnallisia kysymyksiä Cortázar ei 1950-luvun kaunokirjallisessa tuotannossaan käsittele. Kriitikot, jotka lukivat hänen tarinoitaan poliittisina allegorioina, saivat Cortázarilta tylyn tuomion.⁸⁹ Diana Cooper-Clarkin haastattelussa 1980-luvun alussa hän kertoo:

Kun kirjoitin yhden ensimmäisistä novelleistani, jonka nimi on ”Vallattu talo”, ja se julkaistiin Buenos Airesissa, kaksi kriitikkoa keksi sen olevan allegoria. Henkilöhahmot, jotka pikkuhiljaa karkotetaan talostaan, kuvasivat näiden kriitikoiden mukaan oikeita argentiinalaisia, jotka ”peronismin pimeät voimat” karkottivat maasta. Sain siitä hyvät naurut, sillä sellainen tulkinta ei ollut käynyt mielessänikään.⁹⁰

Cortázarin mukaan näinä vuosina esteettiset kysymykset olivat hänelle vielä niin hallitsevia, että hän oli valmis tinkimään päähenkilöidensä inhimillisyydestä, jos muodollinen täydellisyys tai fantasian mekanismit sitä vaativat.⁹¹

Cortázarin käsityksen kirjailijan yhteiskunnallisesta roolista voi liittää laajemmin latinalaisamerikkalaisen intellektuelli- ja aatehistorian kehitykseen. Latinalaisen Amerikan intellektuellihistoriaa tutkineen Nicola Millerin mukaan siinä voi erottaa kolme murroskohtaa. Ennen 1900-lukua espanjankielisen Amerikan poliittisen ja intellektuaalisen kentän välillä ei vielä ollut selvää eroa. Koska kouluttautuminen oli mahdollista vain kapealle sosioekonomiselle eliitille, intellektuaalinen ja poliittinen valta esiintyivät usein yhdistyneinä. Modernisaatioprosessi 1800-luvun lopulta alkaen mahdollisti ainakin periaatteessa myös muista luokista tulevien osallistumisen koulutuksen kautta intellektuaalisiin aktiviteetteihin. Tämä muutti vallan ja tiedon suhteita, ja politiikka ja kulttuuri alkoivat eriytyä omiksi sektoreikseen.⁹²

Seuraava murroskohta oli Millerin mukaan 1920-luvulla, jolloin Meksikon ja Venäjän vallankumoukset radikalisoivat latinalaisamerikkalaisen intellektuellin roolin. Arkkityypiksi muodostui *intelectual de vanguardia*, avantgardeintellektuelli, tai *intelectual comprometido*, sitoutunut intellektuelli.⁹³ Latinalaisamerikkalaiset 1920- ja 1930-lukujen kirjallisen avantgarden edustajat olivat usein tavalla tai toisella yhteiskunnallisesti suuntautuneita, mutta suora poliittinen aktivismi oli tuolloin verraten

Arvostelumenestyksestä huolimatta Cortázarin teosten myynti oli koko 1950-luvun ajan hyvin pientä. Herráez 2001, 123–124, 136, 141.

⁸⁹ Peavler 1990, 12; ks. myös Herráez 2001, 93–94.

⁹⁰ ”When I wrote one of my first short stories which is called ”Casa tomada” and it was published in Buenos Aires, two critics discovered that this short story was an allegory. The couple of characters who were expelled little by little from their house were according to those critics the image of the real Argentinean people who were being expelled by ’the dark forces of Peronism’. I had a good laugh when I read that one because never in my life had I thought of such a meaning.” Cooper-Clark 1986, 278.

Cortázarin mukaan novelli perustuu hänen näkemäänsä painajaisuneen, jonka hän sanoo voineen toki tiedostamattomalla tasolla heijastella Argentiinan 1940-luvun poliittisen tilanteen aiheuttamaa ahdistusta. Herráez 2001, 93–94.

⁹¹ Standish 1997, 466.

⁹² Miller 1999, 1–5.

⁹³ Ibid., 95.

harvinaista.⁹⁴ Cortázarin 1940- ja 1950-luvun näkemykset kirjailijan roolista yhteiskunnassa heijastelevat vielä selvästi latinalaisamerikkalaisen avantgardeintellektuellin traditiota. Hän oli intellektuaalisesti aktiivinen ja yhteiskunnallisista asioista kiinnostunut, muttei kokenut tarvetta poliittisesti sitoutua mihinkään tiettyyn puolueeseen tai aatteeseen.

Latinalaisamerikkalaisen intellektuellin roolissa tapahtui merkittävä muutos 1960-luvulla, kun näkemykset poliittisesta sitoumuksesta polarisoituivat Kuuban vallankumouksen myötä; arkkityypiksi Miller nimeää *intelectual militanten*.⁹⁵ Myös Cortázarin ajattelu alkoi 1960-luvun lähestyessä muuttua. Ensimmäiset merkit tästä näkyvät novellissa ”Takaa-ajaja” (”Perseguidor”), joka julkaistiin kokoelmassa *Salaiset aseet* vuonna 1959, ja jonka henkilöt olivat hänelle läheisiä aivan eri tavalla kuin aiempien novellien sankarit. Tämä uusi, inhimillisyyttä korostava katsantokanta kirjallisessa työssä yhdistyi poliittisella tasolla Kuuban vallankumouksen vaikutukseen.⁹⁶ Cortázar kuvaa poliittista heräämistään esseessä ”Situación del intelectual latinoamericano” vuonna 1967:

Vuonna 1957 aloin tiedostaa, mitä Kuubassa oli tapahtumassa (aiemmin oli lehti uutisia silloin tällöin, laimea huomio samanlaisesta verisestä diktatuurista kuin niin monet muutkin, ilman että tunteilla olisi ollut siihen mitään osuutta, huolimatta kiinnostuksestani periaatteiden tasolla). Kuuban vallankumouksen voitto, hallituksen ensimmäiset vuodet, eivät tuoneetkaan enää pelkkää historiallista tai poliittista tyydytystä; äkkiä tunsin jotain muuta, ihmisen asian ruumiillistuvan sellaisena kuin lopultakin olin alkanut ymmärtää ja toivoa sitä.⁹⁷

Cortázarin intellektuaalisen kehityksen kannalta Kuuban vallankumouksella oli käännteentekevä merkitys.

2.3. Kuuban vallankumouksen lumo

Kuubaa hallitsi 1950-luvulla diktaattorin ottein oikeistolainen kenraali Fulgencio Batista, joka oli noussut valtaan sotilasvallankaappauksella vuonna 1952. Korruptio oli laajaa ja

⁹⁴ Unruh 1994, 7–8, 22–23.

⁹⁵ Miller 1999, 95.

⁹⁶ Cortázar & Prego (1985) 2004, 2. Ks. myös Standish 1997, 466; Herráez 2001, 139–140; Shaw 2002, 118–119. ”Takaa-ajajan” päähenkilön, saksofonisti Johnny Carterin, esikuva oli Charlie Parker. Ks. esim. Herráez 2001, 56; Shaw 2002, 118.

⁹⁷ ”En 1957 empecé a tomar conciencia de lo que pasaba en Cuba (antes había noticias periodísticas de cuando en cuando, vaga noción de una dictadura sangrienta como tantas otras, ninguna participación afectiva a pesar de la adhesión en el plano de los principios). El triunfo de la revolución cubana, los primeros años del gobierno, no fueron ya una mera satisfacción histórica o política; de pronto sentí otra cosa, una encarnación de la causa del hombre como por fin había llegado a concebirla y desearla.” Situación del intelectual latinoamericano (1967) 1994, 36–37. Kuuban vallankumouksen käännteentekevästä vaikutuksesta Cortázar kirjoittaa monissa muissakin esseissään, ks. esim. Neruda entre nosotros [1973] 1994, 68.

tuloerot valtavat, samoin ero elintasossa kaupunkien ja köyhän maaseudun välillä. Yhdysvaltojen ote Kuuban taloudesta oli vahva ja Havannan kasinoissa ja ilotaloissa tungeksi yhdysvaltalaisturisteja, mutta kuubalaisten valtaosan elinoloja se ei kohentanut. Heinäkuun 26. päivänä vuonna 1953 parinsadan nuoren vastarintamiehen joukko hyökkäsi Moncadan sotilastukikohtaan Santiago de Cubassa tarkoituksenaan Batistan hallinnon kaataminen. Hyökkäys epäonnistui ja sitä johtanut 26-vuotias lakitieteen tohtori Fidel Castro Ruiz tuomittiin vankilaan. Vastarintaliike järjestäytyi Heinäkuun 26. päivän liikkeeksi.⁹⁸

Vuonna 1955 poliittiset vangit armahdettiin ja Fidel Castro siirtyi Meksikoon. Seuraavan vuoden lopulla Castro nousi maihin Kuuban etelärannikolla Granma-laivalla yhdessä veljensä Raúlín, Ernesto ”Che” Guevaran ja 79 muun miehen kanssa. Seuranneessa tulitaistelussa armeijan joukkojen kanssa edellä mainittujen kolmen lisäksi ainoastaan yhdeksän vastarintaliikkeen miestä selvisi hengissä ja pakeni Sierra Maestron vuorille aloittaakseen sissisodan Batistaa vastaan. Maaseudun huonoissa oloissa elävä väestö suhtautui sisseihin myötämielisesti, ja nämä onnistuivat vuoriston piilopaikoistaan käsin hyökkäämään armeijan yksiköitä vastaan kiinni jäämättä. Sissijoukkoon liittyi vähitellen lisää ihmisiä, aluksi lähinnä keskiluokkaa ja opiskelijoita, mutta vuodesta 1957 lähtien Batistan kovenevat otteet ja erityisesti maalaisväestöön kohdistetut sortotoimet saivat yhä enemmän vuoriston köyhiä viljelijöitä liittymään mukaan. Myös armeijan sisällä Batistaa vastustava oppositio kasvoi. Väkivalta ja levottomuudet alkoivat jo haitata liike-elämää, ja lopulta Yhdysvallatkin kääntyi Batistaa vastaan. Batistan epäsuosittu hallitus kaatui 1.1.1959, ja Heinäkuun 26. päivän liikkeen sissit astuivat valtaan.⁹⁹

Uuden hallituksen muodostamisen jälkeen asiat etenivät nopeasti. Heti vuonna 1959 asuntojen vuokria alennettiin, palkkoja nostettiin, alettiin maksaa työttömyyskorvauksia ja korruptiolla rikastuneiden poliitikkojen ja upseerien omaisuus takavarikoitiin. Jo edellisenä vuonna kommunistinen puolue oli liittynyt vallankumouksen tukijoihin, ja vuoden 1959 lopussa Castro itse julistautui marxilais-leninistiksi. Suurmaatilat kansallistettiin, samoin kuin öljynjalostamot ja muita yhdysvaltalaisia yrityksiä. Lupauksista huolimatta vaaleja ei järjestetty. Syksyllä 1960 Yhdysvallat julisti Kuuban kauppasaartoon, ja seuraavan vuoden huhtikuussa Sikojenlahdella nousi maihin kuubalaisista pakolaisista koottu CIA:n aseistama ja kouluttama 1200 miehen iskujoukko, jonka oletettiin saavan paikan päällä lisää miehiä

⁹⁸ Valtonen 2001, 456–457.

⁹⁹ Ibid., 457–459.

liittymään vastavallankumoukseen. Näin ei kuitenkaan käynyt, ja maihinnousu päättyi henkiin jääneiden hyökkääjien antautumiseen.¹⁰⁰

Castro Sikojenlahdella saavuttaman poliittisen voiton loisto himmeni pian. Vuoden 1962 ohjuskriisissä Neuvostoliitto joutui taipumaan Yhdysvaltain painostuksen alla ja vetämään pois Kuuban aluevesille sijoittamansa ydinohjukset. Vastineeksi perääntymisestään Neuvostoliitto sai Yhdysvalloilta lupauksen olla hyökkäämättä Kuubaan, jolloin vallankumouksen välittömien uhka oli poissa. Kuuban politiikan riippuvuus Neuvostoliitosta kävi viimeistään nyt ilmeiseksi: suurvaltojen keskinäisessä kädenväännössä Kuuban asemasta sille itselleen oli jäänyt vain sivustakatsojan osa. Pian ohjuskriisin jälkeen Amerikan valtioiden järjestö OAS erotti Kuuban jäsenyydestään, ja kaikki Amerikkojen maat, vallankumouspuolue PRI:n hallitsemaa Meksikoa lukuun ottamatta, katkaisivat diplomaattisuhteensa siihen.¹⁰¹

Sosiaalisen tasa-arvon edistämässä Kuuban vallankumous sai aluksi paljon aikaan. Kaupunkien köyhien asema parani huomattavasti. Julkista terveydenhuoltoa kohennettiin: uusia sairaaloita ja terveyskeskuksia rakennettiin, lääkäreitä palkattiin maaseudulle, lääkkeiden saatavuus laajennettiin kaikkien ulottuville ja erityinen huomio kohdistettiin lapsiin. Kampanja lukutaidottomuutta vastaan oli suuri menestys. Radikaaleimmat uudistukset tehtiin kuitenkin maaseudun kehittymättömyyden ja köyhyyden poistamiseksi, ja erityisesti kurjissa oloissa elävien maatyöläisten tilanteessa tapahtui suuri muutos. Panostus maaseudun kehittämiseen ja maatyöläisten hyvinvoinnista huolehtiminen oli selvä erotus neuvostomalliin ja tärkeä esimerkki pyrkimyksestä sen virheiden välttämiseen.¹⁰²

Kuuban vallankumouksen olikin alkuvaiheessaan helppo saada kannattajia. Sen johtajat olivat nuoria, joustavia ja riippumattomia, eikä heillä ollut taakkanaan vanhan vasemmiston virheitä ja dogmatismia. Pragmaattinen idealismi oli uuden vallankumouksen näkyvimpiä hyveitä.¹⁰³ Alusta lähtien Kuuban vallankumous herätti suurta innostusta myös intellektuellien keskuudessa. Castrolla oli takanaan vahva kansan tuki ja vain pieni sisäinen oppositio; se näyttäytyi uutena, raikkaana alkuna sosialismille, jonka maineen Neuvostoliitto ja itäisen Euroopan byrokraattiset sosialistivaltiot olivat tahrineet.¹⁰⁴ Kuuban vallankumous oli eräs uuden vasemmiston innoittajista maailmalla, ja yksi sen suosion syistä oli, että se onnistui irrottautumaan ortodoksisista kommunistisista doktriineista, kirjoittaa tutkija Santiago Colás. Kuuban vallankumoussankarit eivät aktiivisesti vastustaneet vain Yhdysvaltojen imperialismia

¹⁰⁰ Valtonen 2001, 460.

¹⁰¹ Ibid., 460–461.

¹⁰² Hollander 1981, 251.

¹⁰³ Ibid., 244.

¹⁰⁴ Ibid., 223–230.

vaan hylkäsivät myös neuvostokommunismien ratkaisuna ongelmiin. Vapaaehtoisuuteen perustuvan aseellisen taistelun lisäksi Kuuban vallankumous uskoi ihmisten ja kulttuurin aktiiviseen muuttamiseen. Cólásin mukaan uudelle vasemmistolle ja Kuuban vallankumoukselle oli yhteistä pyrkimys samanaikaiseen muutokseen politiikassa, taloudessa ja kulttuurissa, sekä yhteiskunnallisissa rakenteissa että individuaalisissa subjektissa, sen sijaan että olisi jääty odottamaan taloudellisten muutosten myötä tapahtuvia muutoksia kulttuurin tasolla.¹⁰⁵

Kuuban vallankumous ei siis innostanut intellektuelleja ainoastaan poliittisesti ja ideologisesti vaan myös kulttuurisesti. Läpi 1940- ja 1950-lukujen intellektuellien toimintamahdollisuudet Kuubassa olivat olleet hyvin rajatut. Valtio ei tukenut kulttuuria juuri lainkaan, ja suora sensuuri esti kriittisen keskusteluilmapiirin syntymisen. Suurin osa Kuuban 1940–1950-lukujen johtavista intellektuelleista vietti valtaosan ajastaan joko vankilassa tai maanpaossa. Vallankumouksen myötä intellektuellien ja valtion suhde muuttui dramaattisesti. Castro halusi tehdä Havannasta Latinalaisen Amerikan kulttuurin keskuksen, ja vallankumouhallitus investoikin voimakkaasti kulttuuriin instituutioihin. Heti vuosikymmenen vaihteessa perustettiin Casa de las Américas, kulttuurikeskus ja kustantamo, joka myönsi vuosittaista kirjallisuuspalkintoa ja julkaisi kuukausittain samannimistä kirjallisuus- ja kulttuurilehteä. Maanosassa, jonka valtiot olivat perinteisesti enemmän tai vähemmän välinpitämättömiä kulttuurin suhteen, kirjallisuus- ja kulttuuripiirit ottivat Castron toimet innolla vastaan. Vallankumouksen vastustajien harmiksi Castro onnistuikin kulttuuripolitiikallaan murtamaan eristyksen, joka taloudellisella ja valtiosuhteiden tasolla toimi tehokkaasti.¹⁰⁶

Cortázar matkusti Kuubaan ensimmäisen kerran pian vallankumouksen jälkeen.¹⁰⁷ Vuonna 1963 hän teki Kuubaan kuukauden mittaisen matkan, jolla hän luennoi konferenssissa Casa de las Américasissa, ja luento julkaistiin *Casa de las Américas* -lehden helmikuussa 1963 ilmestyneessä numerossa 15–16 nimellä ”Algunos aspectos del cuento” (Näkökulmia tarinaan). Artikkelia pidetään yhtenä Cortázarin tärkeimmistä teksteistä hänen kirjallisuuskäsityksensä ymmärtämisen kannalta.¹⁰⁸ Jaime Alazrakin mukaan sen erottaa Cortázarin aiemmista, sävyllään akateemisista esseistä pyrkimys dialogiin, tarkoituksellisen arkinen tyyli ja läheisempi yhteys kaunokirjallisuuteen, mikä liittyy sen 1960-luvun lopun kokoelmien *La vuelta al día en ochenta mundos* ja *Último*

¹⁰⁵ Colás 1994, 66–67.

¹⁰⁶ Miller 1999, 74–75, 124–125; ks. myös Donghi 1998, 282.

¹⁰⁷ Herráezin mukaan Cortázarin ensimmäinen matka oli alkuvuodesta 1963, Alazraki väittää matkan tapahtuneen 1962. Herráez 2001, 163; Alazraki 1994, 13.

¹⁰⁸ *Casa de las Américas* 15–16/1962–1963; Alazraki 1994b, 13; Herráez 2001, 163. Cortázar oli saanut kutsun osallistua Premio Casa de las Américas -kirjallisuuspalkinnon tuomaristoon. Herráez 2001, 163.

round kypsempiin esseisiin.¹⁰⁹ Itse katsoisin esseen puhuttelutyylin selittyvän yksinkertaisesti sillä, että se todella oli kirjoitettu puhuttavaksi, luennoiksi; lisäksi kyseessä oli todennäköisesti yleisö, jolla ei voinut olettaa olevan samanlaista syvällistä kirjallisuusteoreettista tietämystä kuin Cortázarilla ja niiden erikoistuneiden kirjallisuuslehtien lukijoilla, joihin hän aiemmin lähinnä oli kirjoittanut. Kirjallisuushistoriallista sivistystä ja suhteellisen laajaa lukeneisuutta luennon seuraaminen silti vaati, sillä puheen pääsisältönä oli novellin yleisen teorian hahmottelu Cortázarin oman poetiikan pohjalta sekä hänen teostensa sijoittuminen länsimaisen proosakirjallisuuden traditiossa. Teemansa vuoksi, ja myös tyyllillisesti, sen yhteys 1940- ja 1950-luvulla kirjoitettuihin kaunokirjallisuutta pohtiviin teoreettisiin esseisiin on mielestäni läheisempi kuin Alazrakin mainitsemien kokoelmien puolifiktiivisiin teksteihin.

Painotuksiltaan ja myös sävyiltään ”*Algunos aspectos del cuento*” on silti erilainen kuin Cortázarin aiemmat tekstit, mutta ei ehkä niinkään Alazrakin väittämän ”kaunokirjallisen” tyylin vaan ennen kaikkea historiallis-yhteiskunnallisen tilanteen ja kansallisten ja maantieteellisten kysymysten selkeän läsnäolon vuoksi, joihin hän tarttuu heti esseensä alussa:

Tunnen olevani edessänne melkoisen ristiriitaisessa tilanteessa. Argentiinalainen novellikirjailija valmistautuneena vaihtamaan ajatuksia novellista, ilman että hänen kuuntelijansa ja puhetoverinsa, muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta, lainkaan tuntevat hänen teoksiaan. Kulttuurinen eristys, joka edelleen vahingoittaa maitamme, puhumattakaan epäoikeudenmukaisesta eristyksestä, johon Kuuba nykyään on alistettu, on johtanut siihen, etteivät kirjani, joita on jo muutama, ole päätyneet kuin poikkeustapauksissa niinkään innokkaiden ja avointen lukijoiden käsiin kuin te.¹¹⁰

Latinalaisamerikkalaisten vasemmistointellektuellien tavoitteena oli Kuuban poliittis-taloudellisen eristyksen murtaminen kulttuurin keinoin. Vallankumouksen voittoon suhtauduttiin optimismilla, ja sen uskottiin näyttävän tietä myös alueen muiden valtioiden kehitykselle.¹¹¹ Vaikka Cortázar puhuukin Kuuban alistamisesta ”epäoikeudenmukaiseen eristykseen”, on muistettava, että Kuuban ulkopoliitiikan tavoitteena oli 1960-luvulla vallankumouksen levittäminen muihin maihin, eikä käytännön toimiakaan kaihdettu

¹⁰⁹ Alazraki 1994b, 13.

¹¹⁰ ”Me encuentro hoy ante ustedes en una situación bastante paradójica. Un cuentista argentino se dispone a cambiar ideas acerca del cuento sin que sus oyentes y sus interlocutores, salvo algunas excepciones, conozcan nada de su obra. El aislamiento cultural que sigue perjudicando a nuestros países, sumado a la injusta incomunicación a que se ve sometida Cuba en la actualidad, han determinado que mis libros, que son ya unos cuantos, no hayan llegado más que por excepción a manos de lectores tan dispuestos y tan entusiastas como ustedes.” *Algunos aspectos del cuento* [1963] 1994, 367.

¹¹¹ Gálvez 1992, 44.

tavoitteen saavuttamiseksi. Kuuban ulkopoliittikka suuntautui siis jo lähtökohtaisesti muita vallassa olevia hallituksia vastaan.¹¹²

Cortázarin huoli Latinalaisen Amerikan maiden keskinäisen kulttuurisen yhteistyön puutteesta, johon hän viittaa myöhemminkin esseessä, oli kuitenkin vielä 1960-luvun alussa todellinen. Joidenkin latinalaisamerikkalaisten kirjailijoiden teokset alkoivat saavuttaa huomiota maailmalla jo 1940- ja 1950-luvuilla, mutta yhden Latinalaisen Amerikan maan kirjailijan menestys ei yleensä päätynyt maanosan muiden maiden kirjailijoiden ja kriitikoiden tietoon.¹¹³ Cortázarin aikalainen, chileläiskirjailija José Donoso, kuvaa kuuluisassa muistelmateoksessaan *Historia personal del "Boom"*, miten he latinalaisamerikkalaisina kirjailijoina tunsivat täydellisesti eurooppalaisen ja pohjoisamerikkalaisen kirjallisen perinteen, mutta omaa maata lukuunottamatta Latinalaisen Amerikan maiden kirjallisuus oli heille lähes täysin tuntematonta.¹¹⁴

Koloniaalisen riippuvuuden perintönä Latinalaisen Amerikan maat kommunikoivat enemmän eurooppalaisten pääkaupunkien kuin toistensa kanssa. Kirjojen välityskkeinot ja levitysverkostot eivät olleet vielä 1960-luvulle tultaessa tarpeeksi kehittyneitä, jotta kirjailijat olisivat voineet olla kattavasti selvillä ajankohtaisista tapahtumista kirjallisuuden kentällä halki laajan Latinalaisen Amerikan alueen. Ennen 1960-lukua mistään yhdestä latinalaisamerikkalaisesta kirjallisuudesta ei pienen tutkijoiden piirin ulkopuolella juuri voinutkaan puhua.¹¹⁵

”Algunos aspectos del cuento” -essee alkaa siis viittauksella Kuuban ja Latinalaisen Amerikan tilanteeseen, mutta suurin osa pitkästä esseestä käsittelee novellia toisaalta hyvin universaalissa, toisaalta hyvin henkilökohtaisessa kontekstissa. Cortázar puhuu muun muassa novellista lajityyppinä, novelleista jotka ovat olleet hänelle erityisen tärkeitä sekä omien kertomustensa synnystä. Pääteema on, mikä tekee jostakin novellista hyvän tai huonon, mikä on sen onnistumisen kannalta tärkeää, mikä taas epäolennaista.¹¹⁶ Tämän johdattelevan osion jälkeen Cortázar suuntaa sanansa jälleen suoraan vallankumoukselliselle Kuuballe, erityisesti sen kirjailijoille. Esseen viimeinen kolmannes on omistettu kysymykselle siitä, mitä vallankumouksessa ja vallankumouksesta tulisi kirjoittaa, mitä vallankumous merkitsee kirjailijalle, ja miten se voi tai sen tulisi näkyä hänen työssään.¹¹⁷

¹¹² Valtonen 2001, 460–462.

¹¹³ Ks. esim. Martin 1995, 176–177.

¹¹⁴ Donoso (1972) 1977, 33.

¹¹⁵ ks. esim. Weiss 2003, 2; Donoso (1972) 1977, 33.

¹¹⁶ *Algunos aspectos del cuento* [1963] 1994, passim., 367–379.

¹¹⁷ *Ibid.*, 379–385.

Cortázar toteaa ensinnäkin, että ”on selvää, että Vallankumouksen kertojalle tarjoamat mahdollisuudet [aiheiden suhteen] ovat lähes loputtomat”, mutta varoittaa, että

[p]elkkä innostus ja hyvä tahto eivät kuitenkaan yksin riitä, kuten ei myöskään yksinään riitä kirjailijan ammattitaito sellaisten kertomusten kirjoittamiseen, jotka kiinnittäisivät kirjallisesti (kollektiivisessa ihailussa, kansan muistissa) tämän käynnissä olevan Vallankumouksen suuruuden. Täällä, enemmän kuin missään muualla, tarvitaan tänään kahden voiman, kansalliseen ja maailman todellisuuteen täysin sitoutuneen ihmisen, ja ammattinsa varmasti taitavan kirjailijan, täydellistä yhdistymistä.¹¹⁸

Olipa kirjailija miten ansioitunut hyvänsä, ilman motivaatiota ja eläytymisen kykyä hänen työnsä jää vain esteettisen puuhailun tasolle. Cortázarin mielestä toinen vaihtoehto on kuitenkin vielä pahempi, sillä ilmaisuinnolla ei ole virkaa, jos tarvittavaa kommunikaatiokykyä ja tyyllillistä osaamista ei ole. Aiheella sinänsä ei ole väliä, sillä ”vallankumoukselle kirjoittaminen, vallankumouksessa kirjoittaminen, vallankumouksellisesti kirjoittaminen ei tarkoita, niin kuin monet luulevat, velvollisuutta kirjoittaa suoraan itse vallankumouksesta”.¹¹⁹

Cortázar vastustaa ”Algunos aspectos del cuento”ssa aiheiden hierarkisoinnin lisäksi ajatusta ”kansalle” suunnatusta populaarista taiteesta ja puolustaa voimakkaasti vallankumouksellisen kirjailijan oikeutta kirjoittaa niin sanottua vaikeaa kirjallisuutta. Hän korostaa, että kirjallisuutta ei missään nimessä pidä sekoittaa pedagogiaan, sillä opettaminen ei ole kirjallisuuden tehtävä, olennaista sen sijaan ovat tunteet ja ajatukset, joita hyvä kirjallisuus ihmisissä herättää koulutus- tai sivistystasosta riippumatta. Realistisen, valistavan taiteen vaatijoiden käsitys kansasta on Cortázarin mukaan ”epätäydellinen, epäoikeudenmukainen, jopa vaarallinen. Kansalle ei tehdä minkäänlaista palvelusta, jos sille tarjotaan helposti, passiivisesti kulutettavaa kirjallisuutta”.¹²⁰

Sanat *compromiso* (sitoumus), *revolución*, *individual* ja *colectivo* (kollektiivinen) toistuvat Cortázarin tekstissä, mutta niin myös *libertad* (vapaus): ”la

¹¹⁸ ”Es evidente que las posibilidades que la Revolución ofrece a un cuentista son casi infinitas.” ”El entusiasmo y la buena voluntad no bastan por sí solos, como tampoco basta el oficio de escritor por sí solo para escribir los cuentos que fijen literariamente (es decir, en la admiración colectiva, en la memoria de un pueblo) la grandeza de esta Revolución en marcha. Aquí, más que en ninguna otra parte, se requiere hoy una fusión total de esas dos fuerzas, la del hombre plenamente comprometido con su realidad nacional y mundial, y la del escritor lúcidamente seguro de su oficio”. Algunos aspectos del cuento [1963] 1994, 380–381. Kuuban vallankumoukseen viitattaessaan Cortázar kirjoittaa sanan ”revolución” järjestelmällisesti isolla alkukirjaimella.

¹¹⁹ ”que escribir para una revolución, que escribir dentro de una revolución, que escribir revolucionariamente, no significa, como creen muchos, escribir obligadamente acerca de la revolución misma”. Algunos aspectos del cuento [1963] 1994, 381.

¹²⁰ ”parcial, injusta, y en último término peligrosa. No se le hace ningún favor al pueblo si se le propone una literatura que pueda asimilar sin esfuerzo, pasivamente”. Algunos aspectos del cuento [1963] 1994, 384.

conciencia de su libre compromiso individual y colectivo” (tietoisuus vapaasta henkilökohtaisesta ja kollektiivisesta sitoutumisesta), ”soberana libertad cultural” (suvereeni kulttuurinen vapaus), ”libertad dentro de la revolución” (vapaus vallankumouksessa). Kirjailijalla tulee olla vapaus kirjoittaa esimerkiksi menneisyydestä tai fantastisista tai psykologisista aiheista, jotka eivät suoraan liity vallankumouksen teemoihin. Cortázarin mukaan vallankumoukselliselta kirjailijalta ei saa vaatia ajankohtaisten ongelmien tai yhteiskunnallisten kysymysten käsittelyä kaunokirjallisessa tuotannossaan, sillä aihe ei ole tärkein, vaan ”elävä läsnäolo kollektiivisella tasolla”.¹²¹

Vuonna 1964 eli melko pian Kuuban matkansa jälkeen Cortázar julkaisi lehdessä *Revista de la Universidad de México* avoimen poliittisen novellin ”Kohtaaminen” (”Reunión”). Tarina kertoo vallankumouksen ensimmäisistä päivistä vuoden 1956 maihinnousun jälkeen, ja on Cortázarin ensimmäisiä realistisia, ilman fantastisia painotuksia kirjoitettu novelli. Se perustuu Che Guevaran muistiinpanoihin ja hän on myös tarinan minäkertoja.¹²² Aiheestaan huolimatta novelli on sävyltään paikoin varsin runollinen, eikä korkeakulttuurisia viitteitäkään ole kaihdettu; läpi novellin Cortázarin Che kuljettaa ajatuksissaan erästä Mozartin teemaa, jonka kautta hän pohtii vallankumousta.

Luisilla [Fidel Castro] olisi hauskaa jos hän tietäisi että vertaan häntä juuri Mozartiin nähdessäni hänen vähitellen panevan kaiken tämän mielettömyyden järjestykseen [--]. Mutta miten katkera, miten epätoivoinen onkaan ihmisten säveltäjän tehtävä: luoda liejun, ammuskelun ja epätoivon ylittävä laulu, jota luulimme mahdottomaksi, laulu, joka hakeutuu puun latvoihin, lapsilleen palautettuun maahan. Kyllä, kuumeesta tämä johtuu. Luis nauraisi, vaikka olen varma että hänkin pitää Mozartista.¹²³

Peavlerin mukaan novelli sai alkusysäyksensä debatista, johon Cortázar joutui Kuubassa erään radikaalin nuorten vallankumouksellisten ryhmän kanssa siitä, millaisista aiheista ja millä tavalla vallankumouksellisen kirjailijan sopii kirjoittaa. Cortázar tahtoi osoittaa, että myös poliittisista aiheista voi kirjoittaa monella tavalla, eikä tyylin välttämättä tarvinnut olla sosiaalisen realismin vaatimusten mukainen.¹²⁴ En ole löytänyt tietoa siitä, käytiinkö debatti ennen vai jälkeen Cortázarin Casa de las Américasin luennon. Siksi paljon hän luennossaan kuitenkin painotti aiheisiin ja tyyliin liittyviä kysymyksiä, että voisi kuvitella niiden liittyneen toisiinsa.

Seymour Menton, joka 1970-luvulla tutki Kuuban vallankumousta käsittelevää proosakirjallisuutta, piti Cortázarin ”Kohtaaminen” -novellia yhtenä lajin

¹²¹ ”presencia viva en el seno de la colectividad”. Algunos aspectos del cuento [1963] 1994, 382.

¹²² Peavler 1990, 87–88; Oviedo 2001, 171.

¹²³ Kohtaaminen (1964) 2015, 65–66. Suomennos Anu Partanen.

¹²⁴ Peavler 1990, 87–88.

parhaimmista. Vaikka novellin aihe ei ollut Cortázarille – ainakaan vielä sen julkaisuajankohtana – tyypillinen, tekniikaltaan ja tyyliiltään se ei Mentonin mukaan sanottavasti poikkea hänen muista novelleistaan.¹²⁵ Niinpä ”Kohtaaminen” ei merkinnyt erityistä murrosta Cortázarin novelistiikassa tai kirjallisuuden teemoissa yleisesti; muut novellit vuonna 1966 ilmestyneessä kokoelmassa *Tuli on kaikki tulet (Todos los fuegos el fuego*, suom. Anu Partanen 2015), johon Cortázar ”Kohtaamisen” sisällytti, eivät ole poliittisia tai edes realistisia, ja seuraavatkin kokoelmat jatkoivat pääosin aiemmalla fantastisen kirjallisuuden linjalla.¹²⁶ Cortázar liittyi *Casa de las Américasin* toimituskuntaan pysyvästi jo vuonna 1962, mutta ”Algunos aspectos del cuento” -esseeä lukuun ottamatta hänen kirjoittamiaan tai häntä käsitteleviä tekstejä lehdessä alkaa näkyä vasta vuodesta 1967 eteenpäin.¹²⁷ Cortázarin kohdalla ei vielä 1960-luvun alussa voi puhua, Millerin termejä käyttäkseni, kovin militantista intellektuellismista.

¹²⁵ Menton 1975, 255–258, 275.

¹²⁶ Standish 1997, 467. Tämän mainitsee myös kuubalainen runoilija ja novellikirjailija Eliseo Diego kiittävässä kritiikissään pian kokoelman ilmestymisen jälkeen. *Casa de las Américas* 41/1967, 124.

¹²⁷ Ks. *Casa de las Américas* 1961–1967, passim.

3. KOKEELLISEN KIRJALLISUUDEN KAUTTA MUUTOKSEEN IHMISESSÄ

3.1. Latinalaisamerikkalaisen kirjallisuuden nousukausi ”el boom” 1960-luvulla

Latinalaisamerikkalaisessa kirjallisuushistoriassa 1960-luku oli poikkeuksellinen vuosikymmen. Silloin maanosan kirjallisuus – erityisesti espanjalaisamerikkalainen romaanikirjallisuus – nousi sellaisen kansainvälisen huomion ja arvostuksen kohteeksi, että julkisuudessa alettiin puhua latinalaisamerikkalaisen kirjallisuuden buumista. Termi on sittemmin vakiintunut käsitteeksi (*el boom, the Boom*), mutta sen sisällöstä, syistä, merkityksestä ja siihen kuuluvista kirjailijoista ja teoksista ei ole täyttä yksimielisyyttä. Buumi rinnastetaan yleensä latinalaisamerikkalaisen romaanitaiteen uudistumiseen ja kansainvälistymiseen, mihin vaikutti myös joukko ulkokirjallisia tekijöitä. Merkittävä osansa buumin synnyssä oli Kuuban vallankumouksella.¹²⁸ Chileläinen kirjailija José Donoso kirjoittaa muistelmateoksessaan *The Boom in Spanish American Literature. A Personal History*: ”Poliittinen yksimielisyys – tai lähes yksimielisyys – oli silloin [--] eräs keskeisistä tekijöistä latinalaisamerikkalaisen romaanin kansainvälistymisen taustalla. [--] Luulen että jos buumilla oli lähes täydellinen yhtenäisyys missään [--] se oli usko Kuuban vallankumouksen asiaan.”¹²⁹

Kuten edellisestä luvusta käy ilmi, valtaosa latinalaisamerikkalaisista intellektuelleista suhtautui vallankumouksen voittoon innostuneesti, ja sen uskottiin yleisesti näyttävän tietä alueen muiden valtioiden kehitykselle. Kuuban vallankumouksesta tulikin buumin keskeisiä kirjailijoita yli valtiorajojen yhdistävä tekijä paitsi ideologisesti myös konkreettisesti. Vallankumoushallituksen perustamasta Casa de las Américas -kulttuurikeskuksesta julkaisuineen, kilpailuineen, kongresseineen ja palkintoineen muodostui pian merkittävä kulttuurikeskus, joka kokosi yhteen alueen kirjailijoita.¹³⁰

Casa de las Américasin vuodesta 1961 lähtien julkaisema lehti *Casa de las Américas* oli alkutaipaleellaan edistyksellinen intellektuaalis-taiteellinen julkaisufoorumi, johon eturivin latinalaisamerikkalaisten kirjailijoiden lisäksi kirjoittivat

¹²⁸ Gálvez 1992, 44. Päätekijänä buumin synnyssä pidetään kuitenkin useiden erinomaisten modernististen teosten ilmestymistä samoihin aikoihin 1960-luvulla. Ks. esim. Williams 2003, 125; Brushwood 1975, 211.

¹²⁹ ”[P]olitical unanimity – or near unanimity – was then [--] one of the major factors in the internationalization of the Latin American novel. [--] I think if the Boom had nearly complete unity of anything [--] it was in the faith in the cause of the Cuban Revolution.” Donoso 1977, 49–50. Donoson pitkä essee on eräs tunnetuimpia, ellei tunnetuin, buumia käsitteleviä kirjoituksia. *Historia personal del ”boom”* julkaistiin vuonna 1972. Teoksen asemasta ks. esim. Barrera 2003, 60. Ensimmäinen buumia käsitellyt teos oli vuonna 1966 ilmestynyt chileläisen kriitikon Luis Harssin kirjallisuusraportti *Los nuestros* (engl. *Into the Mainstream*). Herráez 2001, 179–180.

¹³⁰ Gálvez 1992, 44–45. Casa de las Américasista ks. tämän työn luku 2.3.

muun muassa Simone de Beauvoir, Italo Calvino, Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald, Louis Althusserl, Gérard Genette ja Alain Robbe-Grillet. Kirjallisuuden ja filosofian lisäksi lehdessä kirjoitettiin myös muista taiteista sekä yhteiskunnallisista kysymyksistä, kuten naisen asemasta ja lukutaidottomuudesta.¹³¹ Alkuvaiheessa vallankumousta suoraan kritisoivat kannanototkin sallittiin; esimerkiksi numerossa 7 vuodelta 1961 julkaistiin useiden argentiinalaisintellektuellien allekirjoittama julistus, jossa paheksuttiin Kuuban kommunistista diktatuurijärjestelmää, vaalien ja riippumattoman tiedonvälityksen puutetta sekä rohkaistiin avoimesti kapinaan Castroa vastaan.¹³²

*Casa de las Américas*in numero 26 vuodelta 1964 oli omistettu uudelle, kokeelliselle latinalaisamerikkalaiselle romaanille, joka tuolloin oli vasta tekemässä kansainvälistä läpimurtoaan. Sana buumi – kirjallisuushistorioitsija Marina Gálvezin sanoin ”feo término si bien bastante expresivo”, ruma joskin melko kuvaava termi – vakiintui ilmiön nimitykseksi vasta hieman myöhemmin. Se viittasi alunperin latinalaisamerikkalaisen romaanin ympärille kehittyneeseen kaupalliseen ilmiöön, joka muodosti kirjallisuuden nopeaa kansainvälistymistä edistäneen toisen ulkokirjallisen tekijän Kuuban vallankumouksen ohella.¹³³ Käsitteenä *el boom* oli varsinkin aluksi kiistelty, sillä se syntyi varsinaisten kirjallisten piirien ulkopuolella viitaten nimenomaan kirjallisuuden myynnin ja huomioarvon kasvuun, ei niinkään itse kirjallisuuden sisäisiin tekijöihin. Joissain yhteyksissä termiä käytettiin yleisesti väheksyvässä sävyssä.¹³⁴

Varsinaisena edellytyksenä buumin synnylle olivat kuitenkin itse kirjallisuudessa tapahtuneet muutokset. Vuosisadan alkuvuosikymmenet olivat olleet Latinalaisessa Amerikassa leimallisesti runouden kukoistuskautta, suorasanaudessa fiktiassa käsiteltiin noin 1940-luvulle asti ensisijassa paikallista tai kansallista todellisuutta realismin ja naturalismin keinoin. Vaikka jo 1920–1930-luvuilla muutamat avantgardekirjailijat olivat alkaneet julkaista modernistisia proosateoksia, varsinainen muutos tapahtui 1940-luvulla.¹³⁵ Nämä niin sanotut *nueva novela* (uusi romaani) tai *nueva narrativa* edustajat, joihin luetaan muiden muassa Miguel Angel Asturias, Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti, Ernesto Sábato, Juan Rulfo ja José María Arguedas, yhdistivät omiin kansallisiin perinteisiinsä eurooppalaisia ja

¹³¹ *Casa de las Américas* 1961–1967.

¹³² Julistuksen saatesanoiksi lehteen oli tosin liitetty toimituksen laatima, allekirjoittajien tietämyksen tason ja motiivit kyseenalaistava vastine. *Casa de las Américas* 7/1961, s. 75–76. Kuuban hallinnon ideologisen asenteen koventuessa 1960-luvun lopulta lähtien myös *Casa de las Américas* joutui luopumaan edelläkävijän asemastaan kokeellisten taidemuotojen ja -keskustelun edistäjänä. Silti sen alkuaikojen kunnianhimoinen esimerkki inspiroi espanjankielisessä Amerikassa muita vastaavia julkaisuja, jotka pyrkivät osaltaan myötävaikuttamaan sekä vallankumoussateen että latinalaisamerikkalaisen yhteisen kulttuurisen tietoisuuden leviämiseen. Gálvez 1992, 45.

¹³³ Gálvez 1992, 46.

¹³⁴ Donoso 1977, 4–5; myös Oviedo 2001, 300.

¹³⁵ Shaw 2002, 83, 84, 107, 109; Williams 2003, 84, 89, 102; Martin 1998, 130, 160–161.

pohjoisamerikkalaisia, erityisesti James Joycen, William Faulknerin ja ranskalaisen *nouveau romanin* vaikutteita.¹³⁶

Vaikka joistain varhaisista *nueva novela* -romaaneista – kuten Rulfon *Pedro Páramo* (1955), Asturiasin *Herra Presidentti* (1946), Carpentierin *Valtakunta tästä maailmasta* (1949) ja *Kadotetut askeleet* (1953) – tuli myöhemmin kansainvälisiä klassikoita, ne eivät vielä 1940- ja 1950-luvuilla synnyttäneet mitään latinalaisamerikkalaisen kirjallisuuden buumia. Osaltaan syynä oli kommunikaation puute latinalaisamerikkalaisten valtioiden ja niiden kirjailijoiden kesken. Eri maiden kriitikot ja kirjailijat eivät pientä ryhmää lukuun ottamatta juurikaan tunteneet maanosan muiden maiden kirjallisuutta, ja vain harvat teokset levisivät eri Latinalaisen Amerikan maihin. Muualla maailmassa käännös- ja kustannuskynnyksen ylittäneitä teoksia ei ajateltu yhteisesti latinalaisamerikkalaisina, vaan kunkin maan kansallisen kirjallisuuden edustajina, ja 1940-luvulla alkaneet muutokset kirjallisuuden kentällä tulivat näkyviksi vasta kun Kuuban vallankumous muutti koko Latinalaisen Amerikan historian perspektiiviä.¹³⁷

Nueva narrativa n pioneerien ja heitä edeltäneiden 1920- ja 1930-lukujen avantgardekirjailijoiden menestykset kokeellisessa kerronnassa kannustivat espanjalaisamerikkalaisia kirjailijoita 1960- ja 1970-luvuilla vielä radikaalimpiin kokeiluihin, jotka ulottuivat kirjailijan auktoriteetin ja itse kirjailijuuden kyseenalaistamiseen ja pyrkivät vetämään myös lukijan mukaan kirjalliseen luomisprosessiin. Vaikka joidenkin silmissä uuden kerronnan tekstit saattoivat vaikuttaa itsetarkoituksellisen kirjallisilta, ne ottivat toisaalta myös kantaa valtaan sen laajemmassa merkityksessä.¹³⁸ Ne *nueva narrativa* -kirjailijat, jotka useimmin mainitaan buumin yhteydessä, ikään kuin sen ”keskusnelikko”, joista myös henkilöinä tuli kansainvälisiä kuuluisuuksia, olivat kolumbialainen Gabriel García Márquez (1927–2014), perulainen Mario Vargas Llosa (1936–), Julio Cortázar ja meksikolainen Carlos Fuentes (1928–2012). Muita buumiin liitettyjä nimiä ovat muun muassa kuubalaiset José Lezama Lima ja Guillermo Cabrera Infante, argentiinalainen Manuel Puig ja aiemmin mainittu José Donoso. Pikkuhiljaa myös varhaisempien *nueva narrativa* edustajien työt alkoivat buumin menestyksen myötä tulla laajemmin tunnetuiksi, ja joskus myös heidät luetaan osaksi buumia.¹³⁹

Usein buumia ja *nueva narrativa* tarkastellaan yhden ilmiön kahtena eri puolena edellisen viitatessa yhteiskunnalliseen ja kulttuurihistorialliseen ilmiöön,

¹³⁶ Higgins 1991, 90–92, Martin 1998, 157–172.

¹³⁷ Martin 1998, 180–181; Williams 2003, 121.

¹³⁸ Peavler & Standish 1996, 5.

¹³⁹ Ks. esim. Higgins 1991, 90; Martin 1998, 163, 201.

tiettyihin romaaneihin ja kirjailijoihin, jälkimmäisen taas laajemmin kirjallisuuden tyyliin, johon myös edellä mainitut buumin kirjailijat luetaan.¹⁴⁰ Espanjan television haastatteluohjelmassa *A Fondo* vuonna 1977 Julio Cortázar mainitsee erääksi buumin positiiviseksi seuraukseksi sen, että latinalaisamerikkalaiset kirjailijat alkoivat lukea toistensa teoksia, toisin kuin ennen, jolloin ”olimme kääntyneenä kohti Eurooppaa [--] selin omaan todellisuuteemme.” Hänen mukaansa latinalaisamerikkalaiset olivat buumin myötä heränneet luottamaan itseensä, mikä oli erityisen merkittävää oman identiteetin rakentumisen kannalta.¹⁴¹

Buumin kirjailijoiden taiteellinen ja kaupallinen menestys jätti 1960-luvulla varjoonsa myös monia arvostettuja modernistikirjailijoita.¹⁴² Nämä buumin ulkopuolelle jääneet tai siihen vaihtelevassa määrin osallistuneet kirjailijat – kuten Donoso, Cabrera Infante, Jorge Amado, Lezama Lima – ehkä myös hyötyivät buumista kulttuurisena ilmiönä ja sen tuomasta huomiosta, vaikka toki pienemmässä mittakaavassa kuin sen keskushenkilöt. Monet lahjakkaat kirjailijat eivät toisaalta edes halunneet tai voineet omaksua samanlaista julkista identiteettiä kuin ”jet-set public intellectuals of the boom”, kuten Williams heitä kutsuu.¹⁴³ Buumin rinnalla julkaistiin läpi 1960-luvun myös sosiaalipoliittisesti sitoutunutta, niin sanottua mimeettisen realismin kirjallisuutta, joka jäi kutienkin buumin teosten varjoon. Nämä kirjailijat, kuten Mario Benedetti ja David Viñas, olivat samalla usein myös buumin äänekkäitä kriitikoita.¹⁴⁴

Valtaosalle tutkijoista ja kriitikoista buumin kerrontatyyli edusti selkeää parannusta aiempaan niin sanottuun regionalismiin ja muihin alueellisiin kirjallisiin virtauksiin nähden.¹⁴⁵ Buumin kirjallisuudesta tehtyihin määritelmiin perehtyneen Donald L. Shaw mukaan buumin kirjailijoita näyttäisi yhdistävän ensinnäkin perinteisen todellisuuskäsityksen ja toiseksi kirjailijan tehtävän radikaali kyseenalaistaminen, joiden on nähty johtaneen aiemman realistisen tyylin hylkäämiseen aikajatkumoineen ja syy-seuraus-suhteineen. Tilalle tulivat fantasia ja luova mielikuvitus painotuksen siirtyessä todellisuuden irrationaalisille ja mystisille aspekteille. Tätä muutosta ilmaisemaan piti kehittää uusia, kokeellisia kerrontastrategioita. Näihin kuului lineaarisen, kronologisen aikakonseptin ja sitä vastaavan narratiivin hylkääminen sekä kirjailijan auktoriteetin kyseenalaistaminen, konventionaalisen henkilökuvauksen hylkääminen, kielen roolin

¹⁴⁰ Ks. esim. Brushwood 1975, 211; Higgins 1991, 90.

¹⁴¹ ”estábamos vueltos a Europa -- espaldas a nuestra realidad”. Cortázar ohjelmassa *A Fondo* 20.3.1977 (II), 0:43–0:44.

¹⁴² Williams 2003, 149.

¹⁴³ Ibid., 131, 135.

¹⁴⁴ Shaw 1998, 15; Shaw 2002, 84; Williams 2003, 161.

¹⁴⁵ Shaw 2005, 270.

korostaminen ja ylipäättään suuntautuminen kohti ”kirjallisempaa” fiktiota lukijaystävällisyyden sijaan.¹⁴⁶ Kaikki nämä määreet sopivat myös Julio Cortázarin vuonna 1963 ilmestyneeseen *Ruutuhyppelyyn* (*Rayuela*, suom. Anu Partanen 2005), jota on pidetty kaikista buumin romaaneista radikaaleimmin entistä kerrontatraditiota kyseenalaistavana, myöhäismodernina kokeiluna, joka avasi ovia jo mantereen postmodernismille.¹⁴⁷

3.2. *Ruutuhyppelyä*: Uudenlainen romaani uudenglaiselle lukijalle

Vuonna 1963 ilmestynyt *Ruutuhyppelyä* oli yksi buumin kiistattomista avainteoksista yhdessä Gabriel García Márquezin *Sadan vuoden yksinäisyyden* (1967) ja Mario Vargas Llosan *Kaupungin koirien* (1963) kanssa. Jo reilun vuoden kuluttua *Ruutuhyppelyn* ilmestymisestä siitä oli kirjoitettu satoja lehtiartikkeleita, tutkimuksia ja analyyseja. Pienten piirien kulttuurikirjailijasta tuli hetkessä kirjallinen kuuluisuus.¹⁴⁸ Carlos Fuentesin usein siteeratun arvion mukaan *Ruutuhyppelyä* merkitsi kielellisessä innovatiivisuudessaan espanjankieliselle proosalle samaa kuin James Joycen *Odysseus* aikanaan eurooppalaiselle ja pohjoisamerikkalaiselle.¹⁴⁹ Vaikka Cortázaria pidetään nimenomaan novellistiikan mestarina, parhaiten hänet tunnetaan juuri *Ruutuhyppelystä*.¹⁵⁰ Cortázar itse toteaa eräässä 1960-luvun lopun esseessä pitävänsä onnistuneimpina kaunokirjallisina töinään eräitä novellejaan, *Ruutuhyppelyä* taas on ikään kuin hänen novelliensa filosofia ja samalla ”epätäydellinen ja epätoivoinen” yritys koko kirjallisuusjärjestelmän kieltämiseksi.¹⁵¹

Martinin mukaan *Ruutuhyppelyä* oli kiistatta buumin muiden kirjailijoiden eniten ihailema romaani,¹⁵² ja Peavler arvelee *Ruutuhyppelyllä* olleen enemmän vaikutusta espanjankielisen Amerikan kirjallisuushistoriaan kuin millään muulla buumin teoksella.¹⁵³ Shaw toteaa Cortázarin vaikutuksen seuraavaan kirjailijapolveen olleen

¹⁴⁶ Lisäksi buumin romaaneja luonnehtii Shawn mukaan mm. yksilön yksinäisyyden ja kommunikaation vaikeuden painottaminen, epäluottamus rakkauteen eksistentiaalisten ongelmien ratkaisijana sekä yleinen antiromantiikka, kapina kaikenlaisia moraalitabuja, erityisesti seksuaalisuuteen ja uskontoon liittyviä vastaan ja humorististen ja eroottisten elementtien laajempi käyttö. Shaw 1998, 4–6. Myös nämä määreet sopivat luonnehtimaan *Ruutuhyppelyä* ja Cortázarin tuotantoa laajemminkin.

¹⁴⁷ Williams 2003, 143–145; ks. myös Williams 1995, 79; Martin 1998, 203–204.

¹⁴⁸ Herráez 2001, 143. Tosin pitkään lähinnä latinalaisamerikkalaisen yleisön keskuudessa; kesti kymmenen vuotta ennen kuin *Ruutuhyppelyn* 2500 kappaleen ranskankielinen painos myytiin loppuun. Herráez 2001, 143.

¹⁴⁹ Ks. esim. Peavler 1990, 11; Ortega 1984, 42; Martin 1998, 182.

¹⁵⁰ Ks. esim. Martin 1989, 199, 203; Peavler 1999, 94, 98–99; Williams 1998, 79.

¹⁵¹ “imperfecta y desesperada”. Del sentimiento de no estar del todo (1967) 2005, 42, 39–42. Palaan aiheeseen tarkemmin myöhemmin tässä luvussa.

¹⁵² Martin 1998, 182.

¹⁵³ Peavler 1990, 98.

buumin kirjailijoista suurin.¹⁵⁴ Tämän vahvistaa myös uruguaylaiskirjailija Cristina Peri Rossi (1941–), jonka mukaan Cortázar oli buumin kirjailijoista se, johon seuraava kirjailijasukupolvi eniten samastui, ja *Ruutuhyppelyä* aikanaan koko hänen sukupolvensa espanjankielisille lukijoille ikoninen romaani.¹⁵⁵ ”Luulen, että vain harvat kirjat aiheuttivat niin paljon keskustelua ja niitä luettiin sellaisella kiihkolla [kuin *Ruutuhyppelyä*].”¹⁵⁶ *A Fondo* -ohjelman haastattelussa Cortázar kertoo olleensa hämmästyneenä ja ilahtuneena teoksen saamasta suosiosta nuorten keskuudessa, sillä hän uskoi kirjoittaneensa sen lähinnä itsensä ikäisille viisikymppisille.¹⁵⁷ Kaikki eivät olleet vaikutuksesta pelkästään innoissaan, esimerkiksi kolumbialainen vasemmistokirjailija Óscar Collazos syytti debatissa 1960-luvun lopulla Cortázaria nuorten turmelemisesta, ympäröivien olosuhteiden unohtamisesta ja todellisuudesta etäännyttämisestä.¹⁵⁸ Samaan debattiin liittyen Cortázar kirjoittaa esseessä ”Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar” (Kirjallisuus vallankumouksessa ja vallankumous kirjallisuudessa: joidenkin väärinkäsitysten poistamiseksi) vuonna 1969: ”Jos *Ruutuhyppelyä* aikanaan vihastutti kriitikoita ja oman sukupolveni lukijoita, siitä tuli [--] merkittävä kirja nuorille, kirja joka ei voinut eikä halunnut antaa heille vastauksia, mutta joka auttoi heitä, niin uskon, kysymysten muotoilussa ja suuntaamisessa.”¹⁵⁹

Oviedon mukaan *Ruutuhyppelyä* on metafyyminen romaani, jonka juuret ovat avantgardessa ja eksistentialismissa, mutta jota voi lukea myös strukturalististen ja semioottisten teorioiden valossa, tai koko romaanigenren parodiana ja suurena pelinä.¹⁶⁰ Donald L. Shaw toteaa *Ruutuhyppelyn* toisaalta jatkavan latinalaisamerikkalaisen eksistentialistisen kaunokirjallisuuden perinnettä Roberto Arltin, Ernesto Sábaton, Juan Carlos Onettin ja Leopoldo Marechalin jalanjäljissä, toisaalta asettuvan kokeellisen kirjallisuuden eturintamaan. Erityisen merkittävän romaanista tekee sen suhteellisen varhainen ilmestymisajankohta.¹⁶¹ Cortázar kirjoitti tekijän, lukijan, teoksen ja merkityksen käsitteitä problematisoivaa *Ruutuhyppelyä* 1950-luvun lopulla ja 1960-luvun alussa samaan aikaan kuin Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault ja Jacques Lacan kehittivät omia, myöhemmin kumouksellisiksi osoittautuneita teorioitaan kielen merkitysjärjestelmistä.¹⁶²

¹⁵⁴ Shaw 2002, 119. Suosiosta nuorten keskuudessa ks. myös Herráez 2001, 147–148.

¹⁵⁵ Peri Rossi 2001, 30–32.

¹⁵⁶ ”Creo que pocos libros, entonces, fueron leídos con tanto fervor y provocaron tantas discusiones.” Ibid., 30.

¹⁵⁷ Cortázar ohjelmassa *A Fondo*, 20.3.1977 (II), 0:09–0:10.

¹⁵⁸ Collazos (1970), 1976a, 10. Ko. debatista ks. tarkemmin tämän työn luku 4.3. Nuorten kirjailijoiden johdattamisesta väärään suuntaan Cortázaria syytti myös muun muassa David Viñas. Ks. esim. Shaw 2002, 169.

¹⁵⁹ *Literatura en la revolución...* [1970] 1976, 71–72.

¹⁶⁰ Oviedo 2001, 167.

¹⁶¹ Shaw 2002, 120.

¹⁶² Ks. esim. Martín 1998, 204.

Seikka, johon *Ruutuhypelyssä* ensimmäisenä kiinnittyy huomio, ja joka aikanaan herätti huomiota erikoisuudellaan, on sen rakenne.¹⁶³ Romaani koostuu kolmesta osasta, jotka on nimetty ”Tuolla puolen” (luvut 1–36), ”Tällä puolen” (luvut 37–56) ja ”Muualta (Ylimääräisiä lukuja)”, luvut 57–155. Erikoisuus piilee siinä, että lukuja ei lueta järjestyksessä, vaan sinne tänne hyppelemällä kirjailijan laatimaa listaa seuraten: 73 – 1 – 2 – 116 – 3 – 84 – 4 – 71 – 5 – 81 ja niin edelleen; kahden ensimmäisen osion kertoman tarinan lomaan on siis siroteltu sattumanvaraiselta vaikuttavassa järjestyksessä lukuja viimeisestä osiosta. Toinen kirjailijan antama vaihtoehto on lukea järjestyksessä ainoastaan luvut 1–56 ja jättää ”ylimääräiset luvut” kokonaan lukematta.

”Tuolla puolen” -osion tapahtumat sijoittuvat Pariisiin ja sen päähenkilö on argentiinalainen Horacio Oliveira. Muita henkilöitä ovat hänen rakastajattarensa Maga sekä Käärmeclubiksi kutsuttu sekalainen intellektuelli- ja boheemiporukka, joka kokoontuu yhteen keskustelemaan taiteesta, filosofiasta ja kirjallisuudesta sekä erään Morelli-nimisen kirjailijan teoksista. ”Tällä puolen” näyttämönä on Buenos Aires, jonne Pariisissa paperittomana siirtolaisena kiinni jäänyt Oliveira karkotetaan, ja sen tapahtumat ryhmittyvät Oliveiran sekä hänen vanhan ystävänsä Travelerin ja tämän vaimon Talitan ympärille. ”Ylimääräiset” luvut sisältävät kirjallisuussitaatteja ja muita lyhyitä tekstikatkelmia, teoreettisia ja filosofisia pohdintoja sekä edellisiin jaksoihin liittyviä syventäviä juonikuvioita.

Cortázarin poliittisen ajattelun kannalta *Ruutuhypelyä* sijoittuu mielenkiintoiseen taitekohtaan. Kuten edellisessä luvussa kuvasin, Kuuban vallankumous oli saanut hänet kiinnostumaan yhteiskunnallisesta toiminnasta aiempaa voimakkaammin, mutta samalla hän puolusti kirjailijan autonomiaa teostensa aiheiden ja käsittelytavan suhteen. Mitään suoraa yhteiskunnallista julistusta *Ruutuhypelystä* on turha hakea, vaikka Oliveiralla, Travelerilla ja Talitalla olikin ”yhteinen sosialistinen nuoruus”.¹⁶⁴ Maailmanpoliittisista tapahtumista laajimmin *Ruutuhypelyssä* keskustellaan Algerian itsenäisyystaistelusta, jota käytiin vuosina 1954–1962. Senkin kautta tosin käsitellään yhteiskunnallisen toiminnan moraalialia ja perusteita yleisesti, ei niinkään itse taistelua omana tapahtumanaan. Oliveira ei ystävänsä painostuksesta huolimatta suostu lähtemään mukaan konkreettiseen toimintaan Algerian kapinan tukemiseksi. ”Se, että olisi antanut periksi halpahintaiselle jaloudelle ja lähtenyt liimaamaan laittomia julisteita katujen varsille, olisi tuntunut hänestä [Oliveirasta] lattealta ratkaisulta, pikemminkin myönnetykseltä ystäville, jotka arvostaisivat hänen

¹⁶³ Williams 2003, 143; Garfield 1975, 90–91.

¹⁶⁴ *Ruutuhypelyä* [1963] 2005, 44:259. Kaikki lainaukset *Ruutuhypelystä* ovat Anu Partasen suomennoksia. Partanen sai *Ruutuhypelyä*-käännöksestä Mikael Agricola -palkinnon vuonna 2006.

rohkeuttaan, kuin todelliselta vastaukselta suuriin kysymyksiin.”¹⁶⁵ Kysymys ei kuitenkaan ole Oliveirallekaan aivan yksinkertainen: ”Kun asiaa tarkasteli temporaalisesta ja absoluuttisesta näkökulmasta, hän tunsu erehtyvänsä ensimmäisessä asiassa ja osuvansa oikeaan toisessa. Hän teki väärin kun ei taistellut Algerian itsenäisyyden puolesta tai antisemitismiä ja rasismia vastaan. Hän teki oikein kieltäytyessään kollektiivisen toiminnan helposta huumasta [--]”.¹⁶⁶

Myös joihinkin muihin ajankohdan poliittisiin tapahtumiin viitataan, kuten Perónin kukistumiseen tai Argentiinan vuoden 1955 sotilasvallankaappaukseen, mutta ne eivät ole koskaan päähuomion kohteena, vaan niihin suhtaudutaan päinvastoin lähes leimallisen välinpitämättömästi. ”Tauolla he puhuivat psykiatria ja politiikkaa. Hallituksen joukot olivat tukahduttaneet kapinan ja kapinapäälliköt antautuivat parhailaan Lújanissa. Tohtori Nerio Rojas oli kongressissa Amsterdamissa. Olut oli hyvää.”¹⁶⁷ Eräässä Pariisiin sijoittuvassa kohtauksessa Oliveira ja hänen taiteilijaystävänsä Etienne ”joivat kaksi lasia valkoviiniä, keskustelivat unista ja maalaustaiteesta mahdollisina apukeinoina NATOa ja muita sen hetkisiä häiriötekijöitä vastaan”.¹⁶⁸ Toisessa tilanteessa Oliveira häipyä mielenosoituksellisesti paikalta kun aletaan kuunnella uutisia,¹⁶⁹ eräässä keskustelussa hän toteaa, että ”[j]onkin perusteleminen iällä, sukupolvella, tittelillä tai luokalla on iso vitsi”,¹⁷⁰ puhuu ”kiristyksestä, joka liittyy kaikkeen yhteiskunnallisesti orientoituneeseen toimintaan”¹⁷¹ ja tunsu ”buenosairesilaisia ja pariisilaisia kommunisteja, jotka kykenivät mitä inhottavimpiin kataluuksiin, mutta pelastuivat omissa silmissään ’taistelun’ kautta”.¹⁷² Ei siis ihme, jos *Ruutuhyppelyä* syytettiin aikansa vasemmiston taholta epäpoliittisuudesta ja kantaaottavuuden puutteesta.¹⁷³

Kirjan keskeisimpiä hahmoja on Oliveiran lisäksi Morelli, jonka muistiinpanoiksi tai kirjoituksiksi monet ylimääräisistä luvuista on nimetty. *Ruutuhyppelyssä* Morellin kirjoittamaksi nimettyjä tekstejä löytyä identtisinä Cortázarin omista, elämäkerrallisista muistikirjoista,¹⁷⁴ ja *Ruutuhyppelyä* käsittelevässä tutkimuksessa katsotaankin usein Cortázarin tuovan Morellin kautta esiin omaa kirjallista

¹⁶⁵ *Ruutuhyppelyä* [1963] 2005, 90:398.

¹⁶⁶ *Ibid.*, 90:398.

¹⁶⁷ *Ibid.*, 51:290–291.

¹⁶⁸ *Ibid.*, 155:359.

¹⁶⁹ *Ibid.*, 50:285–286.

¹⁷⁰ *Ibid.*, 28:142.

¹⁷¹ *Ibid.*, 90:397.

¹⁷² *Ibid.*, 90:399.

¹⁷³ Ks. esim. Colás 1994, 41–42, 66.

¹⁷⁴ Wilson 1987, 189.

filosofiaansa.¹⁷⁵ Fiktiivisen henkilöahmon näkemyksiä ei voi toki suoraan rinnastaa teoksen kirjoittajan mielipiteisiin, mutta *Ruutuhyppelyä* -teoksen selittäjänä Morellin ajatukset ovat kuitenkin kiinnostavaa tarkasteltavaa. Morellin tekstit tuovat *Ruutuhyppelyyn* vahvan metafiktiivisen tason ja nostavat sen yhdeksi teemaksi itse kirjoitustapahtuman ja erityisesti lukijaan ja lukemiseen liittyvät kysymykset. Morelli tuo romaaniin lisäksi mielenkiintoisen sisäisen viittaustason: hän on sekä kirjassa esiintyvä henkilö että erehdyttävästi *Ruutuhyppelyä* muistuttavien teosten kirjoittaja, teoretisoija ja kritisoija.

Williamsin mukaan Morelli haastoi kirjailijat unohtamaan länsimaiset representaation ja ajan käsitteet ja samaan aikaan itse lineaarisuuden ja juonen ideat. Realistisen romaanin periaatteiden lisäksi *Ruutuhyppelyä* kyseenalaistaa myös monia modernistisen kirjallisuuden toimintatapoja. Yksi teoksen aikanaan radikaaleimpia ehdotuksia oli kokonaan uusi, aktiivinen rooli lukijalle.¹⁷⁶ Eräässä ”morellianassa”, kuten Morellin kirjoitukset *Ruutuhyppelyssä* on otsikoitu, todetaan: ”[A]inoa minua todella kiinnostava henkilö on lukija, sikäli kuin jokin siinä, mitä kirjoitan, myötävaikuttaa hänen muutokseensa, liikkumiseensa, kummastuttamiseensa ja vieraannuttamiseensa.”¹⁷⁷ Samaa lukemisen problematiikkaa, tai kirjallisuutta aktiivisena toimintana, josta Morelli *Ruutuhyppelyssä* kirjoittaa, Cortázar oli pohtinut aiemmissä suorasanaisissa esseissään. Esseessä ”Situación de la novela” vuodelta 1950 hän esitteli ajatuksen lukemisesta kumppanuutena: modernissa kirjallisuudessa ei hänen mukaansa enää ole henkilöahmoja, on vain lukijoiden kanssa tasaveroisia kumppaneita, *cómplices*, jotka auttavat meitä ymmärtämään ihmisenä olemista ajassamme.¹⁷⁸

Ruutuhyppelyssä ajatusta lukija-kumppanista kehitellään pidemmälle sekä Morellin kirjoituksissa että hänen näkemyksiään koskevissa keskusteluissa käärmeclubilaisten kesken, ja se onkin eräs romaanin toistuvia aiheita. ”[T]äytyi saada lukija rohkaistumaan, melkeinpä osallistumaan henkilöahmojen kohtaloon”, Morelli kirjoittaa.¹⁷⁹ ”Morelli pyrkii murtamaan lukijan henkiset tottumukset [--]. Morelli on taiteilija, jolla on oma erityinen käsityksensä taiteesta, ja se koostuu ennen muuta totuttujen muotojen alasrepimisestä”.¹⁸⁰ Hänen haaveenaan on uudenlaisen kirjallisuuden luominen uudennaiselle lukijalle, tai tarkemmin ottaen romaani, jossa lukija ei ole vain passiivisen vastaanottajan roolissa, vaan tekijänä yhdessä kirjailijan kanssa. Morellin

¹⁷⁵ Larsen 2001, 104. Shaw’lle Morelli on ”pohjimmiltaan Cortázarin kaksoisolento” (”ya que Morelli es en el fondo un doble de Cortázar”). Shaw 2005, 105; Garfield puhuu Cortázar-Morelli -teoriasta ja Morellista Cortázarin puhemiehenä. Garfield 1975, 106, 108.

¹⁷⁶ Williams 1995, 79.

¹⁷⁷ *Ruutuhyppelyä* 2005, 417–418.

¹⁷⁸ Situación de la novela [1950], 224–225.

¹⁷⁹ *Ruutuhyppelyä* [1963] 2005, 109:449.

¹⁸⁰ Ibid., 99:424.

muistiinpanojen mukaan ”olisi yritettävä kirjoittaa tekstiä, joka ei takerru lukijaan vaan pakottaa tämän kumppanikseen kuiskimalla tavanomaisen juonenkehittelyn ohitse toisia, salaisempia tapahtumakulkuja”.¹⁸¹ Tähän tähtää myös *Ruutuhyppeilyn* rikkonainen rakenne, joka estää lukijaa uppoutumasta liiaksi päätarinaan katkomalla sen säännöllisin väliajoin ylimääräisten lukujen sekalaisella aineksella.

Voimakkaimmissa kannanotoissaan Morelli julistaa, että kirjallisuus perinteisessä mielessä olisi tuhottava, luotava antiromaani vailla henkilökuvausta, yhtenäistä juonta tai keinotekoisia jakoja kertojaan ja kerrottuun, muotoon ja sisältöön. ”Tämänkaltainen pyrkimys lähtee kirjallisuuden torjumisesta. Torjunta on osittaista, koska siinä nojaututaan sanaan, mutta jokaista tointa, johon kirjailija ja lukija ryhtyvät, on valvottava.”¹⁸² Jason Wilson, joka on tutkinut lukemisen merkitystä Cortázarin tuotannossa, toteaa hänen käsittävän lukemisen kaksijakoisesti paitsi eskapistisena myös mahdollisena vallankumouksellisena toimintana ja radikaalin muutoksen metaforana, mikä näkyy myös *Ruutuhyppeilyn* pohdinnoissa tekijyydestä ja lukijuudesta.¹⁸³ ”On käytettävä romaania kuten revolveria rauhan puolustamiseen”, kuten Morelli eräässä kohdin kirjoittaa.¹⁸⁴

Ruutuhyppeilyn puheet tekijän häivyttämisestä, tarinasta ilman juonta, perinteisen kirjallisuuden tuhoamisesta ja lukijan mukaan ottamisesta saattoivat kuulostaa aikansa suuren yleisön korviin uusilta ja erikoisilta. Samankaltaisia ajatuksia taiteessa oli kuitenkin esitetty ennenkin, etenkin vuosisadan alkupuolen avantgardepiireissä ja myöhemmin ranskalaisessa 1950-luvun *nouveau roman* -liikkeessä. Uusien taiteellisten ilmaisutapojen etsiminen on ylipäättään avantgardelle tyypillistä.¹⁸⁵ Dadassa taiteilijasubjektin olemassaolo kyseenalaistettiin,¹⁸⁶ ja esimerkiksi surrealisti-kuvataiteilija Max Ernst oli jo 1930-luvulla julistanut surrealististen menetelmien, kuten kollaasin, häivyttävän tekijän merkityksen minimiin.¹⁸⁷ Marcel Duchamp puolestaan halusi kriittisellä antitaiteellaan mullistaa taiteen tekemisen ja vastaanottamisen tavat. Duchamp korosti vastaanottajan roolia teoksen loppuunsaattamisessa ja katsojan merkitystä tekijänä yhdessä taiteilijan kanssa.¹⁸⁸ Porvarillisten taideinstituutioiden hajottaminen oli modernistien käynnistämä projekti,

¹⁸¹ *Ruutuhyppeilyä* [1963] 2005, 79:376.

¹⁸² *Ibid.*, 79:376; kirjallisuuden tuhoamisesta ks. lisäksi luvut 95, 99 ja 141.

¹⁸³ Wilson 1987, 177–178, 180.

¹⁸⁴ *Ruutuhyppeilyä* [1963] 2005, 79:376.

¹⁸⁵ Hautamäki 2007, 22.

¹⁸⁶ Vihanta 2007, 137.

¹⁸⁷ Kaitaro 2001, 93, 98.

¹⁸⁸ Hautamäki 1997, 112–114. Cortázar tunsu hyvin Duchampin tuotannon; hän on kirjoittanut tästä muun muassa esseessä ”Marcelo del Campo, o más encuentros a deshora”. *Ultimo round* (1969) 2004, 304–308. Ks. myös *El intelectual y la política en Hispanoamérica* [1976] 1994, 120.

jota dadaisteja määrätietoemmin jatkoivat surrealistit,¹⁸⁹ ja esimerkiksi futuristit julistivat aiempien taidemuotojen tuhoamista.¹⁹⁰ Myöhemmille avantgardeilmiöille on niin ikään ollut ominaista pyrkimys kirjallisuuden muotojen uudistamiseen, teoksen ja tekijän aseman kyseenalaistaminen sekä kielellisten ilmaisumuotojen tutkiminen.¹⁹¹

Pyrkiessään rikkomaan totunnaisia käsityksiä tekijästä, teoksesta ja kirjallisuudesta avantgarde suhtautuu näihin käsitteisiin kriittisesti ja torjuvasti.¹⁹² Ranskalaisen *nouveau romanin* teoreetikko, kirjailija Alain Robbe-Grillet esimerkiksi puhuu tekstinsä tuhoavasta ja sitä kautta uudestisyntyvästä voimasta.¹⁹³ Romaanitaiteen uudistamiseen pyrkinyt avantgardeliike *nouveau roman* vaikutti Ranskassa 1950-luvulta lähtien, ja sillä oli osansa subjektin kuolemasta 1960-luvulta eteenpäin käydyissä keskusteluissa. *Nouveau roman*, jonka tunnetuimpia edustajia Robbe-Grillet'n ohella olivat Nathalie Sarraute ja Claude Simon, halusi vapauttaa romaanin realistisen kerronnan konventioista, henkilöhahmoista ja tarinoista ja taistella ”uuden, vapaamman ihmisen” puolesta. Fragmentaarinen rakenne oli tyypillinen *nouveau romanin* teoksille, jotka valmiiksi jäsennellyn kertomuksen sijaan vaativat lukijaa ottamaan aktiivisesti osaa tarinan merkityksellistämiseen.¹⁹⁴ Tarinoiden ja henkilöhahmojen sijaan romaanin keskiöön asettui kieli.¹⁹⁵ Jaime Alazrakin mukaan Cortázar kielsi *nouveau romanin* vaikuttaneen kirjalliseen tuotantoonsa,¹⁹⁶ mutta etenkin hänen romaaneissaan nähdään helposti yhtymäkohtia liikkeeseen.¹⁹⁷ Cooper-Clarkin haastattelukirjassa 1980-luvun alussa Cortázar kommentoi *nouveau roman* -liikettä:

Olen [--] hyvin kiitollinen näille ihmisille siitä, että he ovat pyrkineet tuhoamaan perinteisen psykologisen romaanin, joka oli eräänlainen kotoperäinen vitsaus ranskalaisessa kirjallisuudessa. [--] *nouveau roman* näytti tällaisen kirjallisuuden heikkoudet, ja uskon että parhaat kirjailijat kirjoittavat nyt psykologisia romaaneja terävämällä itsekritiikillä kuin aiemmin.¹⁹⁸

Samalla Cortázar kuitenkin toteaa pitävänsä *nouveau romanin* tuottamaa teoriaa tärkeämpänä kuin sen nimissä julkaista kirjallisuutta, joka ei paria poikkeusta lukuunottamatta ole hänestä ollut kovin kiinnostavaa.¹⁹⁹

¹⁸⁹ Vihanta 2007, 138.

¹⁹⁰ Härmänmaa 2007, 116.

¹⁹¹ Katajamäki & Veivo 2007, 13.

¹⁹² Ibid, 15.

¹⁹³ Meretoja 2004, 123.

¹⁹⁴ Meretoja 2007, 183, 196; Meretoja 2004, 121, 130.

¹⁹⁵ Meretoja 2004, 123.

¹⁹⁶ Ks. esim. Alazraki 1994a, 202. *Ruutuhypelyä* oli sattumoisin Premio Formentor -palkintoehdokkaana samana vuonna 1964 kun Nathalie Sarraute voitti sen teoksellaan *Les Fruits d'or*. Herráez 2001, 175.

¹⁹⁷ Ks. esim. Martin 1998, 204; Peavler 1990, 109.

¹⁹⁸ ”I am [--] very thankful to these people for trying to destroy the traditional psychological novel which was kind of endemic malady in French literature. [--] the *nouveau roman* showed all the weaknesses of this kind of literature and I think that the best writers now write psychological novels with a sharper self-criticism than before.” Cortázar Diana Cooper-Clarkin haastattelussa, Cooper-Clark 1986, 278.

¹⁹⁹ Cortázar Cooper-Clarkin haastattelussa, Cooper-Clark 1986, 277–278.

Nouveau roman -liikettä tutkinut Hanna Meretoja huomauttaa, ettei kirjailijan tarvitse toteuttaa yhteiskuntakriittistä tehtävää pelkästään sisällöltään poliittisia tekstejä kirjoittamalla, vaan se voi tapahtua myös luonnollisina näyttäytyviä narratiivisia rakenteita purkamalla, kuten juuri *nouveau roman* teki.²⁰⁰ Myöskään *Ruutuhyppelyssä* käytäviä keskusteluja lukijan, tai kielen ja kirjallisuuden roolista ei voi pitää pelkästään teknisenä leikittelyä tai ”postmodernina” kerrontana. Morellin näennäisen abstraktien lausuntojen lomasta kuultaa usko yhteiskunnallisen muutoksen välttämättömyyteen ja erityisesti kielen ja kirjallisuuden keskeiseen asemaan siinä:

Morelli tuntuu olevan vakuuttunut siitä, että jos kirjailija jatkaa alistuneena kielelle, joka tuli kaupanpäällisiksi vaatteiden, nimen, kasteen ja kansallisuuden mukana, hänen teoksillaan ei ole kuin esteettistä arvoa [--] hänen mukaansa ei voi paljastaa mitään, jos sen yrittää tehdä sen järjestelmän sisällä, johon paljastus kuuluu. On ajan hukkaa kirjoittaa kapitalismia vastaan kapitalismista johdetulla sanastolla ja mentaalilla varustuksella.²⁰¹

Samankaltaisia ajatuksia löytyy Robbe-Grillet’ltä, jonka mukaan kirjailija on paradoksaalisessa tilanteessa, koska hän joutuu rakentamaan teoksensa kielestä, joka ilmentää aina järjestystä ja on siten lähtökohdiltaan ”fasistista”.²⁰²

Ruutuhyppelyä on ollut tapana lukea romaanina, josta poliittiset painotukset lähes kokonaan puuttuvat.²⁰³ Tällöin kyse on kuitenkin hyvin kapeasta politiikan käsityksestä, huomauttaa Santiago Colás. Hänen mukaansa *Ruutuhyppelyssä* on jo nähtävissä Cortázarin yhteys uuteen vasemmistoon ja nousevaan vastakulttuuriseen liikehdintään, joka johti muun muassa Pariisin kevään 1968 myllerrykseen. *Ruutuhyppelyä* voikin osaltaan nähdä kannanottona latinalaisamerikkalaista vasemmistoa 1960-luvulla hallinneeseen debattiin yhteiskunnallisesta muutoksesta ja sen toteuttamistavasta: tulisiko sen alkaa taloudellisen vallan haltuunotosta ja sitä kautta valtiollisen vallan kontrollista, jota vasta myöhemmin seuraisi vallankumouksellinen kulttuurituotanto, vai voisiko vallankumouksen alkuunpanijana toimia kulttuurinen – toisin sanoen ideologinen – muutos?²⁰⁴ *Ruutuhyppelyssä* Cortázar ottaa selkeästi kantaa kulttuurisen muutoksen puolesta. Siinä esitettyjen näkemysten mukaan kirjailijan tulee muokata lukijoiden ajattelutapaa luomalla uudenlainen tapa käyttää kieltä ja sen myötä tulkita todellisuutta, joka pohjimmiltaan rakentuu kielen kautta. Ottamalla lukijat mukaan teoksen luomisprosessiin kirjailija edesauttaa näiden muutosta aktiivisiksi toimijoiksi, jotka voivat tahoillaan edistää yhteiskunnallista muutosta.

²⁰⁰ Meretoja 2004, 128.

²⁰¹ *Ruutuhyppelyä* 2005, 99:427.

²⁰² Meretoja 2004, 129.

²⁰³ Colás 1994, 42, 66; Martin 1989, 202.

²⁰⁴ Colás 1994, 42, 66.

3.3. Cortázarin ”passiiviset naislukijat”

Jos *Ruutuhypelyä* muuten oli muodoltaan ja kerrontatavaltaan uudellinen, tulevaisuuteen suuntautuva romaani, yhdessä suhteessa se kuitenkin oli pikemminkin vanhakantainen kuin uudistava: nimittäin naiskuvansa osalta ja yleisemmin sukupuolen esittämisen tavassa. Cortázar tuo esiin *Ruutuhypelyn* vallankumouksellinen sanoman kielen, kirjallisuuden ja taiteen roolista yhteiskunnallisen muutoksen edistäjänä perinteisen maskuliinisin, jopa machistisin termein.

Selvimmän tämä näkyy siinä, että Cortázar nimesi *Ruutuhypelyssä* kuvattua aktiivisen, osallistuvan lukija-kumppanin (*lector cómplice*) vastakohtaan ”naaraslukijaksi” (*lector-hembra*). Tämä perinteisten juoniromaanien passiivinen kuluttaja, naislukija, josta *Ruutuhypelyn* maailmassa halutaan päästä eroon, karttaa intellektuaalisia haasteita eikä uskalla heittäytyä monimuotoisempiin kirjallisiin seikkailuihin.²⁰⁵ *Ruutuhypelyn* kahdesta kirjailijan ehdottamasta vaihtoehdoisesta lukutavasta se, jossa romaanin totutun rakenteen rikkovat ”ylimääräiset luvut” jätetään kokonaan lukematta ja tyydytään seuraamaan perinteisessä järjestyksessä etenevää romaanilankaa, on tarkoitettu juuri naaraslukijalle. Näin stereotyyppisen alentuvaan kielikuvaan perustuvaa käsitettä muilta osin niin radikaali, kielen ja yhteiskunnan vallankumousta julistava Cortázar joutui myöhemmin useammankin kerran selittelemään ja pyytämään anteeksi.²⁰⁶

Yksi anteeksipyynnöistä löytyy Evelyn Picon Garfieldin *Julio Cortázar* -kirjasta vuodelta 1975. Garfieldin kysyessä miksi Cortázar nimesi seikkailuhaluttoman ja passiivisen lukijan nimenomaan naiseksi, vaikka sovelsi termiä yhtä lailla miehiin, Cortázar vastasi pahoitellen:

Pyydän anteeksi maailman naisilta, että käytin niin ”machistista” ilmaisua, joka on niin tyypillinen latinalaisamerikkalaiselle alikehittyneisyydelle, ja sinun tulisi kirjoittaa se selvästi haastatteluun. Tein sen ajattelemattomuuttani enkä voi puolustella itseäni. [--] Minun olisi pitänyt laittaa ”passiivinen lukija” eikä ”naislukija”, sillä ei ole mitään syytä olettaa, että naiset ovat aina passiivisia. He ovat sitä tietyissä tilanteissa ja toisissa eivät, aivan kuten miehetkin.²⁰⁷

²⁰⁵ Ks. esim. *Ruutuhypelyä* (1963) 79:376–378; Peavler 1990, 106.

²⁰⁶ Ks. esim. Peavler 1990, 106. Vuonna 1967 ilmestyneessä esseeteoksessa *Vuelta al día en ochenta mundos* Cortázar käyttää vielä ”lector hembra” -käsitettä. Ks. esim. Para llegar a Llezama Lima (1967) 2005, 57.

²⁰⁷ ”I ask pardon of the women of the world for the fact I used such a ”machista” expression so typical of Latin American underdevelopment, and you should spell it out clearly in the interview. I did it innocently and I have no excuse. [--] I should have put ”passive-reader” and not ”female reader” because there’s no reason for believing that females are continually passive. They are in certain circumstances and are not in others, the same as males.” Garfield 1975, 107–108.

Cristina Peri Rossi (s. 1941), espanjaan emigroitunut uruguaylaiskirjailija ja Cortázarin läheinen ystävä 1970- ja 1980-luvuilla, puolestaan kertoo teoksessaan *Julio Cortázar* (2001) tiedustelleensa, miksi tämä oli valinnut niin seksistisen tavan luokitella lukijoita, etenkin kun tiesi lukijoidensa olevan suurelta osin koulutettuja, aktiivisia naisia. Peri Rossin mukaan Cortázar vastasi katuneensa sanavalintaansa paljon. ”Kuulun hyvin machistiseen sukupolveen, ja kun sanoin noin, vastasin taantumukselliseen ja jälkeenjääneeseen kulttuuriseen koodistoon. Maskuliinisen sukupuolen idealisointiin feminiinisen kustannuksella. Mutta tiedät hyvin, että olen parantanut tapani ja olen nykyään uusi mies [--].”²⁰⁸ Peri Rossi kertoo vastanneensa Cortázarille, että verrattuna latinalaisamerikkalaisiin kollegoihinsa tämä oli Betty Friedan.²⁰⁹

Cortázar ei ollut ensimmäinen passiivinen naislukija -käsitteen käyttäjä kirjallisuushistoriassa. Vertaus löytyy muun muassa Sartrelta, jonka tuotannon Cortázar hyvin tunsi.²¹⁰ Vuonna 1948 ilmestyneessä teoksessaan *Mitä kirjallisuus on?* Sartre kirjoittaa:

Nykyisin lukijakunta on kirjailijaan nähden passiivinen, se odottaa, että siihen iskostetaan ajatuksia tai uusi taidekäsitelmä. [--] Tekijän suhde lukijaan on analoginen uros-naaras-suhteen kanssa, ja tämä johtuu siitä, että lukemisesta on tullut pelkkä informaatiomuoto ja kirjoittamisesta sangen yleinen kommunikaatiomuoto.²¹¹

Sartre käyttää passiivinen naaraslukija -ilmaisua myöhemminkin teoksessaan: ”Tiedämme myös, että Venäjällä työläinen keskustelelee kirjailijan kanssa ja että siellä on syntynyt uusi lukijakunnan ja kirjailijan välinen suhde, joka ei ole naarasmaisen passiivista odotusta eikä liioin ammattilaisen erikoistunutta kritiikkiä.”²¹²

Naaraslukija-termi ei ole ainoa seikka, joka on herättänyt perusteltua feminististä kritiikkiä *Ruutuhypelyä* kohtaan. Kirjallisuudentutkija Neil Larsen kirjoittaa esseessään ”Cortázar and Postmodernity: New Interpretive Liabilities” (2001) *Ruutuhypelyn* uudelleenlukemisen aiheuttaneen hänessä voimakkaan tunteen tämän latinalaisamerikkalaisen kirjallisen kaanonin yhden keskeisimmän tekstin leimallisesti vanhentuneesta luonteesta. Larsen nimittää *Ruutuhypelyä* ”kirjalliseksi monumentiksi” ja ”reliikiksi” ja sanoo sen olevan kuusikymmenlukulainen tavalla, joka on omiaan aiheuttamaan lukijassa pikemminkin nolostumisen kuin nostalgian tunteita,

²⁰⁸ ”Pertenezco a una generación muy machista y cuando dije eso, respondía a un código cultural reaccionario y atrasado. Una idealización del género masculino, a expensas del femenino. Pero sabes bien que me he corregido y soy un hombre nuevo [--].” Peri Rossi 2001, 70–71.

²⁰⁹ Peri Rossi 2001, 71. Betty Friedan (1921–2006) oli tunnettu yhdysvaltalainen toisen aallon feministiaktivisti.

²¹⁰ Ks. esim. Cortázar & Prego (1985) 2004, 2–3.

²¹¹ Sartre [1948] 1976, 84. Tässä Sartre vertaa oman aikansa lukijoita 1600-lukuun, jolloin lukijat olivat samalla usein myös kirjailijoita, lukeminen kun merkitsi, että osasi myös kirjoittaa.

²¹² Ibid., 219.

oivalluksista puhumattakaan. Yhdeksi suurimmista syistä Larsen nimeää *Ruutuhyppelyn* asenteen seksuaalisuutta ja sukupuolta kohtaan.²¹³

Larsen käyttää *Ruutuhyppelyn* tavasta määrittää naispuoliset henkilöahmot maskuliinisen toimijuuden ja feminiinisen passiivisuuden symbolisella kentällä käsitettä *gender heroics*, sukupuoliheroismi. *Ruutuhyppelyn* naishahmoja määrittää Larsenin mukaan Cortázarin porvarillis-romanttinen naiskuva; esimerkiksi päähenkilö Oliveiran rakastajatar Maga näyttäytyy Oliveiralle vain hänen oman, heroisen itsensä etsimisen objektifikaationa, osana pitkän, maskuliinisen kirjallisen ja kulttuuripsykologisen tradition jatkumoa. Larsenin mielestä Cortázaria ei voi puolustella sillä, että romaanissa esitetyt näkemykset ovat Oliveiran, eivät kirjailijan itsensä, sillä Oliveiran henkilöahmo on rakennettu tavalla, joka ohjaa lukijan sympatiat hänen puolelleen. Oliveiran naiskäsitys esitetään lukijoille vakavasti otettavana ja jopa tämän seksuaalista haluttavuutta lisäävänä. Larsenin mielestä *Ruutuhyppelyn* ”agressiivisesta maskuliinisuudesta” tekee erityisen räikeää se, että teos samalla sijoittaa itsensä osaksi filosofista avantgardea. Cortázar ei ymmärtänyt naisasialiikkeen merkitystä 1950-luvun lopussa ja 1960-luvun alussa, vaikka se oli eräs ajan kulttuurivallankumouksen keskeisistä liikkeistä. Hänen ”modernisminsa” ei yksinkertaisesti pitänyt sisällään feminismiä, mikä Larsenin mielestä saa teoksen vaikuttamaan lähes sietämättömän vanhentuneelta.²¹⁴

Selvää on, että feminismi ei voi sanoa kuuluneen Cortázarin aatteelliseen maailmaan ainakaan vielä 1960-luvulla: feministiset teemat eivät nouse esiin sen paremmin *Ruutuhyppelyssä*, hänen muussa kaunokirjallisessa tuotannossaan kuin esseissään tai puheissaan. Jos Cortázarin *Ruutuhyppelyssä* esiin tuoman näkemyksen mukaan kirjailijan tehtävä oli edistää yhteiskunnallista muutosta kirjallisia rakenteita uudistamalla, naisten aseman parantaminen tai stereotyyppisten sukupuoliroolien kyseenalaistaminen ei siihen kuulunut. Tässä suhteessa Cortázar edusti aikansa tyyppillistä latinalaisamerikkalaista (mies)kirjailijaa. Siinä missä poliittisen, uskonnollisen ja taloudellisen vallan teemat olivat olleet valtavirtaa espanjalaisamerikkalaisessa kirjallisuudessa löytöretkistä lähtien, sukupuoleen ja esimerkiksi seksuaalisiin vähemmistöihin liittyvistä kysymyksistä se perinteisesti vaiken.²¹⁵ Raymond L. Williamsin mukaan vasta Isabel Allenden *Henkien talo* vuonna 1982 (*Casa de los espíritus*, suom. Jyrki Lappi-Seppälä vuonna 1985) haastoi latinalaisamerikkalaisen kirjallisuuden hallitsevan maskulinistisen estetiikan.²¹⁶

²¹³ Larsen 2001, 100.

²¹⁴ Ibid., 101–102.

²¹⁵ Peavler & Standish 1996, 1; Williams 2003, 180.

²¹⁶ Williams 2003, 173.

Williams tarkastelee sukupuolen esittämisen merkitystä *Ruutuhyppelyssä* toisesta näkökulmasta kuin Larsen. Hänen mukaansa *Ruutuhyppelyä* oli keskeisessä osassa latinalaisamerikkalaisessa romaanissa 1960-luvulla tapahtuneessa traditionaalisten seksuaalinormien ja sukupuoliroolien murtumisessa, sillä se haastoi lukijan kyseenalaistamaan länsimaisen kulttuurin, kirjoittamisen ja ajattelun perinteen, mukaan lukien taipumuksen käsittää asiat tiukan dualistisin termein. Williamsin mukaan tästä radikaalista esteettisestä ja poliittisesta agendasta tuli uusi kirjallinen ja poliittinen ohjelma suurelle osalle sitä postmodernistista ja feminististä fiktiota, jota Latinalaisessa Amerikassa *Ruutuhyppelyn* jälkeen julkaistiin. Paradoksaalista kyllä, Williams kirjoittaa, machistista termistöä käyttäneestä romaanista tuli teos, joka merkittävästi myötävaikuttanut feministisen kirjoittamisen ja feminististen teemojen esiintymiseen Latinalaisessa Amerikassa 1900-luvun viimeisten vuosikymmenten aikana.²¹⁷

3.4. Leikki ja huumori kirjallisten normien rikkojina

Ruutuhyppelyn yhtenä keskeisenä teemana on etsiminen. Oliveira ja Morelli etsivät keskusteluissaan ja kirjoituksissaan taivasta – espanjankielisessä maailmassa ruutuhyppelyleikissä kivi pyritään kuljettamaan symboliseen taivaaseen –, paratiisia, tuhatvuotista valtakuntaa, keskusta; mitä se tarkalleen ottaen tarkoittaa, tuntuu henkilöille itselleenkin olevan epäselvää.²¹⁸ *Ruutuhyppelyä* on usein pidetty pessimistisenä romaanina, jossa sitä mitä kiihkeästi etsitään, ei koskaan löydetä. Etenkin romaanin loppu, jonka kirjailija jättää avoimeksi – hyppääkö Oliveira ikkunasta alas? Tuleeko hän hulluksi? – on herättänyt paljon arvailuja.²¹⁹ Evelyn Picon Garfieldin haastattelussa Cortázar toteaa, että loppu, aivan kuten koko teoksen tulkinta, riippuu jokaisesta lukijasta itsestään. Vaikka kirjailijalla ei Cortázarin mukaan ole sen suurempaa auktoriteettia teoksen ”oikean” tulkinnan suhteen kuin kenellä tahansa lukijalla, hän ei kuitenkaan malta olla tuomatta esiin omaa näkemystään kirjan loppuratkaisusta:

Oliveira ei tee itsemurhaa. Mutta en voisi sanoa niin. Se olisi tuhonnut kirjan. Idea on siinä että sinun, tai kenen tahansa lukijan, täytyy päättää. Niinpä esimerkiksi sinä päätät, niin kuin minäkin, että Oliveira ei tapa itseään. Mutta jotkut lukijat päättävät, että hän tappaa. No, olen pahoillani heidän

²¹⁷ Williams 2003, 130, 135, 145–146.

²¹⁸ Lukuisista viittauksista etsimiseen tai sen kohteisiin eri yhteyksissään ks. esim. *Ruutuhyppelyn* luvut 71, 79, 31, 82, 125, 90, 19. Etsimisestä teoksen teemana ks. esim. Shaw 2002, 120; Williams 2003, 144; Williams 1998, 73–74; Garfield 1975, 49; Peavler 1990, 105.

²¹⁹ Erilaisista tulkinnoista ks. Shaw 2002, 120–121; Williams 2003, 144; Oviedo 2001, 168–169; Martin 1989, 200–203; Colás 1994, 41; Ortega 1984, 44–45. Sekä Oliveira että Morelli tuntuvat aika ajoin suhtautuvan epäillen mahdollisuuksiinsa tyydyttävien vastausten tai ratkaisujen löytämiseen, ks. esim. *Ruutuhyppelyä* 2005, 19:81–82, 124:473–474, 28:162, 125:475–477.

puolestaan. [--] Lukija-kumppanin täytyy päättää. Tietysti se on optimistinen kirja.²²⁰

Kirjan optimismin voikin katsoa piilevän itse etsimisessä, halussa löytää, yksinkertaisesti toivossa. ”Kaiken muun voi tappaa paitsi valtakunnan kaipuun, se on silmiemme värissä, jokaisessa rakkaudessa, kaikessa mikä syvimmin piinaa, vapauttaa ja pettää meidät. *Wishfull thinking*, kenties; mutta se on toinen höyhenettömän kaksijalkaisen mahdollinen määritelmä”, kuten Morelli *Ruutuhyppelyssä* toteaa.²²¹

Huolimatta kaikesta filosofoinnista ja perimmäisten kysymysten pohdinnasta *Ruutuhyppelyä* on omalla tavallaan leikillinen, kepeä romaani.²²² Morellin teoriassa se uudenlainen romaani myötäkokevalle lukijakumppanille, jota hän yrittää kirjoittaa, olisikin ’roman comique’, koominen romaani, jonka metodina olisi ”ironia, jatkuva itsekritiikki, ristiriitaisuus ja mielikuvitus --”.²²³ Näitä kaikkia löytyy myös *Ruutuhyppelystä*. Sen lisäksi, että Morelli itse kyseenalaistaa jatkuvasti omia teorioitaan, Käärmeklubin boheemit suhtautuvat niihin keskusteluissaan – pohjimmaisen ihailun lisäksi – kriittisesti, epäillen ja hämmentyneinä. Myös yksilöimätön ulkopuolinen kertoja, joka esittelee ja analysoi Morellin kirjoituksia, saattaa esittää niistä melko pureviakin kommentteja.²²⁴

Vuonna 1967 ilmestyneen kokoelman *La vuelta al día en ochenta mundos* esseessä ”Del sentimiento de no estar del todo” Cortázar vertaa omaa kirjoittamistaan leikkiin ja romaaniensa leikkiaspektia itse romaanin idean intellektuaaliseen etsintään.²²⁵ Pelin ja leikin käsitteiden käyttäminen kokeellisen kirjallisuuden yhteydessä onkin yleistä.²²⁶ Garfield rinnastaa Cortázarin tavan käyttää *Ruutuhyppelyssä* lasten leikkien hyppyruudukkoa symbolina mystiselle ”absoluutin” etsinnälle Johan Huizingan näkemyksiin pelien, leikkien, rituaalien ja uskonnon välisestä kulttuurisesta yhteydestä.²²⁷ Huizingan mukaan leikki ei ole vain osa kulttuuria, sen esiaste tai kulttuurista lähtöisin oleva erillinen aines, vaan eräs kulttuurin ominaispiirre, kuten hän kirjoittaa vuonna 1938 ilmestyneessä teoksessaan *Leikkivä ihminen. Yritys kulttuurin leikkiaineen määrittelemiseksi*.²²⁸ Valitettavasti yhteiskunta kehittyessään muuttuu

²²⁰ ”Oliveira doesn’t commit suicide. But I couldn’t say that. It would have destroyed the book. The idea is that there you, or any other reader, have to decide. So, for example you decide, as I do, that Oliveira doesn’t kill himself. But there are readers who decide that he does. Well, I feel sorry for them. [--] The reader-accomplice has to decide. Of course it’s an optimistic book.” Garfield 1975, 106.

²²¹ *Ruutuhyppelyä* 2005, 71:362; Garfield 1975, 97.

²²² Tämän on pannut merkille esim. Oviedo 2001, 169–170.

²²³ *Ruutuhyppelyä* 2005, 79:376, 377–378.

²²⁴ Ks esim. *Ruutuhyppelyä* 2005, 95:410–411, 124:473–474.

²²⁵ Del sentimiento de no estar del todo (1967) 2005, 33.

²²⁶ Katajamäki & Veivo 2007, 12.

²²⁷ Garfield 1975, 97. Cortázarin käsityksen kirjallisuudesta leikkinä mainitsee myös Cristina Peri Rossi viitaten samassa yhteydessä Huizingaan. Peri Rossi 2001, 32.

²²⁸ Huizinga (1938) 1984, passim., 59.

vakavammaksi, Huizinga harmittelee, ja leikkiaineoksen osuus kulttuurissa on vähentynyt 1800-luvulta lähtien. Yhdellä alalla leikki kuitenkin on ”alati kotonaan”, nimittäin runoudessa: ”Mikään ei ole niin lähellä puhdasta leikin käsitettä kuin tuo runouden ikivanha olemus”, Huizinga kirjoittaa.²²⁹

Huizingalla runous, sen laajassa kaunokirjallisuuden merkityksessä, yhdistää toisiinsa luovuuden, lapsenomaisuuden ja leikin:

Runous on toden tuolla puolen, tuolla alkuperäisemmällä puolella, minne lapsi, eläin, villi ja näkijä kuuluvat, unen, ihastuksen, hurmion ja naurun maailmassa. Runoutta ymmärtääkseen täytyy kyetä sukeltautumaan lapsen sieluun niin kuin taikavaippaan ja pitää lapsen viisautta parempana kuin miehen.²³⁰

Jos Huizingan mukaan pitää tuntea kuin lapsi voidakseen ymmärtää leikin maailmaan kuuluvaa runoutta, surrealistit näkivät asian toisinpäin: Bretonille runous oli vain väline – tosin tärkein sellainen – lapsen mielikuvituksen ja ajattelumaailman saavuttamiseksi, joka hänelle oli päätavoite.²³¹ ”Mieli joka uppoutuu surrealismiin elää uudelleen innoittuneena parhaan osan lapsuuttaan. [--] Ehkä lapsuus vie lähemmäksi ’todellista elämää’ [--]”, Breton kirjoittaa *Surrealismen manifestissa*.²³² Myös Cortázar korostaa kirjoituksissaan lapsuuden ja lapsenomaisuuden merkitystä. Esimerkiksi esseessä ”Del sentimiento de no estar del todo” Cortázar kirjoittaa, että tulee monessa suhteessa aina olemaan kuin lapsi, tosin ”yksi niistä jotka alusta asti kantavat sisällään aikuista”, ja ettei tapa katsoa asioita lapsen näkökulmasta ole hänessä kadonnut aikuisen näkökulman tieltä. Ja juuri tämä yhdistelmä ”tekee ihmisestä runoilijan, ja ehkä rikollisen, ja myös [--] humoristin”.²³³

Cortázarin teksteistä löytyy suurempikin käsitteellinen yhteys Huizingan *homo ludensin*, leikkivään ihmiseen. Esseessä ”Literatura en la revolución y revolución en la literatura” vuodelta 1969 esiintyy itse *homo ludens* rinnan *homo sapiensin* ja *homo faberin* kanssa.²³⁴ Nykyespanjassa leikkiä ja peliä vastaa sana *juego*, verbi *jugar*, joita Cortázarkin käyttää, mutta lisäksi hänen kirjoituksissaan toistuu käsite *lúdico*, jonka voisi suomentaa leikilliseksi tai leikillisyydeksi. Vuonna 1983 Omar Pregon pyytäessä haastattelussaan Cortázaria selittämään teoksiensa ”leikillisyyden tuntua” (”el sentimiento de lo lúdico”) tämä korosti sen olevan kokonaisvaltainen elämän

²²⁹ Huizinga (1938) 1984, 137. Suom. Sirkka Salomaa. Runon ja leikin yhteydestä ks. lisäksi 147, 152, 154, 198. Leikin vähenemisestä kulttuurissa ks. esim. 137, 154, 219–222.

²³⁰ Huizinga (1938) 1984, 137.

²³¹ Kaitaro 2001, 40–42.

²³² Breton (1924) 1996, 73.

²³³ ”uno de esos niños que desde el comienzo llevan consigo al adulto”, ”hace al poeta y quizá al criminal, y también [--] al humorista”. Del sentimiento de no estar del todo (1967) 2005, 32. Ks. myös Garfield 1975, 150–151; Oviedo 2001, 165.

²³⁴ Literatura en la revolución y revolución en la literatura [1970] 1976, 65.

käsittämisen tapa, ei jokin ylimääräinen vain hauskanpitoon liittyvä elementti.²³⁵ Myös aiemmin viitatussa ”Del sentimiento de no estar del todo” -esseessä Cortázar toteaa tietynlaisen jatkuvan *lúdican* selittävän suuren osan siitä, mitä hän on kirjoittanut ja miten elänyt.²³⁶

Leikillisuus ja huumori ovat tyypillisiä monille Cortázarin teoksille, ja varsinaiseksi *homo ludenseiksi* voisi kutsua hänen luomiaan olentoja nimeltä kronoopit. Hieman ennen *Ruutuhyppelyä*, vuonna 1962, Cortázar oli julkaissut erikoisen pikku kokoelman nimeltään *Tarinoita kronoopeista ja faameista* (*Historias de cronopios y de famas*, suom. Tarja Roinila 2001). Se koostuu neljästä osiosta, joista ensimmäinen sisältää yksityiskohtaisia ohjeita erilaisten yksinkertaisten asioiden suorittamiseen, kuten laulamiseen, itkemiseen ja portaiden nousemiseen, toisessa osassa kerrotaan erään suvun eriskummallisista tavoista ja kolmannessa on pieniä esseemäisiä pakinoita arkipäivän ilmiöistä. Viimeisessä osiossa Cortázar esitteli kronoopit, faamit ja toiviot (*esperanzas*), ja erityisesti kronoopista muodostui käsite, joka toistui siitä lähin usein hänen puheissaan ja tuotannossaan.

Kokoelman tarinoiden perusteella kronoopeista muodostuu kuva säännöistä piittaamattomina, luovina, leikkisinä, vastuuttomina ja iloisina taiteilijasieluina, joille systemaattinen toiminta on vierasta. Faamit taas ovat luonteeltaan järjestelmällisiä, vastuuntuntoisia, käytännöllisiä ja menestyviä kunnan kansalaisia.²³⁷ Esimerkiksi seuraava katkelma valaisee hyvin kronooppien luonnetta:

Kun kronoopit lähtevät matkalle, hotellit ovat täpötäynnä, junat ovat jo menneet, sataa kuin saavista kaataen eivätkä taksit ota niitä kyytiin tai sitten pyytävät kiskurihintaa. Kronoopit eivät ole moksiskaan, sillä ne uskovat vakaasti että tällaista sattuu kaikille ja nukkumaan mennessään ne sanovat toinen toisilleen: ”Upea kaupunki, kerrassaan upea kaupunki.”²³⁸

Vastaavasti faamien matkustaessa vieraaseen kaupunkiin

yksi faami menee hotelliin ottamaan perinpohjaisesti selvää hinnoista, lakanoiden laadusta ja mattojen väristä. Toinen faami menee poliisiasemalle laatimaan asiakirjan, jossa luetellaan kaikkien kolmen faamin huonekalut ja kiinteä omaisuus kuten myös matkalaukkujen sisältö. Kolmas faami menee sairaalaan jäljentämään luettelon päivystävistä lääkäreistä ja heidän

²³⁵ Huumorintaju toki muodostaa tärkeän osan siitä, eritoten musta huumori. Cortázar & Prego (1985) 2004, 4.

²³⁶ Del sentimiento de no estar del todo (1967) 2005, 33.

²³⁷ Peavlerin mukaan toiviot eivät koskaan kehittyneet kunnolla tunnistettaviksi hahmoiksi. Peavler 1990, 119. Cortázarin myöhemmässä humoristisessa esseetuotannossa, jossa kronoopeihin ja faameihin törmätään tämän tästä, viittaukset toivioihin tosiaan puuttuvat lähes kokonaan. Garfield taas näkee hahmojen edustavan tiettyjä yhteiskunnallisia ryhmiä: faamat edustaisivat johtajia, työnantajia, bisnes-eliittiä ja päättäjiä, joiden elämää logiikka ja pragmatismi määrittävät. Toiviot olisivat seuraajia ja palkansaajia, epäitsenäisiä turhaan näpertelyyn tuomittuja kirjureita, ja kronoopit taiteilijoita ja muita luovia henkilöitä. Cortázar itse kieltää tarkoittaneensa hahmoja tiettyjen yhteiskuntaluokkien edustajiksi. Garfield 1975, 61–62.

²³⁸ *Tarinoita kronoopeista ja faameista* (1962) 2001, 109.

erikoisaloistaan. –Kun nämä toimet on saatu päätökseen, matkalaiset kokoontuvat kaupungin keskusaukiolle, ilmoittavat toisilleen mitä ovat saaneet selville ja menevät kahvilaan nauttimaan aperitiivin.²³⁹

Cortázar viittasi usein itseensä kronooppina, ja tapasi imarrella nimityksellä myös ystäviään ja luonnehtia ihailemiaan henkilöitä.²⁴⁰

Argentiinassa *Tarinoita kronoopeista ja faameista* sai ristiriitaisen vastaanoton. Siinä missä sen vakavuuden puute toisaalta ihastutti, monet kriitikot myös paheksuivat sen kevyttä sävyä. Cortázaria arvosteltiin aiemman tyyhynsä hylkäämisestä, vaikka tosiasiasa hän oli kirjoittanut kokoelman tarinoita pitkin 1950-lukua, ja kronooppit olivat debytoineet *Buenos Aires literaria* -kirjallisuuslehdessä julkaistussa esseessä ”Louis enormísimo cronopio” jo vuonna 1952.²⁴¹ Kuten Katajamäki ja Veivo huomauttavat, kokeellisessa kirjallisuudessa leikillisuus tai teosten luokittelu sellaiseksi voi toimia niitä vastaan. Ne voidaan jättää huomiotta vakavasti otettavana kirjallisuutena ja työntää marginaaliin kevyenä huumorikirjallisuutena.²⁴²

Vaikka osa aikalaiskriitikoista suhtautui *Tarinoita kronoopeista ja faameista* -teoksen ilotteluun penseästi, se sai myös paljon ihailua osakseen; Garfieldin mukaan kokoelma oli erityisesti runoilijoiden mieleen.²⁴³ Myös Roque Daltonin, elsalvadorilaisen vasemmistovallankumouksellisen, runoilijan ja kriitikon, arvio *Casa de las Américas* -lehdessä vuosi teoksen ilmestymisen jälkeen oli kiittävä. Dalton arvosti erityisesti sen ”luovaa monialaisuutta” ja ”mielikuvituksen rajoittamatonta voimaa”. Hän kiittää Cortázaria siitä, että tämä pysyttelee kaukana liian naiivista realismista, mikä ”paljastaa hänen kirjailijan vastuunsa objektiivisen todellisuuden edessä, joka tulee kohdata kaikki silmät valppaasti auki”. Daltonin mukaan mielikuviutus voi ”tietyissä olosuhteissa” auttaa löytämään yhteiskunnasta tapahtumia ja yhteyksiä, joita ei voi naturalistisin keinoin ilmaista. Hän myös mainitsee Cortázaria syytetyn epäinhimillisyydestä, liian taitavasta ja kliinisestä kirjoittamisesta ja kiistää sitten syytteiden oikeutuksen: Daltonin mukaan Cortázarin mielikuviituksen alkulähde sijaitsee ihmisessä ja inhimillisyyden problematiikassa, ja hänen sanojensa takana ”sykkii aina suuri määrä hellyyttä [--] halu antaa kauneutta, parantaa maailmaa ihmiskunnalle”.²⁴⁴

²³⁹ Toiviot sen sijaan eivät juuri matkustele. *Tarinoita kronoopeista ja faameista* (1962) 2001, 109–110.

²⁴⁰ Peavler 1990, 119.

²⁴¹ Garfield 1975, 50–51, 59. Essee ”Louis enormísimo cronopio” löytyy myös kokoelmasta *Vuelta al día en ochenta mundos* (1967). Louis viittaa Louis Armstrongiin. Cortázar oli suuri jazzin ystävä ja Armstrongin ihailija. Ks. esim. Herráez 2001, 55–56; Louis enormísimo cronopio (1967) 2006, 13–22.

²⁴² Katajamäki ja Veivo 2007, 12–13.

²⁴³ Garfield 1975, 50.

²⁴⁴ ”multifacetismo creador”, ”ilimitado poder imaginativo”, ”revela su responsabilidad de escritor ante una realidad objetiva a la que hay que ir con todos los ojos bien abiertos”, ”está siempre palpitante una gran dosis de ternura [--] una preocupación por dar belleza, por mejorar el mundo para la humanidad”. Dalton, *Casa de las Américas* 20–21/1963, 64–65.

Erikoislaatuinen kepeys ja kokeilun ilo, joka *Tarinoita kronoopeista ja faameista* -kokoelmaa kokonaisuudessaan leimasi, jatkui suuressa osassa vuonna 1967 ilmestyneen *Vuelta al día en ochenta mundos* (Päivän ympäri kahdeksassakymmenessä maailmassa) tekstejä. Pääsävy siinäkin on ilkamoiva, kronoopit ja faamit seikkailevat taajaan sen sivuilla – erityisen suurina kronoopeina Cortázar kunnioittaa muun muassa Louis Armstrongia, Friedrich Nietzscheä, venäläistä tanssija-koreografia Vaslav Nijinskyä ja kuubalaista kirjailijaa José Lezama Lima. *Vuelta al día en ochenta mundos* on eräänlainen kollaasiteos, jossa kuvalla – valokuvat, piirrookset, erilaiset kaaviot – on keskeinen rooli. Tekstit sisältävät runoja, proosafiktiota, elämäkerrallista ainesta, pakinatyyliä ja esseemäistä pohdintaa; intertekstuaalisia viittauksia ja suoria sitaatteja on paljon.

Toisin kuin teoksessa *Tarinoita kronoopeista ja faameista*, kokoelmasta *Vuelta al día en ochenta mundos* löytyy myös melko suorasanaisia taiteeseen ja yhteiskuntaan liittyviä kannanottoja, joskin yleensä enemmän tai vähemmän huumoriin verhottuina. Monet niistä tuntuvat nousseen *Ruutuhyppeilyn* ja *Tarinoita kronoopeista ja faameista* -kokoelman ilottelevan otteen osakseen saamasta arvostelusta, johon Cortázar viittaa teoksessa suoraankin.²⁴⁵ Graciela Batarce Barriosin mukaan tapa, jolla Cortázar kirjassa rikkoo perinteisiä kirjallisuuden lajimääritelmiä, kuvastaa samalla kirjailijan itsensä avantgardistista asennetta maailmaa, taidetta ja politiikkaa kohtaan. Teoksessa on nähtävissä myös Cortázarin yhteys surrealismiin.²⁴⁶ Cortázarin seuraava teos, vuonna 1969 ilmestynyt *Último round*, on tyyliltään jatkoa *Vuelta al día en ochenta mundos* -kokoelmalle. Cortázar kutsui teoksia ”almanakkakirjoiksi” (libro-almanaque) lapsuutensa Argentiinassa ilmestyneiden, monenlaista materiaalia sisältäneiden almanakkojen mukaan.²⁴⁷

Vuelta al día en ochenta mundos -kokoelman esseessä ”De la seriedad de los velorios” Cortázar tarkastelee kysymystä huumorista ja sen merkityksessä kaunokirjallisuudessa. Cortázarin mielestä argentiinalaisessa kirjallisuudessa ei suvaita humoristeja, ja muutamiin poikkeuksiin, kuten varhainen Jorge Luis Borges, Macedonio Fernández ja osin Leopoldo Marechal, suhtaudutaan vakavasti otettavan kirjallisuuden ”outsidereina” (Cortázarin ilmaus):

Kurkottaa kohti suurta mysteeriä jonkun Macedonion asenteella pälkähtää päähän hyvin harvalle; humoristeille liimataan heti sisäänkäynnissä otsaan etiketti siististi erottamaan heidät vakavasti otettavista kirjailijoista. Kun kronooppini tekivät tekosiaan Corrientes y Esmeraldassa, eräs khunnioitettava hintellektuelli hartikuloi: ”Mikä sääli, hän kun oli niin vakava

²⁴⁵ Ks. esim. De la seriedad en los velorios (1967) 2005, 58; Para llegar a Lezama Lima (1967) 2006, 57.

²⁴⁶ Batarce Barrios 2002, 146–147, 152.

²⁴⁷ Herráez 2001, 193–194, 204–205; Batarce Barrios 2002, 146. Sama leikillisuus ja huumori leimaa myös vuonna 1979 ilmestynyttä kokoelmaa *Un tal Lucas*. Ks. esim. Peavler 1990, 120–121.

kirjailija!” Huumori hyväksytään vain pikku häkkiinsä eristettynä, ja varokoon visertelyä kun sinfonia soi, koska silloin jätämme sen ilman siemeniä, oppikoon siitä.²⁴⁸

Espanjan ääntymättömän h-kirjaimen lisääminen vokaalilla alkavien sanojen eteen – ”huna heminente hintelectual hexclamó” – tai h:n sisältämien sanojen kirjoittaminen ilman h:ta on Cortázarille tyypillinen tapa leikitellä kielellä. Sanojen ääntämys tai merkitys ei muutu, mutta saa aikaan yllättävän ja koomisen vaikutelman. H:n kanssa huvittelua löytyy myös *Ruutuhyppelystä* ja monista sen jälkeisistä teksteistä. Tässäkin Cortázarilla on edeltäjänsä avantgardistien joukossa, sillä jo esimerkiksi surrealistien ihailema ”esisurrealisti” Jacques Vaché (1895–1919) kirjoitti ranskan sanan *l’humour* ilman ääntymätöntä hoota muodossa *l’umour*.²⁴⁹

Cortázarin mukaan argentiinalaiset ovat muutoin hyvin huumorintajuista kansaa, mutta ryhtyessään kirjoittamaan he katsovat velvollisuudekseen heittäytyä ylettömän vakaviksi ja juhlallisiksi. Argentiinalaiset ”uskovat että vakavuuden täytyy olla juhlallista tai ei olla ollenkaan; ikäänkuin Cervantes olisi ollut vakava, piru vie.”²⁵⁰ Lisäksi idiomaattiset kliseet ja hieraattinen, papillinen kieli leimaa hänen mukaansa eteläamerikkalaista kirjallisuutta ylipäänsä.²⁵¹ Cortázarin aikainen, kuubalaiskirjailija Guillermo Cabrera Infante (1925–2005) näyttää jakavan Cortázarin näkemyksen kirjoittaessaan vuonna 1974, että ”latinalaisamerikkalaista kirjallisuutta leimaa liioiteltu vakavuus, ajoittain jopa juhlallisuus. Se on kuin juhlallisten sanojen naamio, jonka kirjailijat ja lukijat keskinäisessä yhteisymmärryksessä asettavat silmiensä eteen.”²⁵²

Kirjallisuudentutkimus vahvistaa Cortázarin ja Cabrera Infanten näkemyksen. Shawn mukaan 1900-luvun puoliväliin asti valtavirran espanjalaisamerikkalainen fiktio oli kansallismielistä ja juhlallista, huumoria pidettiin pinnallisena. Huumori – erotiikan tavoin – ilmestyi latinalaisamerikkalaiseen kirjallisuuteen vasta *nueva novelan* myötä.²⁵³ Tämä saattaa kuulostaa hieman kärjistetyltä, ja myöhemmin Shaw viittaakin varhaisemmista kirjailijoista muun muassa

²⁴⁸ ”Asomarse al gran misterio con la actitud de un Macedonio se les ocurre a muy pocos; a los humoristas les pegan de entrada la etiqueta para distinguirlos higiénicamente de los escritores serios. Cuando mis cronopios hicieron algunas de las suyas en Corrientes y Esmeralda, huna heminente hintelectual hexclamó: ”¡Qué lastima, pensar que era un escritor tan serio!” Solo se ecepta el humor en su estricta jaulita, y ojo con trinar mientras suena la sinfónica porque lo dejamos sin alpiste para que aprenda.” De la seriedad en los velorios (1967) 2005, 58.

²⁴⁹ Vachésta ks. esim. Kaitaro 2001, 23.

²⁵⁰ ”creen que la seriedad tiene que ser solemne o no ser; como si Cervantes hubiera sido solemne, carajo.” De la seriedad en los velorios (1967) 2005, 58.

²⁵¹ De la seriedad en los velorios (1967) 2005, 56–59.

²⁵² ”la literatura latinoamericana peca de una exesiva seriedad, de solemnidad en ocasiones. Es como una máscara de palabras solemnes que escritores y lectores se colocan ante los ojos de mutuo acuerdo”. Shawn mukaan Guillermo Cabrera Infante teoksessa *Cabrera Infante*, toim. Julián Rios, Madrid 1974, s. 29. Shaw 2005, 245–246.

²⁵³ Shaw 2005, 245; Shaw 2002, 122.

Roberto Arltiin ja Jorge Luis Borgesiin tietynlaisen ”ontologisen”, ”metafyysisen” tai ”traagisen” huumorin edustajina. Tähän jatkumoon Shaw sijoittaa myös Cortázarin.²⁵⁴

Shaw jakaa *nueva novelan* huumorin kolmeen lajiin, joista yksi on satiiri, esimerkkinä Gabriel García Márquez, toinen puhdas leikillisuus ilman yhteiskunnallisia tai eksistentiaalisia painotuksia, kuten Cabrera Infante, ja kolmas eräänlainen musta huumori tai tragikomiikka, josta Shaw käyttää espanjalaisfilosofi Miguel de Unamunon (1864–1936) termiä ”bufotrágico”, mikä tarkoittaa vakavien, traagistenkin asioiden käsittelyä komiikan keinoin. Cortázar on Shawn mukaan *nueva novelan* kirjailijoista merkittävin bufotraagisen edustaja.²⁵⁵ Williams kirjoittaa Cortázarin popularisoineen leikillisyyden latinalaisamerikkalaisessa kaunokirjallisuudessa, mikä liittyi laajemmin leikillisyyden astumiseen sisään moderniin fiktion. Se on tyypillistä esimerkiksi André Bretonille, Vladimir Nabokoville, Georges Perecille, Italo Calvinolle ja Umberto Ecolle, jotka olivat hyvin tunnettuja latinalaisamerikkalaisten kirjailijoiden keskuudessa 1960-luvulla.²⁵⁶

Esseessä ”Viaje alreredor de una mesa” vuonna 1970 Cortázar kirjoittaa aina sanoneensa ja ajatelleensa, että Latinalaisesta Amerikasta puuttuu huumoria, ja että ”humori on eräs maailman vakavimmista asioista”.²⁵⁷ Esseessä ”De la seriedad en los velorios” (Vakavuudesta ruumiinvalvojoisissa) Cortázarin toteaa todellisen vakavuuden syntyvän huumorin kautta:

Oi, kuka pelastaisi meidät vakavuudelta, jotta voisimme tulla todella vakaviksi Shakespearen, Robert Burns, Jules Vernen, Charlie Chaplinin tapaan. Entäpä Buster Keaton? [--] Jokaisessa latinalaisamerikkalaisessa koulussa pitäisi olla suuri kuva Buster Keatonista, ja kansallisissa juhlissa rehtori näyttäisi Chaplinin ja Keatonin elokuvia tulevaisuuden kronooppien kasvattamiseksi [--].²⁵⁸

Cortázarin näkemys huumorintajusta ja siitä nousevasta *lúdica* tietynä maailman hahmottamisen tapana muistuttaa Johan Huizingan teoriaa leikkiaineksen keskeisestä merkityksestä kulttuurissa. Huizinga katsoo, etteivät leikki ja vakavuus sulje toisiaan pois, vaan leikkiä voidaan mitä suurimmalla vakavuudella, kuten osoittaa rituaalisten muotojen yhteys leikinomaisiin, tai renessanssitaide, joka oli leikillistä, mutta silti

²⁵⁴ Shaw 2005, 246–247.

²⁵⁵ Shaw 2005, 246–247; Shaw 2002, 122.

²⁵⁶ Williams 2003, 183.

²⁵⁷ ”el humor es una de las cosas más serias del mundo”. Viaje alreredor de una mesa 1970, 5.

²⁵⁸ ”Oh, quién nos rescatará de la seriedad para llegar por fin a ser serios de veras en el plano de un Shakespeare, de un Robert Burns, de un Julio Verne, de un Charles Chaplin. ¿Y Buster Keaton? [--] En cada escuela latinoamericano debería haber una gran foto de Buster Keaton, y en las fiestas patrias el director pasaría películas de Chaplin y de Keaton para fomento de futuros cronopios [--]”. De la seriedad en los velorios [1967] 2005, 55.

pyrkimyksiltään vakavaa. Huizingan mukaan todellinen runoilija on samaan aikaan sekä traaginen että koominen.²⁵⁹

Kysymykseensä, mikä argentiinalaiset pelastaisi vakavuudelta, Cortázar vastaa: ”Kansallinen kypsytminen, olettaisin, joka saa meidät vihdoinkin ymmärtämään, ettei huumorin tarvitse olla enää pelkästään anglosaksien ja Adolfo Bioy Casaresin etuoikeus.”²⁶⁰ Viittaus Bioy Casaresiin on jälleen hyvä esimerkki vasemmistolaisen Cortázarin ideologisen dogmatismien puutteesta suhteessa taiteeseen. Bioy Casares oli yksi niistä argentiinalaiskirjailijoista, jotka heti vuonna 1961 allekirjoittivat *Casa de las Américas* -lehdessäkin julkaistun vetoamuksen Castron syöksemiseksi vallasta.²⁶¹ Cortázar tuntee ilmeisesti olevansa selityksen velkaa, koska jatkaa:

Mainitsen ex professo [ammattinsa puolesta] Bioyn, ensinnäkin, koska hänen huumorinsa on sellaisten, jotka myöntävät rehellisesti kirjallisen rajoittuneisuutensa, kun taas vakavuus kuvittelee kattavansa kaiken sonetista romaaniin, ja toiseksi, koska hän onnistuu siinä keveässä tehokkuudessa, joka voi kantaa paljon kauemmas (silloin kun sitä käyttää joku Leopoldo Marechal, esimerkiksi) kuin mikään dostojevskiläinen mahtavuuden ilotulitus, joka on niin laajalle levinnyttä meidän kulmillamme.²⁶²

Cortázar ei siis edelleenkään halua antaa poliittisten rajalinjojen vaikuttaa arvioihinsa taiteilijan työn laadusta, kuten ei edellisellä vuosikymmenellä peronististen mielipiteidensä vuoksi kirjalliseen paitsioon joutuneen Leopoldo Marechalin tapauksessa.²⁶³ Esseessä ”No hay peor sordo que el que” (Ei ole pahempaa kuuroa kuin se joka) Cortázar puolustaa Borgesian poliittisesti sitoutuneita vasemmistolaisia argentiinalaiskirjailijoita vastaan, jotka pyrkivät ”tekopyhästi ratkaisemaan oman alemmuutensa ongelman” Borgesiin nähden käyttämällä hyväkseen tämän poliittisia näkemyksiä ”vähentääkseen hänen teostensa arvoa, joilla ei ole mitään tekemistä niiden kanssa”.²⁶⁴ Muutaman kerran tavanneet Cortázar ja Borges arvostivat suuresti toisiaan kirjailijoina, vaikka kuuluivat poliittisesti eri leireihin. Borges oli tunnettu oikeistolaisista mielipiteistään ja Argentiinan sotilasdiktatuurien kannattamisesta ja herätti sen vuoksi paheksuntaa aikansa kirjallisissa piireissä.²⁶⁵

²⁵⁹ Huizinga [1938] 1984, 14–15, 18, 28–31, 75, 167, 206, 219.

²⁶⁰ ”La madurez nacional, supongo, que nos llevará a comprender por fin que el humor no tiene por qué seguir siendo el privilegio de anglosajones y de Adolfo Bioy Casares.” De la seriedad en los velorios (1967) 2005, 54.

²⁶¹ *Casa de las Américas* 7/1961, 75–76.

²⁶² ”Cito ex professo a Bioy, primero porque su humor es de los que empiezan por admitir honestamente los límites de su literatura mientras que la seriedad se cree omnimoda desde el soneto hasta la novela, y segundo porque logra esa liviana eficacia que puede ir mucho más lejos (cuando la usa un Leopoldo Marechal, por ejemplo) que tanto tremendismo dostojevskiano al cuete que prolifera en nuestras playas.” De la seriedad en los velorios (1967) 2005, 54.

²⁶³ Ks. tämän työn luku 2.1.

²⁶⁴ ”resolviendo hipocritamente el problema de su inferioridad”, ”para disminuir una obra que nada tiene que ver con ellas”. No hay peor sordo que el que (1967) 2005, 158.

²⁶⁵ Herráez 2001, 181–182. Borgesista ks. myös tämän työn luku 2.1.

Cortázarin poliittiset näkemykset kokoelmassa *Vuelta al día en ochenta mundos* on puettu mitä erilaisimpiin kirjallisiin asuihin. Kuuban asia toistuu eri muodoissaan teoksen teksteissä, ja ensimmäisen osan loppuun Cortázar on kerännyt kuubalaisten runoilijoiden säkeitä. Batarce Barrios kuvailee niitä avoimeksi kannanotoksi ajan poliittisiin ja yhteiskunnallisiin muutosprosesseihin, erityisesti suhteessa vallankumouksen jälkeiseen Kuubaan.²⁶⁶ Cortázarin omat, neljälle eri sivulle kuubalaisrunoilijoiden tekstien joukkoon sijoitetut väliotsakkeet muodostavat yhdessä yhteiskunnallista optimismia henkivän runomuotoisen julistuksen: ”Ihminen on kyllästynyt muuttamaan maata”, ”On aika maan muuttaa ihmistä”, ”Tämä maa nousee jo, sillä on jo nimi”, ”Ystävien kanssa muutamme taivaan kellokoneiston.”²⁶⁷ Suorasanaisin poliittinen kannanotto on essee ”Vuelta al día en tercer mundo”, jossa Cortázar kuvailee lapsia Vietnamin sodan jaloissa sekä lasten katoamisia Venezuelassa.²⁶⁸

Edellisen kaltaisista kantaaottavista teksteistä huolimatta Cortázar käsittelee 1960-luvun kaunokirjallisissa teoksissaan ja muissa teksteissään edelleen tyypillisemmin kirjallisuutta ja taidetta kuin ajankohtaisia yhteiskunnallisia tai poliittisiä kysymyksiä. Sävy on usein kepeä ja humoristinen. Ilmapiiri oli kuitenkin muuttuassa, ja vuosikymmenen lopulle tultaessa Cortázar joutui yhä useammin ottamaan kantaa myös kirjallisuuden ja politiikan suhteeseen ja kirjailijan rooliin ja velvollisuuksiin yhteiskunnassa ja samalla muotoilemaan näkemyksensä suorasanaisemmin.

²⁶⁶ Batarce Barrios 2002, 151.

²⁶⁷ ”El hombre se ha hartado de cambiar la tierra / Es tiempo que la tierra se cambie al hombre / Esa tierra ya se levanta, ya tiene un nombre / Con los amigos cambiaremos la relojería del cielo”. *Vuelta al día en ochenta mundos* (1967) 2005, 176–179.

²⁶⁸ *Vuelta al día en el tercer mundo* (1967) 2006, 114–119.

4. TAITEELLINEN VAPAAUS JA VALLANKUMOUS KIRJALLISUUDESSA

4.1. Porvari-intellektuelli työväenluokan asialla

Kuubassa heti vallankumouksen jälkeen perustetussa *Casa de las Americas* -kulttuurilehdessä julkaistiin 1960-luvulla taiteen sisäisiin kysymyksiin liittyvien aiheiden lisäksi ahkerasti artikkeleita kirjallisuuden ja politiikan suhteesta ja kirjailijoiden ja intellektuellien roolista vallankumouksessa.²⁶⁹ Julio Cortázar osallistui keskusteluun vuonna 1967, kun lehti lähetti tunnetuille latinalaisamerikkalaisille kirjailijoille ja intellektuelleille kirjoituspyynnön aiheesta latinalaisamerikkalaisen intellektuellin tilanne. Cortázar vastasi kyselyyn lehden tutulle päätoimittajalle osoitetun avoimen kirjeen muotoon kirjoitetulla esseellä, joka tunnetaan nimellä ”Carta a Roberto Fernández Retamar” tai ”Situación del intelectual latinoamericano”. Teksti julkaistiin *Casa de las Americasin* numerossa 45 ja se kuuluu Cortázarin tunnetuimpiin esseisiin.²⁷⁰ Kirjeessä Cortázar erittelee käsitystään latinalaisamerikkalaisen kirjailijaintellektuellin yhteiskunnallisesta roolista henkilökohtaisesta perspektiivistä, omien tunteidensa ja kokemustensa kautta.

Kirjeen aluksi Cortázar pohtii ”intellektuellin” ja ”latinalaisamerikkalaisuuden” käsitteiden soveltumista itseensä. Hän huomauttaa asuneensa jo kuusitoista vuotta Latinalaisen Amerikan ulkopuolella ja pitävänsä itseään ”ennen kaikkea kronooppina, joka kirjoittaa novelleja ja romaaneja ilman muuta päämäärää kuin se, jota kaikki kronooppit tulenpalavasti tavoittelevat, nimittäin henkilökohtainen nautintonsa”.²⁷¹ Vastentahtoisesti ja tietyin varauksin hän suostuu asettumaan annettuun rooliin:

Minun on ponnisteltava suuresti ymmärtääkseni, että näistä erikoisuuksista huolimatta olen latinalaisamerikkalainen intellektuelli [--]. Jos olosuhteet asettavat minut tuohon kontekstiin ja sen sisällä minun pitää puhua, haluan tehdä selväksi, että teen sen moraalisenä olentona [--], ilman että kansallisuuteni ja kutsumukseni määrittäisivät sanojani.²⁷²

²⁶⁹ Ks. *Casa de las Americas* 1960–1969, passim.; erit. *Casa de las Americas* 26/1964, 145–161; *Casa de las Americas* 35/1966, 83–99; *Casa de las Americas* 43/1967, 91–93; *Casa de las Americas* 44/1967, 36–61.

²⁷⁰ *Casa de las Americas* 45/1967, s. 5–12. ”Carta a Roberto Fernández Retamar” on julkaistu myös kokoomateoksessa *Obra Crítica* 3, 1994, 31–43, johon jatkossa viitataan. Esseen tunnettuudesta ks. esim. Sosnowski 1994, 20, 24.

²⁷¹ ”sobre todo como un cronopio que escribe cuentos y novelas sin otro fin que el perseguido ardorosamente por todos los cronopios, es decir su regocijo personal.” *Situación del intelectual* (1967) 1994, 31.

²⁷² ”Tengo que hacer un gran esfuerzo para comprender que a pesar de esas peculiaridades soy un intelectual latinoamericano [--]. Si las circunstancias me sitúan en ese contexto y dentro de él debo hablar, prefiero que se entienda claramente que lo hago como un ente moral [--], sin que mi nacionalidad y mi vocación sean las razones determinantes de mis palabras.” *Situación del intelectual* (1967) 1994, 31–32.

Myöhemmin kirjeessään Cortázar vielä korostaa, ettei hänellä ole erityistä poliittista filosofiaa; vasemmistolaiseksi kirjailijaksi hän on päätenyt intuition, ei intellektuaalisen prosessin tuloksena.²⁷³

Espanjankielisessä Amerikassa, jossa alempiin luokkiin kuuluvien koulutusmahdollisuudet olivat 1950-luvulle asti hyvin heikot ja senkin jälkeen rajatut, intellektuellit olivat taustaltaan lähes aina porvaristoa. Toisaalta etenkin monet kirjailijat alkoivat 1930-luvulta eteenpäin nostaa esiin huonompiosaisten kansanryhmien ja työväenluokan asiaa. Tietyn intellektuelliryhmän keskuudessa kansallisen identiteetin ja sosiaalisen oikeudenmukaisuuden kysymykset korostuivat edelleen 1940-, 1950- ja 1960-luvuilla. Suurin osa näistä intellektuelleista ei liittynyt mihinkään poliittiseen puolueeseen, vaan he pyrkivät käyttämään intellektuellistatukseensa liittyvää arvostusta sosiaalisten kysymysten esiin nostamiseen. Tähän ryhmään kuuluivat myös 1960-luvun kirjallisen ”buumin” tunnetuimmat kirjailijat. Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa ja Julio Cortázar olivat luokkataustaltaan koulutettua porvaristoa, jotka kannattivat näkyvästi Kuuban vallankumousta, mutta eivät kuuluneet puolueisiin tai ottaneet aktiivisesti osaa päivänpolitiikkaan.²⁷⁴

Ainoastaan Argentiinassa merkittävä intellektuelliryhmä piti vielä 1950-luvun lopulla kiinni epäpoliittisen intellektuellin ideasta. Sen vuoksi moni politisoitunut argentiinalaisintellektuelli mieluiten hylkäsi koko intellektuelli-nimityksen. Espanjalaisamerikkalaisia intellektuelleja syytettiin muutenkin yleisesti luokkataustastaan, yläluokan intressien hyväksi toimimisesta ja kyvyttömyydestä tavoittaa massoja.²⁷⁵ Perinteinen ”porvari-intellektuelleja” kohtaan tunnettu epäluulo luultavasti vaikutti Cortázarinkin haluttomuuteen tunnustautua intellektuelliksi. Tavallista kansaa ja työläisten joukkovoimaa ihannoivassa 1960-luvun vallankumousretoriikassa ”intellektuellius” ei muutenkaan ollut vasemmistokirjailijalle mitenkään ongelmaton määre. Millerin mukaan chileläinen tutkija Tomás Moulián on todennut, ettei 1960-luvulla ollut intellektuelleja: koska marxismi oli niin laajalti hyväksytty aatesuunta, pidettiin epäilyttävänä, jos joku itseään sellaiseksi nimitti.²⁷⁶ Ihan näin yksinkertainen tilanne ei tietenkään ollut. Esimerkiksi Sartre sanoo haastattelussa vuonna 1968 päinvastoin – ja ilmeisen provokatiivisesti – ettei nykypäivänä voi olla intellektuelli olematta vasemmistolainen.²⁷⁷

Näistä intellektuellipositioon liittyvistä keskusteluista Cortázar oli varmasti tietoinen, koska otti itsekkin kantaa aiheeseen. Esseessä ”Viaje alrededor de una mesa”

²⁷³ Situación del intelectual (1967) 1994, 37.

²⁷⁴ Miller 1999, 22–24.

²⁷⁵ Ibid., 24–25.

²⁷⁶ Ibid., 128.

²⁷⁷ Sartre [1968] 1973, 13.

vuonna 1970 hän ei enää yritä pyristellä irti intellektuelli-nimityksestä, mutta valittaa sekä intellektuellin että politiikan olevan sanoja, joille kukin antaa oman mielensä mukaisen merkityksen. Hän selittää itse tarkoittavansa intellektuellilla luovaa henkilöä (creador), mutta ”ilman pienintäkään messiaanista sävyä niin kuin romantikoilla”. Cortázar kirjoittaa ymmärtävänsä intellektuellin kulttuurituotteiden, kuten kirjojen, elokuvien, taulujen ja musiikin, erikoistuntijana, ja tarkentaa itse puhuvansa erityisesti kirjailijaintellektuellin näkökulmasta.²⁷⁸ Espanjankielisessä Amerikassa luovuus olikin keskeistä intellektuellin määrittelyssä. Arvostettujen kaunokirjallisten tekstien julkaisijalle oli olemassa julkinen tila, jollaista muiden kuin luovaa työtä tekevien oli vaikea saavuttaa. Luovan kirjoittamisen painoarvo johtui sekä kirjoitetun sanan historiallisesta arvostuksesta maanosassa että myöhäisromantiikan perinnöstä ja siihen liittyvästä profeettallisen neron painotuksesta;²⁷⁹ perintö jonka Cortázarkin selvästi tunsi, koska katsoi tarpeelliseksi erikseen torjua sen.

Kirjeessään Fernández Retamarille Cortázar itse viittaa ristiriitaan, jonka hän koki porvarillisen taustansa ja vasemmistolaisen vakaumuksensa aiheuttavan: ”minua on raskautettu kokonaisen elämän painolla porvarillista ideologiaa, ja siitä huolimatta suuntaudun yhä enemmän sosialismin tielle. Ja se ei ole helppoa, ja tämä on täsmälleen nykyinen *tilanteeni*, josta kysytään tässä kyselyssä.”²⁸⁰ Samaa porvarillisen taustan ja sosialistisen ideologian ristiriitaa pohti Jean-Paul Sartre vuonna 1948 esseekirjassaan *Mitä kirjallisuus on?*

Me olemme lähtöisin porvaristosta, ja tämä luokka on opettanut meille omien saavutuksiensa arvon: poliittiset vapaudet, *habeas corpus* jne.; sivistykseltämme olemme aina porvareita, samoin elintavoiltamme [--]. Mutta samanaikaisesti historiallinen tilanne yllyttää meitä liittymään proletariaattiin ja muodostamaan luokatonta yhteiskuntaa. [--] Meidän on siis taisteltava teoksissamme *sekä* ihmisen vapauden puolesta *että* sosialistisen vallankumouksen puolesta. Usein kuulee väitettävän, ettei näitä kahta voi yhdistää: meidän tehtävämme on väsymättä osoittaa, ettei niitä voi erottaa toisistaan.²⁸¹

Sartren mukaan näitä kirjailijoita, jotka ovat sisäistäneet sekä ihmisen vapauden että sosialistisen vallankumouksen puolesta taiselemisen tärkeyden, ”temmotaan luokasta

²⁷⁸ ”sin introducir en esta noción el menor matiz de mesianismo como lo concebían los románticos”. *Viaje alrededor de una mesa* 1970, 5–6.

²⁷⁹ Miller 1999, 26.

²⁸⁰ ”a mí me sucede estar empapado por el peso de toda una vida en la filosofía burguesa, y sin embargo me interno cada vez más por las vías del socialismo. Y no es fácil, y ésa es precisamente mi *situación* actual por la que se pregunta en esta encuesta.” *Situación del intelectual* (1967) 1994, 37. Kursiivi Cortázarin.

²⁸¹ Sartre (1948) 1976, 239.

toiseen”, mutta ongelma on vain kestettävä ja alistettava kaksitahoiisiin vaatimuksiin ”marttyyrien tavoin”.²⁸²

Luokkaristiriidan lisäksi Cortázar kuvaa kirjeessään muitakin ristiriitoja, jotka tosin kiertyvät saman problematiikan ympärille. Cortázar toteaa Kuuban vallankumouksen jälkeen ymmärtäneensä, ”ettei sosialismi ollut vain yksi tarpeellinen historiallinen aatesuunta, vaan modernin ajan ainoa aate, joka perustui todelliseen inhimillisyyteen”²⁸³. Vallankumouksen myötä myös hänen kirjallisuuskäsityksensä ”on muuttunut, ja siihen sisältyy konflikti humanismin tavoin ymmärretyn yksilöllisen toteutuksen ja sosialismin tavoin ymmärretyn kollektiivisen toteutuksen välillä”.²⁸⁴ Jos Cortázar 1940- ja 1950-luvuilla hahmotteli kirjallisuuskäsityksensä kaksijakoisesti surrealismiin ja eksistentialismiin liittona, jolle surrealismi antoi taiteen sisäisen, esteettisen ulottuvuuden ja eksistentialismi toimi yhdyssiltana ulkomaailmaan, ihmisenä olemisen sosiaaliin kysymyksiin, nyt Cortázarin ajattelussa (individualistinen) humanismi asettuu vastakkain (kollektiivisen) sosialismin kanssa.

Siinä missä aiemmin surrealismi ja eksistentialismi olivat Cortázarille ennen kaikkea humanismeja, jotka yhdessä sulki sisään koko ihmistodellisuuden, nyt humanismi näyttää jonakin hieman hävettävänä, länsimaisen mukavuudenhaluna:

Kykenemättömänä poliittiseen toimintaan en kiellä yksinäistä kutsumustani kulttuuriin, kurjaa ontologista etsintääni, mielikuvituksen leikkejä kaikkein huimaavimmilla tasoilla; mutta tuo kaikki ei enää pyöri itsensä ympärillä ja itsensä vuoksi, sillä ei enää ole mitään tekemistä lännen mandariinien mukavan humanismin kanssa. Kaikkein halvimmassakin mitä koskaan voin kirjoittaa, kurottuu aina tahto kontaktiin ihmisen historiallisen nykyhetken kanssa, osallistuminen hänen pitkään kulkuunsa kohti parasta itsessään kollektiivina ja ihmiskuntana.²⁸⁵

Lähtökohtaisesti epäilyttävä yksinäinen kulttuuriharrastus ei ”enää pyöri itsensä ympärillä” vaan suuntautuu kohti ihmiskunnan ”kollektiivista” parasta. Halu määritellä itsensä, ihanteensa ja tekemisensä kollektiiviseksi oli osa 1960–1970-luvuille tyypillistä vasemmistolaisista asemointia.²⁸⁶ Cortázar tuntuu näkevän humanismiinkin liittyvän

²⁸² Sartre (1948) 1976, 240.

²⁸³ ”que el socialismo, que hasta entonces me había parecido una corriente histórica aceptable e incluso necesaria, era la única corriente de los tiempos modernos que se paaba ne el hecho humano esencial”. Situación del intelectual (1967) 1994, 37.

²⁸⁴ ”ha cambiado y contiene en sí el conflicto entre la realización individual como la entendía el humanismo, y la realización colectiva como la entiende el socialismo”. Situación del intelectual (1967) 1994, 41.

²⁸⁵ ”Incapaz de acción política, no renuncio a mi solitaria vocación de cultura, a mi empecinada búsqueda ontológica, a los juegos de la imaginación en sus planos más vertiginosos; pero todo eso no gira ya en sí mismo y por sí mismo, no tiene ya nada que ver con el cómodo humanismo de los mandarines de occidente. En lo más gratuito que pueda yo escribir asomará siempre una voluntad de contacto con el presente histórico del hombre, una participación en su larga marcha hacia lo mejor de sí mismo como colectividad y humanidad.” Situación del intelectual (1967) 1994, 43. Cortázarin kirjallisuuskäsitystä 1940- ja 1950-luvuilla käsittelen tarkemmin luvuissa 2.1 ja 2.2.

²⁸⁶ Kauppi 1994, 161.

yksilökeskeisyyden jonakin menneeseen maailmaan kuuluvana, kun taas tulevaisuutta määrittää sosialismi:

[O]ngelmani on edelleen, kuten varmaankin huomasit lukiessasi *Ruutuhyppeä*, metafyyminen ongelma, jatkuva repivyyden sen hirvittävän virheen välillä, mitä olemme yksilöinä ja kansoina tällä vuosisadalla, ja näkemyksen tulevaisuudesta, jossa inhimillinen yhteiskunta kulminoituisi vihdoinkin siksi arkkityypiksi, jolle sosialismi antaa käytännöllisen vision ja runous henkisen vision.²⁸⁷

Vaikka yksityiset intellektuaaliset harrastukset vaativatkin Cortázarista selittelyä ja kuluva yksilökeskeistä vuosisataa sopi kutsua ”hirvittäväksi virheeksi”, henkisyys ja sen ilmenemismuotona runous kuuluivat kiinteästi Cortázarin näkemykseen tulevaisuuden ihanneyhteiskunnasta. Tässä Cortázar asettuu osaksi avantgardekirjailijoiden jatkumoa. Ennustukset tulevasta yhteiskunnallisesta kehityksestä, jossa taiteella olisi keskeinen rooli, ovat tyypillisiä avantgardelle.²⁸⁸

Cortázar selittää kirjeessä edelleen, että palattuaan Kuuban-matkaltaan takaisin Ranskaan, sitoutuminen taisteluun sosialismin puolesta muuttui aiempaa konkreettisemmaksi ja henkilökohtaisemmaksi. Se ei silti tarkoittanut kirjallisen työn sitomista sosialistisiin tai vallankumouksen päämääriin, vaan nämä kaksi asiaa tulisivat vastakin pysymään erillään. Cortázar jatkaa:

[J]a vaikka joskus voisin heijastaa tämän [poliittisen] sitoumuksen [kirjalliseen työhöni], tekisin sen samoista esteettisen vapauden syistä, jotka nyt saavat minut kirjoittamaan käytännöllisesti katsoen historiallisen ajan ja paikan ulkopuolella tapahtuvaa romaania. Silläkin uhalla, että petän katekistit ja ne, jotka vaativat taidetta massojen palvelukseen, olen edelleen kronooppi, joka kuten sanoin alussa, kirjoittaa henkilökohtaiseksi nautinnokseen tai kärsimyksensä, ilman pienintäkään myönnytystä, ilman ”latinalaisamerikkalaisia” tai ”socialismin” velvoitteita ymmärrettynä *a priori* pragmaattiseksi.²⁸⁹

Työn alla oleva teos, johon Cortázar viittaa, oli seuraavana vuonna 1968 ilmestynyt romaani *62. Modelo para armar*.

Numero romaanin nimessä viittaa *Ruutuhyppeän* lukuun 62, jossa Morelli hahmottelee uutta, perinteiset psykologian lait kieltävää romaania. *Ruutuhyppeän* jatko-

²⁸⁷ ”mi problema sigue siendo, como debiste sentirlo al leer *Rayuela*, un problema metafísico, un desgarramiento continuo entre el monstruoso error de ser lo que somos como individuos y como pueblos en este siglo, y la entrevisión de un futuro en el que la sociedad humana culminaría por fin en ese arquetipo del que el socialismo da una visión práctica y la poesía una visión espiritual.” *Situación del intelectual* (1967) 1994, 40.

²⁸⁸ Katajamäki & Veivo 2007, 14.

²⁸⁹ ”y aunque en algún momento pudiera reflejar ese compromiso [--] lo haría por las mismas razones de libertad estética que ahora me están llevando a escribir una novela que ocurre prácticamente fuera del tiempo y del espacio histórico. A riesgo de decepcionar a los catequistas y a los propugnadores del arte al servicio de las masas, sigo siendo ese cronopio que, como lo decía al comienzo, escribe para su regocijo o su sufrimiento personal, sin la menor concesión, sin obligaciones ’latinoamericanos’ o ’socialistas’ entendidas como *a priori* pragmáticos.” *Situación del intelectual* (1967) 1994, 38–39.

osa se ei nimestään huolimatta ollut, mikä sai monet lukijat pettymään. Teoksesta puuttuu lineaarinen juoni ja selkeät kausaaliyhteydet – suurimman osan ajasta asiat vain tapahtuvat – ja jatkuvasti vaihtuva kerrontanäkökulma ja tapahtumapaikka tuovat lukemiseen lisää haastetta.²⁹⁰ Donald L. Shawn mukaan *62. Modelo para armar* on tyypillinen buumin teos: sitä määrittää jatkuva fiktion rajojen venyttäminen ja uusien kerrontatekniikoiden kokeilu sekä oma, erityinen huumorinsa.²⁹¹

Vaikka Cortázarin oli joustettava *Ruutuhypelyssä* esittämiensä näkemysten kirjaimellisesta noudattamisesta luettavuuden hyväksi, *62. Modelo para armar* oli äärimmäisen kompleksi, avantgardistinen romaanikokeilu, joka jakoi kriitikoiden mielipiteet.²⁹² Yhteiskunnallisia kannanottoja siitä ei löydy. Samaan aikaan Cortázar kuitenkin tuki näkyvästi Pariisin kevään 1968 opiskelijaprotesteja. Hänen vuonna 1969 julkaisemassaan kollaasiteoksessa *Último round* Pariisin tapahtumiin viitataan useampaankin otteeseen. Laajaan ”Noticias del mes del mayo” (Uutisia toukokuulta) -osioon Cortázar on esimerkiksi kerännyt – omien, tapahtumia kommentoivien runojensa lisäksi – sitaatteja puheista ja kirjoituksista sekä poliittisia iskulauseita ja graffiteja yliopistoalueelta.²⁹³

Kirjeessään Fernández Retamarille Cortázar tuskailee, ettei sivistysporvarillisen taustan ja itselle asetettujen kaunokirjallisten vaatimusten sekä yhteiskunnallisen, sosialistisen vakaumuksen yhteensovittaminen ei ollut helppoa, vaan kyseessä oli ristiriitainen, konfliktoiva suhde. ”Eräs tekstini, jonka julkaisit vähän aikaa sitten lehdessä, ’Casilla del camaleón’, voi näyttää yhden osan tästä pysyvästä konfliktista runoilijan ja maailman, kirjailijan ja hänen työnsä välillä”²⁹⁴, Cortázar kirjoittaa. Essee ”Casilla del camaleón” julkaistiin vuonna 1967 teoksessa *Vuelta al día en ochenta mundos*. Se on yksi kokoelman harvoja kantaaottavia tekstejä, sekin tosin omalla, vertauskuvallisella ja runollisella tavallaan. Essee on Cortázarin vastaus ”sitoutuneelle kirjailijalle”, joka ”kerto minulle ristiriidattoman ideologian välttämättömyydestä”,²⁹⁵ metaforinen ristiriitaisuuden puolustuspuhe.

²⁹⁰ Ks. esim. Peavler 1990, 107–108; Herráez 2001, 195–196. Teoksen abstraktia nimeä on vaikea suomentaa; se voisi olla vaikkapa Rakennusmalli tai Asennuspaketti. Englanniksi se on käännetty nimellä *62: A Model Kit*, joka tarkoittaa pienoismallin rakennussarjaa.

²⁹¹ Shaw 2002, 120.

²⁹² Peavler 1990, 110.

²⁹³ *Último round* (1969) 2004, 59–85. Cortázarista ja Pariisin keväästä ks. Colás 1994, 66; Herráez 2001, 198.

²⁹⁴ ”Un texto mío que publicaste hace poco en la revista ’Casilla del camaleón’ puede mostrar una parte de ese conflicto permanente de un poeta con el mundo, de un escritor con su trabajo.” *Situación del intelectual* (1967) 1994, 37.

²⁹⁵ ”un escritor comprometido”, ”me señaló la necesidad de una ideología sin contradicciones”. *Casilla del camaleón* (1967) 2006, 185.

Esseessä Cortázar kritisoi niitä poliittisia toimijoita, jotka vaativat taiteilijoilta ristiriidatonta ideologiaa ja mustavalkoisia totuuksia. Cortázarin mukaan taiteilija eroaa näistä ajattelunsa joustavuudessa:

[T]aiteilijoilla on myös ideoita, mutta on harvinaista, että ne hänellä olisivat systemaattisia, että ne olisivat kovakuorioituneet ristiriitojen eliminoimispisteeseen asti niin kuin filosofi- tai poliittikkokovakuoriaisilla, jotka sen myötä ovat menettäneet tai jättävät huomiotta kaiken mikä syntyy heidän kitiinisten siipiensä ulkopuolella [--].²⁹⁶

Cortázarin mukaan runoilija voi elää samaan aikaan useissa erilaisissa todellisuuksissa ja maailmoissa, joissa voi olla omat, toisista poikkeavat totuutensa, eikä häneltä voi vaatia ristiriidattoman loogisia esityksiä maailman tilasta niin kuin luovuutensa menettäneiltä ”hengen byrokraateilta”. Cortázarin sanoin runoilijalla on ”kyky sykkiä kosmisen mustekalan neljällä sydämellä, jotka ojentuvat kaikki omiin suuntiinsa, ja joilla kaikilla on oma järkensä, ja jotka liikuttavat verta ja ylläpitävät universumia, tuo kameleonttimaisuus [--]”.²⁹⁷

Aivan esseen lopussa Cortázar kirjoittaa: ”[K]uka tahansa tietää, että asun vasemmalla, punaisen päällä. Mutta en tule koskaan puhumaan siitä eksplisiittisesti, tai ehkä kyllä, en lupaa enkä kiellä mitään.”²⁹⁸ Kuten nähtyä, ei mennyt kauaakaan, kun Cortázar puhui poliittisesta positiostaan hyvinkin eksplisiittisesti. Jos ”Casilla del camaleón” oli kaunokirjalliseen asuun puettu puolustuspuhe runoilijan vapaudelle ja oikeudelle olla ideologisesti epälooginen, ”Carta a Roberto Fernández Retamar” oli suorasanaisempi vastine dogmaattisille kovakuoriaisille. Runolliset vertauskuvat ja epämääräiset viittaukset vasemmalla olemiseen eivät enää riittäneet, vaan Cortázarinkin oli selvitettävä vakaumuksensa ja suhteensa sosialismiin suorasanaisemmin.

4.2. Kielen vallankumouksellinen

”Casilla del camaleón” runoilijan vapauden puolustuspuheena ja *Casa de las Americasissa* julkaistu kirje latinalaisamerikkalaisen intellektuellin tilanteesta olivat vasta alkusoittoa niille monille puheille ja kirjoituksille, joissa Cortázar 1960-luvun lopulta eteenpäin otti kantaa erilaisiin kirjailijan velvollisuuksia ja kirjallisuuden sisältöjä

²⁹⁶ ”el artista **también** tiene ideas pero es raro que las tenga sistemáticamente, que se haya coleoprerizado al punto de eliminar la contradicción como lo haces los coleópteros filósofos o políticos a cambio de perder o ignorar todo lo que nace más allá de sus alas quitinosas”. Lihavointi Cortázarin. *Casilla del camaleón* (1967) 2006, 186.

²⁹⁷ ”burócratas del espíritu”, ”disponibilidad para latir con los cuatro corazones del pulpo cósmico que van cada uno por su lado y cada uno tiene su razón y mueve la sangre y sostiene el universo, ese camaleonismo”. *Casilla del camaleón* (1967) 2006, 186–187.

²⁹⁸ ”cualquiera sabe que habito a la izquierda, sobre el rojo. Pero nunca hablaré explícitamente de ellos, o a lo mejor sí, no prometo ni niego nada”. *Casilla del camaleón* (1967) 2006, 193.

koskeviin vaatimukseen. Eräs Cortázarin kirjallisuuskäsityksen kannalta kiinnostavista debateista liittyi keskusteluun intellektuellien ja politiikan suhteesta Latinalaisessa Amerikassa.

Vuonna 1970 Cortázar osallistui latinalaisamerikkalaisen opiskelijaryhmän Pariisissa järjestämään paneelikeskusteluun, jonka otsikkona oli ”El intelectual y la política”, intellektuelli ja politiikka, ja panelistien joukossa oli myös Cortázarin kirjailijakollega Mario Vargas Llosa. Alustusten jälkeisen vapaan keskustelun aikana muutamat yleisön joukossa olleet nuoret vallankumoukselliset hyökkäsivät Cortázaria ja Vargas Llosaa vastaan saaden aikaan kiivaan väittelyn, johon Cortázar palasi myöhemmin samana vuonna esseessä ”Viaje alrededor de una mesa” (Matka pöydän ympäri). Se sisältää sekä itse alustuksen että myöhemmin kirjoitetun, seurannutta väittelyä kommentoivan osion.²⁹⁹ Jos Cortázar vielä 1960-luvulla Cortázar puhui kirjailijan yhteiskunnallisesta roolista pääosin henkilökohtaisesta perspektiivistä tai vertauskuvallisesti, esseessä ”Viaje alrededor de una mesa” hän muotoilee näkemyksensä kielen, kirjallisuuden ja latinalaisamerikkalaisen kirjailijan vallankumouksellisesta roolista yleisellä tasolla ja aiempaa selkeämmin.

Cortázarin toteaa alustuksessaan, että kirjailijaintellektuellin ongelmana Latinalaisessa Amerikassa ja muissa ”edistyksellisissä ja vallankumouksellisissa konteksteissa” on, että teoksia ei pelkästään lueta, vaan niiden tekijöiltä aletaan odottaa myös toisenlaisia sitoumuksia, jotka vaihtelevat vaatimuksesta ottaa suoraan osaa vallankumoukselliseen toimintaan vaatimukseen tietynlaisten ”vallankumouksellisten teosten” tuottamisesta. Cortázarin kokemuksen mukaan tällaisilla teoksilla tarkoitetaan yleensä pedagogisia tai propagandistisia, ei luovia, uutta kokeilevia kaunokirjallisia teoksia.³⁰⁰ Hän jatkaa:

Tietystikään, paitsi tietyillä henkisesti liian byrokratisoituneilla sektoreilla [-], kukaan ei vaadi luovaa taiteilijaa esittämään erityistä vallankumouksellista didaktiikkaa; mutta – ja tässä viitataan viimeaikaisiin näkemystenvaihtoihin latinalaisamerikkalaisten kriitikoiden ja kirjailijoiden kesken – on selvää, että on olemassa taipumus toivoa, jopa odottaa, vallankumouksellista tai ainakin hyvin lähellä sosiopoliittista kontekstia olevaa tematiikkaa, ja lisäksi kaunokirjallista kieltä, joka ei ylitä keskivertolukijan ymmärrystä.³⁰¹

²⁹⁹ Peavler 1990, 13; Viaje alrededor de una mesa 1970, passim., 4, 8–14. Muut Cortázarin luettelemat puhujat olivat paraguaylainen Rubén Bareiro Saguier, argentiinalainen Julio Le Pare ja brasilialainen Roberto Schwartz. Cortázarin mukaan yleisö koostui sadoista latinalaisamerikkalaisista, ranskalaisista ja muista eurooppalaisista kuulijoista ja tilaisuuden kieli oli ranska. Viaje alrededor de una mesa 1970, 4. Esseessä hän selittää julkaisevansa alustuksensa kokonaisuudessaan, koska useat päivälehdet olivat siteeranneet häntä väärin. Ibid., 5.

³⁰⁰ ”en los contextos progresistas y revolucionarios”, ”una obra revolucionaria”. Viaje alrededor de una mesa 1970, 6.

³⁰¹ ”Por supuesto, y salvo en ciertos sectores [--] demasiado burocratizados mentalmente, nadie le exige al creador que se lance a una especie de didáctica revolucionaria; pero –y aquí aludo a recientes intercambios de puntos de vista entre críticos y escritores latinoamericanos –es evidente que existe una

”Viimeaikaisilla näkemystenvaihdolla” Cortázar viittaa niihin 1960-luvulla alkaneisiin ja läpi 1970-luvun jatkuneisiin, ajoittain riidoiksi yltäneisiin keskusteluihin latinalaisamerikkalaisen kirjailijaintellektuellin tehtävästä ja kirjallisuuden yhteiskunnallisesta roolista, joita myös edellisessä luvussa käsitellyt tekstit heijastelivat.

Latinalaisamerikkalaisten kirjailijoiden ja intellektuellien keskuudessa kiisteltiin esimerkiksi siitä, mitkä aiheet ja sisällöt olivat sopivia kirjallisuuteen ja millä tavoin niitä tulisi käsitellä. Toiset odottivat kirjailijoiden tuottavan erityisesti latinalaisamerikkalaista todellisuutta heijastavaa kirjallisuutta, toisten mielestä taas kirjallisuuden tehtävä oli tutkia ihmisyyttä itsessään pitkän eurooppalaisen tradition hengessä. Ensimmäiseen ryhmään kuuluneet, amerikkalaisen protestikirjallisuuden linjaa jatkaneet kirjailijat, kuten Miguel Angel Asturias, David Viñas ja Mario Benedetti, väittivät poliittisten ja sosiaalisten motiivien määrittävän latinalaisamerikkalaista kirjallisuutta syvemmin kuin mitkään muut syyt. Heitä vastassa olivat Jorge Luis Borgesin johtama ryhmittymä kirjallisuuden autonomiaa korostaneita kirjailijoita, joiden mukaan kirjallisuutta ei voinut palauttaa välittömään taloudelliseen, poliittiseen tai sosiaaliseen kontekstiinsa. Tähän joukkoon kuului erityisesti monia argentiinalaisia kirjailijoita, kuten Eduardo Mallea ja Ernesto Sábato.³⁰²

”Viaje alrededor de una mesa” -esseessä Cortázar valittaa, että ”vaikeita”, kokeellisia teoksia syytetään väistämättä joko vallankumoukselliselta linjalta lipeämisestä, porvarilliseen muotokieleeseen sortumisesta tai suoranaisesta eskapismista. Hänestä kyseessä on tällöin hyvin kapea todellisuuskäsitys, joka sulkee pois muun muassa leikin ja erotiikan.³⁰³ Cortázarin mukaan todelliset luovat teokset ovat aina epäsuhdassa oman aikansa kanssa, sillä ne ovat aikaansa edellä, sitä enemmän, mitä vallankumouksellisempia ne ovat. Ja toisinpäin, kaikki ”tietyn tason ylittävä luominen” on vallankumouksellista, koska se on aina edellä nykyhetkeä. ”On kirjoja [--], jotka auttavat keksimään *tulevan* nykyisyyden; ne ovat jo se tulevaisuus, joka levittäytyy nykyisyyden ylle tunkeutuakseen siihen ja hedelmöittääkseen sen.”³⁰⁴ Ajatus aikaansa edellä olemisesta, niin taiteessa kuin yhteiskunnallisessa kehityksessä, liittyy keskeisesti avantgardeen, joka sananmukaisesti viittaa etujoukkoon. Esimerkiksi dadan piiristä lähtenyt avantgardetaiteilija Marcel Duchamp korosti jälkimaailman merkitystä

tendencia a esperar, cuando socio-político, e incluso un lenguaje literario que no sobrepase el nivel de comprensión del lector medio.” Viaje alrededor de una mesa 1970, 6.

³⁰² Shaw 2005, 13–15. Vaikka Cortázar kuului selkeästi jälkimmäiseen leiriin, hänellä riitti ymmärrystä myös toisella tavalla ajatteleville. Tähän palaan tarkemmin myöhemmin tässä luvussa.

³⁰³ Viaje alrededor de una mesa 1970, 6.

³⁰⁴ ”creación, más allá de cierto nivel”, ”Hay libros [--], que contribuyen a inventar el presente *por venir*; ellos son ya ese futuro que se tiende sobre el presente para penetrarlo y fecundarlo”. Kursiivi Cortázarin. Viaje alrededor de una mesa 1970, 7.

taideteosten arvon määrittelyssä. Hänen mielestään aikakauden itseymmärrys ei riittänyt sen näkemiseen, mikä taiteessa on arvokasta, sillä kunkin aikakauden maku edustaa korkeintaan keskinkertaisuutta.³⁰⁵

Cortázarin mielestä Latinalaisessa Amerikassa vallankumouksellinen intellektuelli ei ole vielä tarpeeksi vallankumouksellinen luovassa työssään, tosin aivan päinvastaisista syistä kuin tietynlaista yhteiskuntapoliittista sisältöä kirjallisuuteen vaativat ajattelevat:

Täytyy mennä vielä paljon kauemmas etsinnöissä, kokeiluissa, seikkailuissa, taisteluissa kielen ja kerrontarakenteiden kanssa. [--] Puhumme edelleen tästä päivästä ja huomimisesta eilisen kielellä. Täytyy luoda vallankumouksen kieli, täytyy taistella niitä lingvistisiä ja esteettisiä muotoja vastaan, jotka estävät uusia sukupolvia vangitsemasta kaikessa voimassaan ja kauneudessaan tämän globaalin pyrkimyksen luoda kokonaan uusi Latinalainen Amerika juurista viimeiseen lehteen.³⁰⁶

Cortázar ei tuonut ensimmäistä kertaa esiin näkemystä kielellisen vallankumouksen välttämättömyydestä yhteiskunnallisen kumouksen edistäjänä. *Ruutuhypelyssä* Morelliniminen henkilöahmo esittää, ettei kapitalistista järjestelmää vastaan voi taistella käyttäen kapitalismin aikaista kieltä, vaan ensin on hajotettava vanha kielellinen järjestelmä ja luotava tilalle uusi.³⁰⁷ Kirjallisuudessaan 1940- ja 50-luvuilla Cortázar kirjoitti, että kirjallisuus on todellisuuden verbaalista valloittamista ja ”se mitä kutsumme historiaksi on kielen varmin ja täydellisin vanki”.³⁰⁸ Ajatus kielen merkityksestä todellisuuden luoja ja muokkaajana on sama, vain suoremmin ilmaistu.

Cortázar erittelee näkemystä yksityiskohtaisemmin joulukuulle 1969 päivätyssä esseessä ”Literatura en la revolución y revolución en la literatura” (Kirjallisuus vallankumouksessa ja vallankumous kirjallisuudessa):

[K]irjallisuus, joka pyrkii valloittamaan uusia ja siten hedelmällisempiä alueita, ei voi jäädä makaamaan vanhaan tarinankerronnan romaanimuotoon [--]. Historialliselta kannalta katsottuna vallankumous on myös eräänlainen vedonlyönti mahdollittoman puolesta, kuten näyttivät paremmin kuin hyvin Sierra Maestran sissit; vallankumouksellinen romaani ei ole ainoastaan sellainen, jolla on vallankumouksellinen ”sisältö”, vaan sellainen joka pyrkii vallankumouksellistamaan itse romaanin, romaanimuodon [--].³⁰⁹

³⁰⁵ Hautamäki 1997, 114–115.

³⁰⁶ ”Hay que ir mucho más lejos todavía en las búsquedas, en las experiencias, en las aventuras, en los combates con el lenguaje y las estructuras narrativas. [--] Seguimos hablando de hoy y de mañana con la lengua de ayer. Hay que crear la lengua de la revolución, hay que batallar contra las formas lingüísticas y estéticas que impiden a las nuevas generaciones captar en toda su fuerza y su belleza esta tentativa global para crear una América latina [sic] enteramente nueva desde las raíces hasta la última hoja.” Viaje alrededor de una mesa 1970, 8.

³⁰⁷ *Ruutuhypelyä* (1963) 2005, 99:427, ks. myös luku 3.2.

³⁰⁸ “--lo que llamamos historia es la presa más segura y completa del lenguaje”. Situación de la novela (1950) 1994, 218. Ks. tarkemmin luku 2.1. ja 2.2.

³⁰⁹ ”[U]na literatura que busca internarse en territorios nuevos y por ello más fecundos, no puedo ya acantonarse en la vieja fórmula novelesca de narrar una historia [--]. La revolución es también, en el plano histórico, una especie de apuesta a lo imposible, como lo demostraron de sobra los guerrilleros de

Cortázarille vallankumouksellinen kirjallisuus tarkoitti siis uusia kerrontamuotoja ja kokonaan uudenlaisen romaanin luomista, vallankumousta romaanimuodossa. Kirjailija toteuttaa ”sanan, muodon ja kerronnan vallankumousta”,³¹⁰ kuten hän hieman myöhemmin samassa esseessä kirjoittaa. Vallankumouksellisten tulisikin ottaa paljon vallankumouksellisempi asenne kirjallista luomistyötä kohtaan kuin mitä heillä on tavannut ollut, Cortázar painottaa.³¹¹ Cortázarin mukaan Latinalaisessa Amerikassa tarvittiin ”kielen Che Guevaroja, kirjallisuuden vallankumouksellisia enemmän kuin vallankumouksen kirjaajia”.³¹²

Cortázar, kuten valtaosa ajan vasemmistointellektuelleista ja -taiteilijoista, ihaili suuresti Che Guevaraa. Ihailuaan hän ei ilmaissut pelkästään puheissaan ja esseissään, vaan oli kirjoittanut tästä myös vuonna 1964 julkaistun novellin ”Kohtaaminen”.³¹³ Guevaran kuoltua sissisodassa Boliviassa loppuvuonna 1967 Cortázar lähetti *Casa de las Americasin* päätoimittajalle, ystävälleen Fernández Retamarille tunteikkaan kirjeen, jossa hän kirjoittaa eläneensä kuin painajaisessa, ostaneensa ”lehden toisensa perään, tahtomatta uskoa” ja valittaa, ettei pysty kirjoittamaan, koska häneen ”koskee niin paljon”. Cortázar oli juuri palannut työmatkalta Algeriasta, missä hän kertoo sulkeutuneensa monta kertaa vessaan itkemään. Kirjeeseen liittämässään runossa Cortázar kirjoittaa: ”Rakastin häntä omalla tavallani, / otin hänen äänensä / vapaan kuin vesi, / kävelin silloin tällöin / lähellä hänen varjoaan. / [--] veljeni näyttämässä minulle / yön takana / valittua tähteään.”³¹⁴ *Casa de las Americas* omisti vuoden 1968 ensimmäisen numeron sissisankarin muistolle, ja Cortázar lähetti lehteen omat muistosanansa Alejo Carpentierin, José Lezama Liman, Italo Calvinon ja lukuisten muiden kirjailijoiden ja intellektuellien tavoin. Lyhyen, runomuotoisen ”Mensaje al hermano” (Viesti veljelle) -tekstinsä lopussa Cortázar kirjoittaa: ”Käytä siis kättäni kerran vielä, veljeni, [--] Ota,

la Sierra Maestra; la novela revolucionaria no es solamente la que tiene un 'contenido' revolucionario sino la que procura revolucionar la novela misma, la forma novela”. *Literatura en la revolución...* (1970) 1976, 73.

³¹⁰ ”la revolución en la palabra y la forma y la narración”. *Literatura en la revolución...* (1970) 1976, 74.

³¹¹ *Literatura en la revolución...* (1970) 1976, 51–52.

³¹² Kursiivi Cortázarin. ”los Che Guevara del lenguaje, *los revolucionarios de la literatura más que los literatos de la revolución*”. *Literatura en la revolución...* (1970) 1976, 76. Esseessä ”Viaje alrededor de una mesa” Cortázar kirjoittaa samasta asiasta: ”Jossakin olen sanonut, että meiltä puuttuvat vielä kirjallisuuden Che Guevarat. Niin, on luotava neljä, viisi, kymmenen Vietnamia intelligentsian linnoitukseen.” (”En alguna parte he dicho que todavía nos faltan los Che Guevara de la literatura. Sí, hay que crear cuatro, cinco, diez Vietnam en la ciudadela de la inteligencia.”) *Viaje alrededor de una mesa* 1970, 8.

³¹³ Ks. tämän työn luku 2.3.

³¹⁴ ”comprando periódico tras periódico, sin querer convencerme”, ”me duele tanto”, ”Lo quise a mi modo, /le tomé su voz /libre como el agua, /caminé de a ratos /cerca de su sombra./ [--] mi hermano mostrándome /detrás de la noche /su estrella elegida.” *Carta a Roberto Fernández Retamar sobre la muerte de ”Che” Guevara* [1967] 2004, 2.

kirjoita: se mitä minulta jäi sanomatta ja tekemättä, sanon ja teen sinun kanssasi, sinä aina rinnallani. Vain niin on mieltä jatkaa elämistä.”³¹⁵

Cortázar, joka uskoi kirjallisten rakenteiden uudistamisen muokkaavan ajattelua yhteiskunnalliselle vallankumoukselle otolliseksi, epäilemättä koki olevansa yksi ”kielen Che Guevaroista”, kirjallisuuden vallankumouksellisista. Ajatus taiteen muodollisten uudistusten kumouksellisesta potentiaalista on sekin tyypillinen avantgardelle.³¹⁶ Cortázarin ajatukset muistuttavat tietyiltä osin erityisesti ranskalaisen *nouveau romanin* teoreetikoiden näkemyksiä, joihin jo edellisessä luvussa viittasin. Nämä katsoivat, että vallankumouksen on tapahduttava kielen rakenteissa ja romaanin muodossa, ja vain sitä kautta kirjallisuus voi osallistua yhteiskunnalliseen vallankumoukseen. Uusi romaani pyrki määrittelemään kirjailijan yhteiskuntakriittisen tehtävän uudelleen ”kielellisen sitoutumisen” kautta: sen teoreetikkojen mukaan uusi romaani taisteli ”merkityksen vallankumouksen” puolesta, joka oli merkittävämpi kuin pelkästään taloudellisiin rakenteisiin keskittyvä. Uusi romaani toisaalta korosti taiteen autonomiaa, toisaalta vaati sitoutumista kielen tasolla.³¹⁷

”Intellectual y politica” -keskustelutilaisuuden yleisö ei kaikilta osin ollut kovin vastaanottavainen Cortázarin esittämille ajatuksille kokeilevan kirjallisuuden vallankumouksellisesta potentiaalista. ”Viaje alrededor de una mesa” -eseen yleisökeskustelua kommentoivassa osiossa Cortázar harmittelee, etteivät kiihkomielisiä mielipiteitään esittäneet nuoret edes yrittäneet ymmärtää hänen ja Vargas Llosan näkemyksiä intellektuellin tehtävästä ja kirjallisen luomistyön luonteesta, vaan ”toistelivat monotonisesti ’funktionaalista’ kirjallisuuskäsitystä”, näkemystä kirjallisuudesta tietyn asian palveluksessa, ja näkivät kirjailijoiden alustukset vain intellektuellien etuoikeuksien puolustamisena.³¹⁸ Cortázarin mukaan Vargas Llosalta kysyttiin muun muassa,

uskoiko hän romaaniensa ”selkeyttävän” Perun tilannetta paremmin kuin aseellinen taistelu, ja minulta, uskoinko Che Guevaran olleen intellektuelli(!); [--] yksi nuori pyysi itsepintaisesti puheenvuoroa aloittaakseen puheensa maolaisella sanastolla (ja vain sillä), josta onnistuin saamaan irti ainoastaan, että kirjallisuus on hallitsevan luokan tuote ja tulisi siis välittömästi korvata jollain, mistä kukaan ei ottanut selkoa.³¹⁹

³¹⁵ *Casa de las Americas* 46/1968, 6.

³¹⁶ Meretoja 2007, 194.

³¹⁷ Meretoja 2007, 194; Meretoja 2004, 124, 127.

³¹⁸ ”reiterar monótonamente una idea ’funcional’ de la literatura”. *Viaje alrededor de una mesa* 1970, 8.

³¹⁹ ”si creía que sus novelas ’esclarecían’ la situación en el Perú mejor que la lucha armada, y que me preguntaran a mí si creía que el Che Guevara había sido un intelectual(!); [--] un joven pidiera empecinadamente la palabra para soltar un discurso de vocabulario (y sólo eso) maoista, del que sólo alcancé a sacar en limpio que la literatura es un producto de la clase dominante y como tal, merecedora de una inmediata sustitución por algo que nadie alcanzó a percibir claramente.” *Viaje alrededor de una mesa* 1970, 8.

Jonkun kommentoijan mielestä taas ainoa yhteiskunnallisesti hyväksyttävä kirjallisuuden muoto oli folklore, Cortázar kirjoittaa, ja valittaa joutuneensa hedelmällisen keskustelun sijaan kuuntelemaan syytöksiä ”eskapismista, tehottomuudesta, melkein petoksesta”.³²⁰

Keskustelussa kuuluu kaikuja sartrelaisesta kirjallisuuskäsityksestä, joka oli Ranskassa *nouveau romanin* ohella toinen hallitseva suuntaus 1960-luvun alun kirjallisella kentällä.³²¹ *Nouveau romanin* kirjailijat ja teoreetikot, joista tunnetuimpia olivat Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute ja Claude Simon, vastustivat 1950-luvun Ranskassa tiukasti eksistentiaalistien vaatimaa yhteiskunnallista sitoutumista kirjallisuudessa.³²² Kun uuden romaanin teoreetikot puhuivat ”esteettisestä sitoumuksesta” tai ”sitoutumisesta kirjallisuuteen”, vaati Sartre kirjallisuudelta poliittista sitoutumista.³²³ Teoksessaan *Mitä kirjallisuus on?* Sartre kirjoittaa:

[K]oska massoilla ei ole sivistystä eikä vapaa-aikaa, niin syventymällä teknisiin hienouksiin väitetty kirjallinen vallankumous siirtää pois massojen ulottuvilta ne teokset, jotka ovat tämän vallankumouksen tuotetta: siten se palvelee yhteiskunnallisen konservatiivisuuden asiaa.³²⁴

Tässä vuonna 1948 ilmestyneessä teoksessa Sartre ei tosin puhu vasta 1950-luvulla syntyneestä *nouveau romanista*, vaan kirjallisista uudistusliikkeistä yleensä, ja hyökkää erityisesti surrealistejä vastaan. Bretonin kuuluisaan lausahdukseen viitaten Sartre toteaa, että vain porvari-intellektuelli voi pitää Marxin ”Muuttakaa maailma” ja Rimbaudin ”Muuttakaa elämä” -käskyjä samanarvoisina, sillä todellinen marxisti tietää, että tunteiden ja ajatusten radikaali muutos on mahdollinen vasta yhteiskunnallisen muutoksen tapahduttua.³²⁵ Kuten aiemmassa luvussa kuvasin, Cortázar ei ollut tässä suhteessa niinkään Sartren, vaan kulttuurisen ja mentaalisen vallankumouksen tärkeyttä korostavan uuden vasemmiston linjoilla.

”Intellectual y política” -keskustelutilaisuuden yleisön joukosta vaadittiin siis sartrelaisittain poliittisisältöistä, yhteiskunnallisesti sitoutunutta kirjallisuutta, kun taas Cortázar ja Vargas Llosa puolustivat kirjailijan vapautta ja muodollisia kokeiluja. ”[V]akavin virhe, jonka voisimme vallankumouksellisina tehdä, olisi pyrkiä alistamaan kirjallisuus [--] välittömille tarpeille”, Cortázar kirjoittaa painottaen sanomaansa kursivilla.³²⁶ Cortázarin käsityksen mukaan se vallankumous, jota kirjailijoiden tuli

³²⁰ ”de escapismo, de inoperencia, casi de traición”. Viaje alrededor de una mesa 1970, 9.

³²¹ Kauppi 1994, 84, 189.

³²² Meretoja 2004, 121; Meretoja 2007, 183.

³²³ Ks. esim. Meretoja 2004, 124; Meretoja 2007, 194.

³²⁴ Sartre (1948) 1976, 112–113.

³²⁵ Sartre (1948) 1976, 164–165. Sen sijaan Sartrekin suhtautui kielteisesti stalinistiseen kommunismiin ja kommunistiseen puolueeseen sitoutumiseen ylipäättään, sillä hänen mielestään niiden politiikka oli ristiriidassa kirjailijan ammatin harjoittamisen kanssa. Sartre (1948) 1976, 221–229.

³²⁶ ”[E]l error mas grave que podriamos cometer en tanto que revolucionarios consistiria en querer condicionar una literatura [--] a las necesidades inmediatas.” Viaje alrededor de una mesa 1970, 7.

ensisijaisesti edistää, oli kirjallisuuden sisäinen vallankumous: radikaalit kokeilut kielellä, kerronnalla ja kirjallisilla rakenteilla. Siinä missä vallankumoustaistelijat ja poliittiset aktivistit kamppailivat uuden, oikeudenmukaisemman yhteiskuntarajärjestelmän puolesta, kirjailijoiden ja intellektuellien tehtävä oli luoda tätä uudenlaista ajattelua vastaavia ja edistäviä teoksia.

4.3. Kirjailijan vastuu maailmaa kohtaan

Vaikka edellä käsittelemäni väittely intellektuellien ja politiikan suhteesta käytiin Ranskassa, polemiikki sitoutuneen ja ei-sitoutuneen kirjallisuuden välillä lävisti 1960-luvulla erityisen vahvasti latinalaisamerikkalaisen kirjallisuuden kentän. Shawn mukaan ehkä paras esimerkki tästä oli kolumbialaiskirjailija Óscar Collazosin, Cortázarin ja Vargas Llosan kesken vuoden 1969 lopulla kulttuurilehti Marchan sivuilla käyty debatti kirjallisuuden roolista vallankumouksessa,³²⁷ jonka osa Cortázarin aiemmin mainitsemani essee ”Literatura en la revolución y revolución en la literatura” oli.

Óscar Collazos (s. 1942) on kolumbialaissyntyinen vasemmistokirjailija, kriitikko ja tutkija, joka vuosina 1969–1971 johti Kuubassa Centro de Investigaciones Literarias -tutkimusinstituuttia. Kulttuurilehti Marchassa, jonka toimitus sijaitsi Montevideossa Uruguayssa, mutta jota luettiin laajasti espanjankielisessä Amerikassa, julkaistiin elokuussa 1969 Collazosin essee ”La encrucijada del lenguaje” (Kielen ansa), jossa hän hyökkäsi latinalaisamerikkalaista nykykirjallisuutta, tarkemmin ottaen buumin ja *nueva narrativa*n tunnetuimpia kirjailijoita ja erityisesti Cortázarin ja Vargas Llosan teoksia ja kirjallisuuskäsityksiä vastaan. Collazosin essee, jälkimmäisten vastakirjoitukset ja Collazosin loppuvastine julkaistiin seuraavana vuonna Cortázarin kirjoituksesta nimensä saaneena kirjasena *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*.³²⁸

Collazos syyttää poleemisessa esseessään latinalaisamerikkalaista nykykirjallisuutta siitä, että se ”seuraa mekaanisesti eurooppalaisen strukturalismin julistuksia tai venäläisen formalismin kaukaisia kaikuja”, mikä johtaa yhä radikaalimpaan etääntymiseen todellisuudesta ja ”ympäröivien olosuhteiden unohtamiseen”.³²⁹ Collazosin mukaan ilman kosketusta historialliseen maailmaan kieli kuivuu tyhjiin, kuten hän väittää käyneen esimerkiksi Cortázarille.³³⁰ Collazos moittii Cortázaria muun muassa

³²⁷ Shaw 2005, 15–16.

³²⁸ Ibid.; Collazos, Cortázar & Vargas Llosa (1970) 1976, passim.

³²⁹ ”siguiendo mecánicamente los enunciados del estructuralismo europeo o los remotos orígenes del formalismo ruso”, ”el olvido de lo real circundante”. Collazos (1970) 1976b, 10.

³³⁰ Collazos (1970) 1976b, 17, 30.

”todellisuuden myyttillistämisestä”³³¹ sekä ”tiukan formalistisen kirjallisuuden hyväksyttäväksi tekemisestä”. Collazosin mielestä Latinalaisessa Amerikassa kärsitään ”kolonisoidun alemmuuskompleksista”, joka saa pyrkimään ”metropolin kulttuurin ’korkeuksiin’”, matkimaan entisten eurooppalaisten kolonisaattoreiden taidetta sen sijaan että keskittyttäisiin oman kulttuurisen identiteetin luomiseen.³³²

Puhe metropolien kulttuureista, kolonisaatiosta ja riippuvuudesta heijastelee riippuvuusteorian (teoría de la dependencia, dependency theory) nimellä tunnettua yhteiskuntateoriaa, joka nousi suosioon Latinalaisessa Amerikassa 1960-luvulla. Sen mukaan maailma on jakautunut periferiaan ja metropoleihin, suomeksi keskustoihin. Keskusta–periferia -jako selittää aliekehityksen syytä: rikkaudet virtaavat periferiasta keskustoihin kolonisaation seurauksena.³³³ Collazos ei ollut yksin näkemyksineen kirjallisista riippuvuussuhteista. Muun muassa chileläistäustainen kirjallisuustieteilijä ja kriitikko Hernán Vidal väitti 1976 buumin olevan espanjalaisamerikkalaisten keskiluokkaisten intellektuellien riippuvuuden kirjallinen ilmaus, joka vastasi ylikansallisten yritysten tunkeutumista latinalaisamerikkalaiseen teollisuuteen 1950- ja 1960-luvuilla.³³⁴ Myös Frantz Fanonin argumentit, joiden mukaan intellektuellien tehtävänä entisissä siirtomaissa oli oman kansallisen kulttuurin luominen, vaikuttivat latinalaisamerikkalaisten intellektuellien näkemyksiin.³³⁵

Cortázar vastaa Collazosille tämän itse kärsivän kulttuurisesta alemmuudentunteesta ja koloniaalisesta riippuvuudesta pitäessään eurooppalaisen metropolin kulttuuria latinalaisamerikkalaista korkeatasoisempana ja toteaa, että Latinalaisesta Amerikasta on tullut useita suuria kirjailijoita, kuten Pablo Neruda ja César Vallejo, sekä teoksia, kuten Vargas Llosan *Vihreä talo*, jotka ylittävät eurooppalaisten aikalaistensa saavutukset ja joille ei löydy vastineita muualta. Cortázar toteaa, ettei enää ole olemassa vierasmaalaisia kirjallisuuden tekniikoita, koska maapallo on pienentynyt: käännökset tulevat nopeasti ja kirjailijat ovat yhteydessä toisiinsa, mikä on omiaan poistamaan aiemmin kansallisia kirjallisuuksia määrittänyttä nurkkakuntaisuutta. Kokeellisuuden kenttä on yksi yhteinen, ja muodolliset kokeilut ovat lakanneet olemasta tiettyjen kulttuurien etuoikeus.³³⁶

Collazosin syytökset todellisuudesta vieraantumisesta Cortázar torjui korostaen olevansa itsekin sitoutunut kirjailija, hänen käsityksensä todellisuudesta vain

³³¹ ”realidad mitificada” Collazos (1970) 1976b, 26.

³³² ”generalizar como válido un tipo de para literatura estrictamente formal”, ”[e]l complejo de inferioridad del colonizado”, ”a las ’alturas’ de la cultura de la metrópoli”. Collazos (1970) 1976b, 31, ks. myös 32.

³³³ Riippuvuusteoriasta sekä sen kritiikistä ks. esim. Larrain 1989, 13–15, 111–211.

³³⁴ Shaw 1998, 13–14.

³³⁵ Miller 1999, 125.

³³⁶ *Literatura en la revolución...* (1970) 1976, 39–43.

on hyvin erilainen kuin Collazosilla, jolle se Cortázarin mukaan merkitsee lähinnä välitöntä sosiokulttuurista kontekstia.³³⁷ Collazosin näkemykset ovat vaarallisen lähellä sosiaalisen realismin kirjallisuuskäsitystä, jonka mukainen rajoittunut todellisuuskäsitys ”on ollut pahimpia ongelmia [--] ja pelkään sen tulevan jatkossakin todennäköisesti olemaan yksi niistä karikoista, joihin sosialismi kehityksessään törmää”³³⁸, Cortázar kirjoittaa. Kokeellista romaaniaan *62. Modelo para armar*, jota vastaan Collazos erityisesti hyökkää, Cortázar puolustaa väittäen sen olevan aivan yhtä vallankumouksellinen kuin realistissisältöiset vallankumousromaanit, sillä se suuntautuu latinalaisamerikkalaisen lukijan tulevaisuuteen hänen nykyisyyteensä sijaan, ”kyseenalaistaa ihmistodellisuuden tasot” ja pyrkii ”vahingoittamaan tilan arkisia muotoja”.³³⁹

Kirjallisuuden suhteesta todellisuuteen Cortázar oli kirjoittanut aiemminkin, muun muassa vuonna 1967 julkaistussa kaunokirjallisessa esseessä ”Casilla del camaleón”: ”Vastapainona komissaareille, jotka vaativat kouriintuntuvia sitoumuksia, runoilija tietää että hän voi hukuttautua todellisuuteen ilman poliittisia iskulauseita [--]”³⁴⁰ sillä ”[o]lemassaoloa janoavana runoilija ei lakkaa suuntautumasta kohti todellisuutta etsien runon väsymättömällä harppuunalla kerta kerralta syvempää, todellisempaa todellisuutta”.³⁴¹ Tyyli on kaunokirjallisempi kuin ”Literatura en la revolución...” -esseessä, mutta sanoma sama: kirjallisuuden ei tarvitse julistaa poliittisia totuuksia tai tyytyä perinteiseen todellisuuskäsitykseen.

Vaikka Cortázarin käsitys vallankumouksellisesta kirjallisuudesta ja muodollisten uudistusten merkityksestä vaikuttaa olevan lähellä aiemmassa luvussa kuvaamani ranskalaisen kirjallisuusryhmä *nouveau romanin* teoreetikkoja, häntä ei voi silti suoraan sijoittaa Sarteen vastustavan uuden romaanin ”leiriin”. Päinvastoin, vuonna 1983 tehdyssä haastattelussa Cortázar mainitsee ihailevansa Sartrea ja tämän kykyä yhdistää tuotannossaan poliittinen todellisuus, filosofia ja kirjallisuus.³⁴² Silmiinpistävää on Cortázarin halu ymmärtää myös niitä, jotka vaativat taiteen alistamista poliittisille päämäärille. ”Intellectual y política” -keskustelutilaisuutta koskevassa esseessään Cortázar toteaa näkevänsä puheenvuoronsa jälkeisessä debatissa hyviäkin puolia, ainakin

³³⁷ Literatura en la revolución... (1970) 1976, 46, 49–50.

³³⁸ ”[e]ste problema crucial [--] ha sido y me temo que seguirá siendo uno de los escollos mayores con que tropieza el socialismo a lo largo de su edificación”. Literatura en la revolución... (1970) 1976, 50–51, ks. myös 53.

³³⁹ ”cuestionar los niveles de realidad en que se mueve el hombre”, ”violiar las formas cotidianas del espacio”. Literatura en la revolución... (1970) 1976, 70–71.

³⁴⁰ ”Frente a los comisarios que reclaman compromisos tangibles, el poeta sabe que puede anegarse en la realidad sin consignas”. Casilla del camaleón (1967) 2006, 192–193.

³⁴¹ ”Sediento de ser, el poeta no cesa de tenderse hacia la realidad buscando con el arpón infatigable del poema una realidad cada vez mejor ahondada, más **real**.” Lihavointi Cortázarin. Casilla del camaleón (1967) 2006, 190.

³⁴² Cortázar & Prego (1985) 2004, 2–3.

se muistutti, miten tärkeää on ylläpitää dialogia ja keskustelua intellektuellin roolista ja vallankumouksellisesta todellisuudesta.³⁴³ Cortázar vakuuttaa ymmärtävänsä myös häntä vastaan hyökänneitä ”nuoria kiivailijoita”, sillä ”vallankumous tarvitsee enemmän kuin koskaan kaikkien niiden intohimoista osallistumista, jotka uskovat sosialismiin”.³⁴⁴ Samoin ”Literatura en la revolución” -debatissa Cortázarin sävy on usein sovitteleva, vaikkei Collazosin hyökkäävä tyyli siihen antaisi aihetta. Esimerkiksi Collazosin todellisuuskäsityksestä, joka niin suuresti eroaa Cortázarin omasta, hän toteaa ymmärtäväisesti, että loppujen lopuksi siinä ”on kyse yrityksestä saavuttaa kompromissi niiden sisäisten voimien välillä, jotka vaativat kirjoittamaan, ja niiden, jotka vaativat meitä osallistumaan koko ajan aktiivisemmin vallankumoukselliseen taisteluun [--].”³⁴⁵

Cortázar ei myöskään puhu enää pelkästään kirjailijan vapaudesta, jota hän vielä vuosikymmenen alussa painotti voimakkaasti, vaan nyt sen rinnalle nousee – hieman epämääräinen – vastuun käsite. ”Se millä on merkitystä”, Cortázar kirjoittaa, ”on kirjailijan henkilökohtainen vastuullisuus, suhtautuuko hän vai ei eskapistisesti aikaansa ja ympäristöönsä.”³⁴⁶ Vastuullisen kirjailijan ”monimuotoisen todellisuuden etsintä”, vaikka tämä kirjoittaisi miten mielikuvituksellisia ja fantastisia teoksia tahansa, ei Cortázarin mukaan voi koskaan olla eskapistista.³⁴⁷ Keskeistä on, suhtautuuko kirjailija ympäröivään todellisuuteen välinpitämättömästi vai tiedostavasti, ei se, miten se näkyy hänen teoksissaan. Cortázar tosin itsekin myöntää, ettei ole helppo määritellä, nousevatko kirjailijan ”huimimmat irtiotot arjesta tai ympäristöstä” vastuullisesta suhtautumisesta ympäröivään maailmaan vai päinvastoin selän kääntämisestä ajan historiallisille ja poliittisille vaatimuksille. Mutta hyvällä ymmärryksellä varustettu lukija kyllä huomaa, ketkä ovat eskapisteja ja ketkä vain vaikuttavat siltä, Cortázar vakuuttaa.³⁴⁸

Cortázarin asennemuutos kirjallisen vapauden tiukasta puolustajasta kirjailijan vastuun ja velvollisuuksien puolestapuhujaksi heijastelee laajempaa muutosta intellektuellien asenteissa yhteiskunnallista sitoutumista kohtaan. Sen jälkeen kun Sierra Maestran sissit olivat onnistuneet kaatamaan vanhan järjestelmän Kuubassa, intellektuellien oli yhä vaikeampaa vastustaa vaatimuksia vallankumoukselliseen aktivismiin sitoutumisesta. Intellektuelliposition siirtyminen kriittisestä tiedostamisesta

³⁴³ Viaje alrededor de una mesa 1970, 9, 11.

³⁴⁴ ”los jóvenes iracundos”, ”la revolución necesita más que nunca del concurso apasionado de todos los que creen en el socialismo”. Viaje alrededor de una mesa 1970, 14.

³⁴⁵ ”que representa una vez más una tentativa de compromiso entre las pulsiones que llevan a escribir y las que nos exigen, hoy, participar cada vez más activamente en la lucha revolucionaria”. Literatura en la revolución... (1970) 1976, 51.

³⁴⁶ ”lo que cuenta es la responsabilidad personal del escritor, el que sea o no un escapista de su tiempo o de su circunstancia”. Literatura en la revolución... (1970) 1976, 56–57.

³⁴⁷ ”busqueda de una realidad multiforme”. ”Literatura en la revolución” (1970) 1976, 67.

³⁴⁸ ”sus más vertiginosos alejamientos de lo cotidiano o lo circundante”. Literatura en la revolución... [1970] 1976, 57–58.

kohti poliittista sitoutumista 1960-luvulla oli maailmanlaajuinen ilmiö, jota Sartren ja Camus'n debatit 1950-luvulla ennakoivat. Valtaosa latinalaisamerikkalaisista intellektuelleista samastui jo tuolloin mieluummin Sartren *intellectual engagéen* kuin Camus'n puolueettomaan tarkkailijaan.³⁴⁹

Erytisen vaikeaa vallankumouksellisen ja intellektuellin roolien yhteensovittaminen oli latinalaisamerikkalaisille ajattelijoille. Jos Ranskassa vallankumoukselliset intellektuellit keskittyivät kiistelemään kirjallisuuden sisällöistä ja teoreettisista kysymyksistä, Latinalaisessa Amerikassa suosioon nousi 1960-luvulla ajatusmalli, jonka mukaan intellektuellin tuli omistautua kokonaan vallankumoukselle ja hylätä tyystin roolinsa intellektuellina.³⁵⁰ Ranskassa, jossa intellektuaalinen kenttä oli selkeämmin määritelty ja sidoksissa tiettyihin vakiintuneisiin instituutioihin – kuten Académie Française sekä Gallimardin Idées- ja Seuil'n Points-julkaisusarjat – intellektuelleilla oli liian paljon menetettävää, niin ammatillisesti kuin luokkastatuksensa osalta, jotta heidän olisi kannattanut lähteä mukaan vallankumoukselliseen taisteluun, Nicola Miller analysoi.³⁵¹ Se ei estänyt ranskalaisintellektuelleja asettamasta osallistuvan intellektuellin velvoitteita muiden maiden älykköjen harteille; esimerkiksi Sartre totesi haastattelussa vuonna 1964, että länsimaiset intellektuellit voivat täyttää velvollisuutensa maailman nälkää näkeviä kohtaan kirjoittamalla heistä, mutta kolmannen maailman intellektuellien pitää lähteä ulos ja opettaa heitä.³⁵²

Córtazar näyttää jakavan Sartren näkemyksen kolmannen maailman kirjailijoiden suuremmasta yhteiskunnallisesta vastuusta. ”Literatura en la revolución ...” -esseessä hän kirjoittaa:

Simone de Beauvoir paheksui jokin aika sitten *Tel Quel* -lehden kirjailijaryhmää taipumuksesta vältellä aikamme vakavimpia ongelmia keskittymällä mukavuudenhaluisesti semanttisiin ja kirjallisten kysymyksiin, kirjoittamalla jo kirjoitetusta ja kirjoituksesta itsestään. [--] Selvää on, että jos kolmannen maailman kirjailija tarkoituksella syyllistyisi tällaiseen pakoiiluun, hän väistäisi vastuutaan ja velvollisuuttaan paljon vakavammin kuin *Tel Quelin* kirjailijat.³⁵³

³⁴⁹ Miller 1999, 125–126.

³⁵⁰ Ibid., 125–128.

³⁵¹ Ibid., 28–29. Kuten Vargas Llosa kirjoitti vuonna 1966 ilmestyneessä teoksessaan *Contra viento y marea*, Latinalaisessa Amerikassa intellektuelleilla ei ollut mitään menetettävää taistelussa kansallisen vapautumisen puolesta, sillä siellä johtava luokka oli onnistunut saamaan aikaan ainoastaan lukutaidottomuutta ja köyhyyttä. Ibid.

³⁵² Miller 1999, 126. Sartre sivuaa aihetta myös teoksessaan *Mitä kirjallisuus on*. Ks. Sartre (1948) 1976, 75–76.

³⁵³ ”Hace un tiempo, Simone de Beauvoir reprochó a los escritores del grupo de la revista *Tel Quel* su tendencia a evadir los problemas más graves de nuestro tiempo mediante el cómodo recurso de circunscribirse a cuestiones de estructura semántica y literaria, de escribir sobre lo ya escrito o sobre a escritura en sí [--]. Es evidente que si un escritor del tercer mundo incurriera deliberadamente en ese

Tel Quel oli ranskalainen avantgardistinen kirjailijaryhmä, joka koki tekevänsä vallankumousta teoretisoimalla työhuoneeltaan käsin. Telquelläiset näkivät kirjoittamisen historiallisena mahdollisuutena siirtymiselle kapitalismista sosialismiin ja kommunismiin. Tarve ylittää muiden kokeilut ja luoda uusia innovaatioita johti telquelläiset esittelemään romaaninsa ”ei-romaaneina” (non-novels) ja runonsa ”ei-runoina” (non-poems).³⁵⁴ Cortázar parodioi *Tel Quel* -lehteä *Un tal Lucas* -kokoelmassa vuonna 1979 ilmestyneessä ironisessa novellissa ”Texturologías”, jonka aiheena on loputtomat kirjallisuusteoreettiset väittelyt, joissa itse kirjallisuus jää sivuosaan.³⁵⁵

Cortázar koki lisäksi intellektuellin roolin ja vaatimusten olevan erilaisia riippuen siitä, toimiko tämä ”porvarillisessa yhteiskunnassa, jossa hyvä kirjailija on lähes poikkeuksetta vastustaja, vai vallankumouksellisessa yhteiskunnassa, jossa kirjailijan on asemitava itsensä rakentavasti, kritisoitava rakentaakseen, ei hajottaakseen.”³⁵⁶ Cortázar oli siis valmis hyväksymään kehittyvien maiden intellektuelleille suuremman vastuun ja enemmän vaatimuksia kuin kollegoilleen ensimmäisessä maailmassa, sekä hyväksymään ”vallankumouksellisissa yhteiskunnissa”, käytännössä siis Kuubassa, toimiville intellektuelleille vähemmän kriittisen roolin.

Käytännössä monet espanjalaisamerikkalaiset intellektuellit vastustivat painetta hylätä roolinsa intellektuellina ja omistautua kokonaan vallankumoukselle, ja puhuivat sen sijaan kulttuurin ainakin jonkinasteisen autonomian puolesta, Cortázar mukaan lukien. Jotkut, kuten García Márquez ja Carlos Fuentes, totesivat olevansa tehokkaampia vallankumouksen propagandisteina, jos he säilyttivät maineensa riippumattomina intellektuelleina. Toiset, kuten Octavio Paz ja Vargas Llosa – jälkimmäinen huolimatta aiemmasta sitoutumisestaan vallankumoukselliseen aktivismiin – sanoivat valitsevansa intellektuellina olemisen, jos on valittava sen ja vallankumouksellisuuden väliltä.³⁵⁷

Vargas Llosan ja Cortázarin asenteiden kehittyminen eri suuntiin 1960-luvun lopussa näkyy hyvin ”Literatura en la revolución” -debatissa. Lähes yhtä voimakkaasti kuin Cortázaria Collazos hyökkää esseessään Vargas Llosaa vastaan, mutta siinä missä Cortázar pyrkii sovittamaan yhteen vallankumouksellisen ja intellektuellin

subterfugio, estaría faltando a su deber y evadiendo su responsabilidad esencial en un grado mucho más grave que el de los escritores de *Tel Quel*.” *Literatura en la revolución...* (1970) 1976, 56.

³⁵⁴ Kauppi 1994, 190–198.

³⁵⁵ Peavler 1990, 120–121.

³⁵⁶ ”en una sociedad burguesa, de la que el buen escritor es casi invariablemente opositor, o en una sociedad revolucionaria dentro de la cual el escritor ha de situarse constructivamente, criticando para edificar y no para echar abajo.” *Literatura en la revolución...* (1970) 1976, 53.

³⁵⁷ Miller 1999, 128.

roolit ja ymmärtämään myös intellektuelleille asetettuja poliittisia vaatimuksia, Vargas Llosa torjuu tiukasti Collazosin vaatimukset kirjallisuuden alistamisesta vallankumouksen palvelukseen. Stalinin aikaan, Vargas Llosa heittää, ”johtaja ei ollut ainoastaan poliittisten totuuksien lähde, vaan myös kirjallisten, tieteellisten, moraalisten ja lingvististen. Niinkö Collazos ymmärtää kirjailijan vallankumouksellisen tehtävän?”³⁵⁸ Myös Vargas Llosan käsitys vallankumouksellisesta kirjallisuudesta eroaa Cortázarin vastaavasta. Vargas Llosan mukaan kirjallisuus on aina kumouksellista, niin kapitalistisessa kuin sosialistisessa yhteiskunnassa, vaikka Collazosin tavoin ajattelevat toivoisivat sen kumouksellisen vaikutuksen rajoittuvan ainoastaan kapitalistiseen yhteiskuntaan. Yhteiskunnallisia ristiriitoja tulee olemaan niin kauan kuin ristiriitoja on ihmisessä, Vargas Llosa kirjoittaa.³⁵⁹ Kirjailijoiden käsissä ristiriidat muotoutuvat fiktioksi, joka ”osaltaan auttaa muita ihmisiä tiedostamaan ja muotoilemaan rationaalisesti omat ristiriitansa, katkeruutensa ja kapinansa”, ja juuri siinä on Vargas Llosan mukaan kirjallisuuden kumouksellinen voima.³⁶⁰

Vargas Llosa ei myöskään usko vallankumouksen välittömiin käännteentekeviin vaikutuksiin:

Minä en usko, että taloudellisissa ja sosiaalisissa rakenteissa tapahtunut muutos muuttaisi taikaiskun lailla yhteiskuntaa ja tekisi siitä maanpäällisen paratiisin. Vallankumous, jos se on aito, poistaa tiettytyypiset radikaalit epäoikeudenmukaisuudet, luo rationaalisemman ja humanimman suhteen ihmisten välille, enkä epäile yhtään, etteikö esimerkiksi Kuubassa olisi käynyt näin. Ovatko automaattisesti kadonneet kaikki ongelmat? [--] Tässä utooppisessa yhteiskunnassa – jos se joskus on olemassa – kirjallisuus lienee kadonnut, koska sillä ei ole enää syytä olla olemassa [--].³⁶¹

Myöskään Vargas Llosan esseen lopetuksessa ei näy samanlaista sovittelunhalua kuin Cortázarilla, joka puhuttelee Collazosia ”ystäväksi ja toveriksi”.³⁶² Vargas Llosa päättää esseensä Collazosin Roland Barthes -siteerauksiin viitaten: ”Jos kukaan ei voikaan paheksua Collazosia siitä, että hän ei pidä kirjoista joita ei ymmärrä, sen sijaan on kyllä huolestuttavaa, ettei hän ymmärrä [--] kirjailijoita, joista pitää.”³⁶³

³⁵⁸ Vargas Llosa (1970) 1976, 90.

³⁵⁹ Ibid., 85–87.

³⁶⁰ ”a su vez, servirán a los demás hombres para tomar conciencia y formular racionalmente sus propias contradicciones, amargas y rebeliones.” Vargas Llosa (1970) 1976, 87.

³⁶¹ ”Yo no creo que un cambio de estructuras económicas y sociales transforme por obra de magia una sociedad y la convierta en un paraíso terrenal. Una revolución, si es auténtica, suprime un cierto tipo de injusticias radicales, establece una relación más racional y humana entre los hombres y a mí no me cabe duda, por ejemplo, que en Cuba ha ocurrido así. Han desaparecido, automáticamente, todos los problemas? [--] En esa utópica sociedad – si existe alguna vez – la literatura habrá desaparecido, pues ya no tendrá razón de ser [--].” Vargas Llosa (1970) 1976, 85–87.

³⁶² ”amigo y compañero”. Literatura en la revolución... (1970) 1976, 76–77.

³⁶³ ”Si nadie puede reprocharle a Collazos que no le gusten los libros que no entiende, en cambio sí me parece grave que no entienda [--] a los autores que les gustan.” Vargas Llosa (1970) 1976, 93.

Vargas Llosa oli alkanut ottaa etäisyyttä Castron Kuubaan jo Tsekkoslovakian miehityksen aikaan vuonna 1968. Castro ei suostunut tuomitsemaan miehitystä, ja Vargas Llosa kirjoitti aiheesta kärjekkään artikkelin perulaiseen *Caretas*-viikkolehteen.³⁶⁴ Kriittinen suhtautuminen vallankumouksen jälkeiseen Kuubaan ei vielä tuolloin ollut vasemmistolaisesti ajattelevien kirjailijoiden keskuudessa yleistä, sillä Kuuban ulkopuolisten intellektuellien tuki Castron hallitukselle pysyi vahvana läpi koko 1960-luvun.³⁶⁵ Tilanne oli kuitenkin muuttumassa vuosikymmenen vaihtuessa.

³⁶⁴ Herráez 2001, 172.

³⁶⁵ Miller 1999, 27, 129–130.

5. POLITIIKKA MUOKKAA KIRJALLISUUDEN KENTTÄÄ

5.1. Padillan tapaus 1971 ja Kuuban vallankumouksen problematisoituminen

Kuuban ulkopuolisten kirjailijoiden ja intellektuellien keskuudessa vallankumouksen alkuaikoina vallinnut toiveikkuus ja kyseenalaistamaton ihannointi vaihtuivat 1970-luvulle tultaessa toisiaan seuraaviksi pettymyksiksi ja sai monet ottamaan etäisyyttä Castron Kuubaan.³⁶⁶ Säröjä suhteeseen oli alkanut ilmaantua 1960-luvun puolivälistä lähtien, kun Kuuban valtio alkoi näkyvästi kiristää otettaan myös kulttuurielämästä. Vuonna 1968 suljettiin kaikki yksityiset kustantamot, joten siitä eteenpäin kirjailijoiden oli mahdotonta saada teoksiaan julkaistuiksi ilman virallisten tahojen hyväksyntää.³⁶⁷ Vaikka vallankumouksellinen Kuuba oli aluksi ollut avoin taiteelliselle innovatiivisuudelle ja kaikelle uudelle ja kokeelliselle, vallankumouksen vakiintuessa taiteellisiin uudistuspyrkimyksiin alettiin suhtautua yhä torjuvammin.³⁶⁸ Kuuban kansainvälisesti arvostetuimmat kirjailijat vallankumouksen jälkeen olivatkin pääosin toisinajattelijoita tai maanpakolaisia, kuten José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy ja Reinaldo Arenas.³⁶⁹

Vielä 1960-luvun lopussa valtaosa ulkomaisista intellektuelleista oli kuitenkin valmis sulkemaan silmänsä kulttuurisilta tukahduttamistoimilta ja selittämään ne talousvaikeuksilla ja ulkopuolisella poliittisella paineella. Tuki vallankumoukselle oli huipussaan vuoden 1968 Havannan kulttuurikongressin aikaan, johon osallistui suuri joukko espanjalaisamerikkalaisia ja eurooppalaisia intellektuelleja.³⁷⁰ Sartre kirjoitti vuonna 1968, että on mahdotonta olla samaan aikaan intellektuelli ja olla tukematta Kuuban vallankumousta.³⁷¹ Myöskään Cortázarin lausunnoista ei löydy kritiikkiä Kuubaa kohtaan vielä 1960-luvulla, mutta hänenkin suhteensa vallankumoukseen muuttui problemaattisemmaksi 1970-luvulle tultaessa. Vedenjakajaksi ulkomaisten intellektuellien ja vallankumouksellisen Kuuban suhteissa nousi niin sanottu Padillan tapaus vuonna 1971.

Herberto Padilla (1932–2000) oli kuubalainen runoilija, joka vangittiin ja pakotettiin itsekritiikkiin Kuubassa keväällä 1971 kolme vuotta aiemmin ilmestyneen runokokoelmansa *Fuera del juego* vuoksi. Kuuban kirjailija- ja taiteilijajärjestö

³⁶⁶ Donghi 1998, 282–283.

³⁶⁷ Miller 1999, 75.

³⁶⁸ Donghi 1998, 282–283.

³⁶⁹ Barrera 2003, 123.

³⁷⁰ Miller 1999, 129. Yhtenä poikkeuksena Vargas Llosa, joka oli peruuttanut osallistumisensa Tšekkoslovakian tapahtumien vuoksi. Herráez 2001, 172.

³⁷¹ Sartre (1968) 1973, 28.

UNEACin (Unión de Escritores y Artistas de Cuba) järjestämän runokilpailun kansainvälinen tuomaristo palkitsi teoksen kansallisella runouspalkinnolla (Premio Nacional de Poesía) vuonna 1968, ja teoksen saaman julkisuuden myötä huomio kiinnittyi paradoksaalisesti sen vallankumousta kritisoiviin sävyihin. Kirjallisuustutkija José Oviedon mukaan runokokoelma ainoastaan nosti esiin kysymyksiä, joita pohtivat Kuubassa niin vallankumouksen puolustajat kuin sen vastustajatkin, mutta se riitti runoilijan julistamiseksi vallankumouksen viholliseksi.³⁷² Maaliskuun 20. päivänä 1971 Padilla pidätettiin ja pidettiin vangittuna yli kuukauden, minkä jälkeen hän syytti UNEACin julkisessa kuulemistilaisuudessa itseään ja läheisiä kirjailijatovereitaan vastavallankumouksellisesta toiminnasta.³⁷³ Itsekritiikin on arveltu parodioineen niin sanottuja Moskovan oikeudenkäyntejä 1930-luvulla. Padilla pysytteli vielä useita vuosia Kuubassa ”häväistynä ja syytettynä”, kuten Oviedo kirjoittaa, ennen kuin lähti lopulta maanpakoon.³⁷⁴ Padillan itsekritiikki julkaistiin kokonaisuudessaan *Casa de las Américasin* numerossa 65–66/1971, ja kahdelle palstalle painettuna se täytti kolmetoista pienellä ja tiheään painettua sivua. Vuolassanainen teksti on itsesyytöksissään todella sen verran ylilyövä,³⁷⁵ ettei parodiselta vaikutelmalta voi välttyä.

Parodiaa tai ei, groteski näytelmä oli monien mielestä liian lähellä stalinistisia käytäntöjä ja se tuomittiin laajasti eurooppalaisten ja latinalaisamerikkalaisten kirjailijoiden ja intellektuellien keskuudessa. Nämä lähettivät Castrolle avoimen kirjeen, jossa pyydettiin selitystä ja vaadittiin kunnioittamaan taiteen ja kulttuurin vapautta. Kun vastausta ei tullut, osa veti tukensa Kuuban vallankumoukselta. Ulkomaiset intellektuellit lähettivät Castrolle vielä toisen kirjeen, mihin Castro reagoi syyttämällä heitä turmeltuneiksi porvareiksi.³⁷⁶

Intellektuellien arvostettu asema vallankumouksen jälkeisessä Kuubassa oli ollut yksi sen vetovoimatekijöistä ulkomailla, minkä vuoksi Padillan tapauksella oli suuri vaikutus intellektuellien suhtautumiseen Kuuban vallankumoukseen. Ulkomaiset intellektuellit oli otettu mukaan uuden yhteiskunnan rakennustyöhön ja heille annettiin vastuutehtäviä, jollaisista he harvoin saivat nauttia omissa yhteiskunnissaan. Hallitus piti intellektuellien panosta tärkeänä ja kohteli heitä sen mukaan. Kuuban vallankumouksen hyväksi työskennellessään intellektuellien ei tarvinnut toimia yhteiskunnallisessa

³⁷² Oviedo 2001, 421–422. Oviedo viittaa Padillan teokseen aluksi virheellisesti nimellä *Final del juego*. Ibid., 421.

³⁷³ Miller 1999, 129.

³⁷⁴ ”avergonzado y acosado”, Oviedo 2001, 422.

³⁷⁵ Padilla soimaa itseään muun muassa pahoista ajatuksista, yksityisistä keskusteluista, taiteellisten arvojen kohottamisesta vallankumouksellisten yli, totuuden ja kirjallisen tyylin sekoittamisesta, väittelyistä ystävien kanssa sekä ylistää moneen otteeseen ”turvallisuuspalvelun tovereita” (”los compañeros de Seguridad del Estado”) ja heidän kanssaan käymään avartavia keskusteluja. *Casa de las Américas* 65–66/1971, 191–203, ks. esim. 194.

³⁷⁶ Miller 1999, 27, 129; Oviedo 2001, 422.

marginaalissa kriitikkoina tai yrittää jakaantua moneen ristiriitaiseen rooliin, vaan esimerkiksi taiteen ja politiikan saattoi saumattomasti yhdistää.³⁷⁷

Padillan tapauksen jälkeen intellektuellit olivat pakotettuja valitsemaan puolensa: oli joko hyväksyttävä Kuuban hallituksen tapa hoitaa asioitaan, vaikka se tarkoittaisi taiteilija- ja intellektuellikollegojen vangitsemista tai painostamista, tai sitten katkaistava väli vallankumoukseen kokonaan. Millerin mukaan ne, jotka valitsivat puuttumattomuuden, kuten Julio Cortázar ja Gabriel García Márquez, käytännössä rajoittivat oikeuttaan kritisoida vallankumousta. Intellektuelleille ei jäänyt tilaa toimia Castron hallituksen ”valvovana omatuntona”, niin kuin uruguaylainen vasemmistokirjailija Mario Benedetti oli Havannan kulttuurikongressissa 1968 ehdottanut intellektuellien rooliksi vallankumouksessa.³⁷⁸

Cortázar, jolle Padillan tapaus aiheutti suuren poliittisen ja henkilökohtaisen kriisin, allekirjoitti ensimmäisen ulkomaisten intellektuellien ja kirjailijoiden Castrolle lähettämän avoimen kirjeen, mutta ei enää toista. Hän selittää päätöstään *Casa de las Américasin* johtaja Haydée Santamaríalle helmikuulle 1972 päivätyssä kirjeessä, joka on vastaus jälkimmäisen – ilmeisen närkästyneeseen – kirjeeseen Cortázarille.³⁷⁹ Cortázarin mukaan intellektuellien ensimmäinen kirje oli yksinkertaisesti tiedonpyyntö, jonka hän allekirjoitti, koska Kuubasta ei hartaista pyynnöistä huolimatta annettu mitään selitystä Padillan pidätykselle:

[--] vastaan kertomalla millaiset olivat minun tunteeni kun, sen tyrmistyksen ja järkytyksen jälkeen, minkä uutinen Padillan pidätyksestä Euroopassa aiheutti, kului päiviä ja viikkoja ilman että kukaan meistä, jotka olisimme tarvinneet edes jotain tietoa, saimme kuulla pienintäkään yksityiskohtaa [--] voit kuvitella miten raskasta ja epätoivoista oli, kun me muutamat jouduimme yksin vastaamaan syytöksiin kidutuksista, painostamisista, keskitysleireistä, stalinismista [--].³⁸⁰

Cortázar kertoo hakeutuneensa Pariisiin Kuuban suurlähetystöön saadakseen vastauksia loputtomiin kysymyksiin, joita hänelle tapauksen johdosta muun muassa lehdistön taholta esitettiin. Mutta ”suurlähetystöstä sain vastaukseksi vain vielä pahemman hiljaisuuden, vältteleviä ’ei tiedetä mitään’ [--] minun oli mahdotonta olla liittymättä tiedonpyyntöön, jonka kirjailijaryhmä katsoi oikeudekseen esittää Fidelille [--] ystävälliseen sävyyn

³⁷⁷ Hollander 1981, 262–265.

³⁷⁸ Miller 1999, 129.

³⁷⁹ Ks. esim. Carta a Haydée Santamaría [1972] 1994, 48, 51, 50.

³⁸⁰ ”yo te responda diciéndote cuáles fueron mis sentimientos cuando, despues del estupor y el escándalo provocado en Europa por la noticia del arresto de Padilla, empezaron a pasar los días y las semanas sin que ninguno de nosotros, los que necesitábamos un mínimo de información, recibieramos el menor detalle [--] créeme que era duro y desesperante, unos pocos nos vimos solos frente a una ofensiva que hablaba de torturas, de presiones, de campos de concentración, de estalinismo”. Carta a Haydée Santamaría [1972] 1994, 48–49.

toverilta toverille”.³⁸¹ Cortázar sanoo olevansa edelleen sitä mieltä, että ensimmäisen kirjeen lähettäminen oli oikeutettua, mutta toista kirjettä, joka oli hänen mukaansa sävyllään ”paternalistinen ja röyhkeä” – toisin kuin ensimmäinen – hän ei luonnollisesti voinut allekirjoittaa.³⁸²

Casa de las Américas -lehti käsitteli Padillan tapausta vuoden 1971 heinäelokuun numerossa 67. Lehdessä julkaistiin latinalaisamerikkalaisten intellektuelliryhmien tuenilmauksia vallankumoukselle, mutta ”vihamieliset” tekstit jätettiin julkaisematta, sillä ”imperiumi on jo jakanut ne lukuisina kappaleina”³⁸³. Ainoa poikkeus oli Mario Vargas Llosan lyhyt mutta sapekas kirje, joka sekin saatesanojen mukaan julkaistiin vain, koska tekstin puuttuminen olisi vaikeuttanut Haydée Santamarían monisivuisen vastineen ymmärtämistä.³⁸⁴ Cortázarilta lehdessä oli pitkä, proosarunomuotoinen teksti ”Policrítica en la hora de los chacales” (Polikritiikki sakaalien aikaan), jossa hän purkaa Padillan tapauksen aiheuttamaa ahdistustaan. Lyhyessä saatekirjeessä Cortázar toteaa ajan olevan katkera, mutta vakuuttaa silti täyttä luottamustaan ja solidaarisuuttaan vallankumoukselle.³⁸⁵ Muutamat Cortázarin proosarunon riveistä ovat tulkittavissa arvosteluksi Kuubaa kohtaan,³⁸⁶ mutta pääosin viiden sivun mittaisen tekstin kritiikki kohdistuu vallankumousta arvosteleisiin ”sakaaleihin” eli kansainväliseen lehdistöön ja muihin Kuuban vihollisiin, jotka Cortázarin mukaan vääntelevät sanoja, ”muuttavat valkoisen mustaksi ja plus-merkin miinukseksi”.³⁸⁷ Cortázar toteaa hyväksyvänsä sen, ettei Kuuban sisäisiä asioita sovi arvostella ulkopuolelta, mutta pienellä varauksella: ”Olet oikeassa Fidel [--], ainoastaan sisältäpäin tulee nousta kritiikin, parempien toimintatapojen etsinnän, / kyllä, mutta sisällä on joskus niin ulkona”.³⁸⁸

³⁸¹ ”lo único que encontré en la embajada fue un silencio todavía peor, evasivas, ’no se sabe nada’ [--] a mí me resultaría imposible no asociarme a un pedido de información que un grupo de escritores se creía con derecho a hacerle a Fidel [--] una manera amistoso, de compañero a compañero”. Carta a Haydée Santamaría [1972] 1994, 49.

³⁸² ”paternalista, insolente”. Carta a Haydée Santamaría [1972] 1994, 50, ks. myös 52.

³⁸³ *Casa de las Américas* 67/1971, 139.

³⁸⁴ Kirjeessään Vargas Llosa ilmoittaa vetäytyvänsä lehden toimitusneuvostosta, peruuttaa seuraavalle tammikuulle sovitun kurssin Kuubassa ja ilmaisee syvään pettymyksensä Kuuban vallankumoukseen ja Fidel Castron reaktioon intellektuellien tiedonpyyntöön. Kärjekkäässä vastauksessaan Santamaría muun muassa toteaa Vargas Llosan tulleen jo aiemmin erotetuksi toimitusneuvostosta mutta sanoo toivoneensa, että tämän vallankumouksen vastaiset kommentit olisivat olleet vain nuoren miehen ailahtelevuutta ja että hän olisi ymmärtänyt virheensä ja siirtynyt imperialismiin joukoista takaisin vallankumouksen tukijaksi. *Casa de las Américas* 67/1971, 140–142.

³⁸⁵ Policrítica en la hora de los chacales 1971, 157–161, ks. erit. 157.

³⁸⁶ ”on asioita joita en voi niellä matkalla kohti valoa / kukaan ei pääse valoon jos kiskotaan loistamaan menneisyyden mädät aaveet/ ---/toverit, tiedän että voim sanoa teille / mihin uskon ja mihin en usko, mitä hyväksyn ja mitä en hyväksy /” (”hay cosas que no puedo tragar en una marcha hacia la luz / nadie llega a la luz si saca a relucir los podridos fantasmas del pasado / [--] / compañeros, sé que puedo decirles / lo que creo y no creo, lo que acepto y no acepto /”). Policrítica... 1971, 160.

³⁸⁷ ”chacales”, ”vuelven lo blanco negro, el signo más se cambia en signo menos”. Policrítica... 1971, 157.

³⁸⁸ ”Tienes razón Fidel [--], sólo de adentro ha de salir la crítica, la búsqueda de fórmulas mejores, / sí, pero de adentro es tan afuera a veces”. Policrítica... 1971, 159.

Ylimääräisessä selitysosiossa Cortázar kertoo sanan *policrítica* syntyneen erään ranskalaisen ystävän sotkettua puheessaan sanat politiikka ja kritiikki, mistä muodostui sana *policritique*. Kun siihen vielä sisältyy sana *cri*, huuto, tiivistää se Cortázarin mukaan hänen tapansa ajatella: ”Tänään pitää huutaa kriittistä politiikkaa, pitää kritisoida huutaen aina kun katsoo sen oikeaksi: vain siten voimme jonain päivänä päästä sakaaleista ja hyeenoista.”³⁸⁹ Cortázarin huuto näyttää kuitenkin kohdistuvan lähinnä Kuuban politiikan kritisoijiin, toiseen suuntaan osoittava kärki jää kovin vaimeaksi ja epämääräiseksi. Runon loppuosa keskittyy vallankumouksen ylistämiseen, ja kritiikkiä tai analyysia enemmän Cortázar kuvaa ja selittää tekstissä omia tuntojaan: ”Ymmärrän Kuubaa niin kuin vain rakastettuaan ymmärtää, / eleitä, etäisyyksiä ja niin monia eroja, / vihaa, huutoja: kaiken yläpuolella on aurinko, vapaus.”³⁹⁰

Kirjeessään Haydée Santamaríalle Cortázar selittää suorasanaistemmin suhtautumistaan Kuuban vallankumoukseen. Cortázarin mukaan Santamaría syyttää häntä helpoimman tien valitsemisesta, vaikka hänen itsensä mukaan helpointa olisi ollut toimia niin kuin ”Kuuban viholliset” häneltä odottivat: vaieta ja hyväksyä tottelevaisesti hiljaisuus. ”Kuten näet, valitsin sen sijaan vähemmän helpon [tien]: allekirjoittaa tämän ensimmäisen kirjeen Fidelille, jota edelleen pidän legitiiminä kansainvälisestä näkökulmasta, ja erottautua toisesta kirjeestä”, Cortázar kirjoittaa. Samalla hän vakuuttaa tulevansa aina seisomaan Kuuban rinnalla, siitä huolimatta, ettei ”aio vaieta siitä mistä uskon ettei minun pidä vaieta”.³⁹¹ Vaikka Kuuban tukijoiksi jääneet intellektuellit Millerin mukaan rajoittivat oikeuttaan kritisoida vallankumousta, kokonaan siitä ei tarvinnut luopua, kuten Cortázarin esimerkki osoittaa.

Hienovaraista kritiikkiä Kuubaa kohtaan Cortázar esitti myöhemminkin, esimerkiksi vuonna 1980 Casa de las Americasin kirjallisuuspalkinnon tuomariston edustajana pitämässään puheessa. Puheen alussa Cortázar sanoo, ettei hänen suhteensa Kuubaan ole vuosien saatossa pohjimmiltaan muuttunut. Pitkän yhteisen matkan varrelle on mahtunut myrskyjä, mutta aika on vain tiivistänyt suhdetta.³⁹² Vaikka puheen sävy on pääosin lämmin ja kannustava – Cortázar esimerkiksi kehuu Casa de las Americasin Latinalaisessa Amerikassa tekemää kulttuurityötä vaikuttavammaksi kuin koskaan³⁹³ – hän myös huomauttaa Kuuban vallankumouksen saavuttaneen aikuisiän,

³⁸⁹ ”Hoy hay que gritar una política crítica, hay que criticar gritando cada vez que se lo cree justo: solo así podremos acabar un día con los chacales y las hienas”. *Policrítica*... 1971, 158.

³⁹⁰ ”Comprendo a Cuba como sólo se comprende al ser amado, / los gestos, las distancias y tantas diferencias, / las cóleras, los gritos: por encima está el sol, la libertad”. *Policrítica*... 1971, 159.

³⁹¹ ”Ya ves que en cambio tomé el menos fácil: firmar esa primera carta a Fidel, que sigo creyendo legítima dentro de una perspectiva internacional, y desvincularme dela segunda carta”, ”no me callaré lo que crea que no debo callarme”. Carta a Haydée Santamaría [1972] 1994, 48, 51–52.

³⁹² Discurso en la constitución del jurado del Premio Literario Casa de las Américas [1980] 1994, 213.

³⁹³ Discurso... [1980] 1994, 218.

mikä merkitsee ”positiivisten materiaalien ja henkisten voimien kehitystä, mutta samaan aikaan [--] vakiintuneisuutta, mikä ei aina ole hyvä”³⁹⁴ ja toteaa, että uudistusten tiellä olisi mahdollista ja toivottavaa mennä vielä pidemmälle ja kriittisiä ääniä pitäisi sallia nykyistä enemmän.³⁹⁵ Samalla hän kuitenkin vakuuttaa näkevänsä ”ilmiömäisen määrän positiivisia asioita, jotka Kuuban vallankumous on täyttänyt kaikilla alueilla”.³⁹⁶

Kuubassa pidetty puhe ei tietystikään ollut luontevin paikka kriittisten näkökantojen esittämiseen, ja Omar Pregon haastattelussa vuonna 1983 Cortázar onkin suorasanaisempi. Aluksi hän puhuu vallankumouksista yleisellä tasolla ja toteaa, että niillä näyttää valitettavasti olevan taipumus alun dynaamisen vaiheen jälkeen jähmettyä ja jäykistyä. Alkuvaiheessa vallankumoukset ovat Cortázarin mukaan joustavia ja avoimia, kotonaan mielikuvituksessa, keksimisessä, leikissä ja taiteessa, kunnes ne tämän ensimmäisen etapin jälkeen ”institutionalisoituvat, alkavat täytyä kitiinillä, siirtyä kovakuoriaistilaan”.³⁹⁷ Kielikuva ”kitinisoitumisesta” on lähtöisin Cortázarin vuonna 1967 julkaistusta esseestä ”Casilla del camaleón”, johon Pregokin haastattelussa viittaa, ja jota käsittelin tarkemmin luvussa 4.1.

Cortázar sanoo tunteneensa Pariisissa latinalaisamerikkalaisia sissitaistelijoita ja järkyttyneensä näiden ”dramaattisuudesta, traagisuudesta, toiminnasta, jossa ei ollut pienintäkään säröä edes hymylle, auringonsäteestä puhumattakaan. [--] [J]os tällaisten ihmisten vallankumous voittaisi”, Cortázar sanoo, ”se ei olisi minun Vallankumoukseni. Se olisi alusta alkaen kitinisoitunut ja kangistunut vallankumous.” Sen jälkeen hän viittaa Kuubaan, ja toteaa kyllästyneensä väittelemään siellä erotiikkaan liittyvistä kysymyksistä ja homoseksuaalisuudesta, jota ei Kuubassa hyväksytty, ja joutuneensa aiheesta ”veljelliseen mutta hyvin vilkkaaseen väittelyyn” myös aina sandinistivallankumouksen jälkeisessä Nicaraguassa käydessään. ”Minusta tuo machistisen torjuva [--] ja nöyryyttävä asenne homoseksuaalisuutta kohtaan ei missään nimessä ole vallankumouksellinen asenne”, Cortázar sanoo. Itse hän toteaa pyrkivänsä kaikkiin keinoihin taistelemaan vallankumousten ”kitinisoitumista” vastaan, aseinaan toisaalta huumori ja leikki, toisaalta kieli. Kielellisen taistelun hän kertoo aloittaneensa, koska ”uskoin (ja uskon edelleen) että kielellinen tekopyhyys on yksi Latinalaisen Amerikan pahimmista ongelmista”, Cortázar sanoo.³⁹⁸ Kielellisen vallankumouksen

³⁹⁴ ”desarrollo de las fuerzas materiales y espirituales positivas, acarrea al mismo tiempo [--] estabilizaciones no siempre buenas”. Discurso... [1980] 1994, 217.

³⁹⁵ Discurso... [1980] 1994, 218.

³⁹⁶ ”prodigiosa cantidad de cosas positivas que ha cumplido la Revolución Cubana en todos los terrenos.” Discurso... [1980] 1994, 222–223.

³⁹⁷ ”se institucionalizan, empiezan a llenarse de quitina, van pasando a la condición de coleópteros”. Cortázar & Prego [1983] 2004, 5.

³⁹⁸ ”dramático, trágico, de su acción, en donde no había el menor resquicio para que entrara ni siquiera una sonrisa, y mucho menos un rayo del sol [--]. si llegaban a cumplirla [--] la revolución de que de ellos iba a salir no iba a ser mi Revolución”; ”una discusión fraternal pero muy viva”; ”Yo creo que esa

välttämättömyydestä Cortázar puhui Oscar Collazosin kanssa 1960-luvun lopulla käydyn debatin jälkeen useasti 1970- ja 1980-luvuilla.³⁹⁹

Seksuaalivähemmistöjen kohtelu oli yksi niistä syistä, joiden vuoksi Kuuban vallankumous alkoi 1970-luvun alussa menettää suosiotaan ulkomaisten intellektuellien keskuudessa.⁴⁰⁰ Yhdysvaltoihin vuonna 1980 emigroitunut kirjailija Reinaldo Arenas (1943–1990) kirjoittaa muistelmateoksessaan *Before Night Falls (Antes que anochezca* 1992) omakohtaisesti homoseksuaalien vainoista, jotka vallankumousta edeltäneen ajan ja vallankumouksen alun suhteellisen vapaamielisyyden – tai välinpitämättömyyden – jälkeen pahenivat vuoden 1963 tienoilla. Homoja pidätettiin ja lähetettiin armeijan uudelleen koulutuskeskuksiin, joita Arenas nimittää muistelmissaan keskitysleireiksi. Arenasin mukaan jo ennen vuosikymmenen puoliväliä nuoria miehiä rangaistiin tiukkojen housujen käyttämisestä ja pitkistä hiuksista.⁴⁰¹ Myös Hollander huomauttaa, ettei homoseksuaalien poikkeuksellisen voimakasta vainoa Kuubassa voi selittää pelkästään perinteisellä machistisella kulttuurilla, sillä se muuttui systemaattiseksi vasta vallankumouksen jälkeen.⁴⁰²

Sananvapausongelmien ja seksuaalisiin vähemmistöihin kohdistuneiden ihmisoikeusloukkausten lisäksi Kuuban vallankumouksen suosion laskuun vaikuttivat muun muassa Castron yhä tiiviimmät suhteet Neuvostoliittoon ja sen seurauksena tuki Tsekkoslovakian miehitykselle vuonna 1968 ja myöhemmin Afganistanin miehitykselle 1979. Vuonna 1970 kymmenen miljoonan tonnin sokerisato, jota tuottamaan oli valjastettu koko kansakunta, jäi saavuttamatta. Se kertoi osaltaan epäonnistuneesta talouspolitiikasta ja merkitsi samalla idealistisen kauden loppumista taloudessa ja politiikassa, millä oli vaikutuksensa myös kulttuurielämään ja intellektuellien suhtautumiseen: sisäisiä ongelmia ei voinut enää selittää pelkästään ulkoisilla paineilla.⁴⁰³

Kaikesta huolimatta Cortázar pysyi vallankumouksen tukijana, kuten niin monet muut ajan vasemmistotaiteilijat ja -intellektuellit. Cortázar uskoi, että siinä missä kehittyneiden maiden olisi mahdollista uudistua demokraattisen prosessin kautta, kolmannen maailman maissa, joissa sosiaalinen epätasa-arvo oli usein vahvasti institutionalisoitu ja poliittinen järjestelmä diktaattorien hallussa, vallankumous – joko

actitud machista de rechazo [--] y humillante hacia la homosexualidad, no es en absoluto una actitud revolucionaria”; ”libré un combate en el plano del idioma, por que pensaba (y sigo pensando) que ése es uno de los problemas más graves que hay en América Latina, toda esa hipocrecía lingüística”. Cortázar & Prego [1983] 2004, 5.

³⁹⁹ Ks. esim. El intelectual y la política en Hispanoamérica [1976] 1994, 122–123, 129; Mensaje (al Primer Encuentro de Intelectuales por la Soberanía de los Pueblos de Nuestra América) [1981] 1994, 310. Cortázarin ja Collazosin debatista ks. tämän työn luku 4.3.

⁴⁰⁰ Hollander 1981, 262.

⁴⁰¹ Arenas (1992) 2001, passim., ks. erit. 69, 75–76.

⁴⁰² Hollander 1981, 260–261.

⁴⁰³ Miller 1999, 129; Valtonen 2001, 461.

yhteiskunnallisen aktivismin tai aseellisen taistelun kautta – oli ainoa toivo.⁴⁰⁴ Latinalaisen Amerikan korruptoituneisiin demokratioihin ja sotilasjunttien hallitsemiin oikeistodiktatuureihin verrattuna Kuuba oli 1970-luvulla monessa suhteessa poikkeuksellinen maa, sillä se oli onnistunut takaamaan kansalaisilleen toimeentulon, ilmaisen koulutuksen ja terveydenhuollon ja lisäksi estämään Yhdysvaltoja sotkeutumasta asioihinsa.

Viimeisen kerran Cortázar vieraili Kuubassa vuonna 1983, jolloin hän oli jo pari vuotta aiemmin puhjennut leukemian heikentämä ja suri kolmannen puolisonsa, nuoren Carol Dunlopin (1946–1982) äkillistä kuolemaa. Vastaanotto oli lämmin, ja itse Fidel Castro kävi Cortázaria tervehtimässä. Cortázar iloitsi tämän harvinaislaatuista tuttavallisuudesta: pitkästä ajasta Castro oli sinutellut häntä.⁴⁰⁵ Puheessaan Kuubassa vuonna 1980 Cortázar kehuu etenkin Kuuban lukutaitokampanjaa, ruohonjuuritason kulttuuritoiminnan tukemista ja korkeakulttuurin tuomista kaiken kansan ulottuville,⁴⁰⁶ asioita, jotka ymmärrettävästi olivat kirjailijan sydäntä lähellä.

5.2. Buumin jälkeen

Kuuban vallankumouksen vetovoiman hiipuminen Padillan tapauksen myötä merkitsi samalla buumin kirjailijoita yhdistäneen ideologisen viitekehyksen rikkoutumista ja ryhmän hajoamista. Latinalaisamerikkalaisen kirjallisuuden buumi sellaisenaan katosi, tai ainakin muutti muotoaan.⁴⁰⁷ Kuvaava esimerkki tästä, ja toisaalta Cortázarin käsityksestä kirjailijan roolista yhteiskunnassa 1970-luvulla, on kirjallisuuslehti *Libre*, joka perustettiin vuonna 1970 ja lopetettiin vuonna 1972 vain neljän numeron jälkeen, ja jonka suunnittelussa Cortázar oli tiiviisti mukana.

Libre oli alun perin espanjalaisen kirjailijan Juan Goytisolon (1931–2017) kunnianhimoinen projekti, jonka tarkoituksena oli yhdistää uudistusmieliset espanjankieliset kirjailijat Atlantin molemmiin puolin. *Libren* poliittisena agendana oli toisaalta tukea latinalaisamerikkalaisia sosialistisia liikkeitä ja Francon oppositiota Espanjassa, toisaalta vahvistaa kirjailijoiden ja taiteilijoiden ilmaisunvapautta ja myös Kuuban sisällä toimivien intellektuellien asemaa. Mukana olivat espanjankielisen maailman tunnetuimmat kirjailijat: lehden perustamisesta päättivät yhdessä Goytisolo, Cortázar, Vargas Llosa, Carlos Fuentes, García Márquez ja José Donoso kesällä 1970 lomaillessaan Cortázarin maaseutuasunnolla Etelä-Ranskassa Saignonissa.⁴⁰⁸

⁴⁰⁴ Peavler 1990, 17.

⁴⁰⁵ Herraéz 2001, 254–255.

⁴⁰⁶ Discurso... [1980] 1994, 218–220.

⁴⁰⁷ Gálvez 1992, 44–45; Williams 1998, 60–61.

⁴⁰⁸ Williams 1998, 61; Sánchez López 2005, 29–36, Herraéz 2001, 203–204.

Keväällä 1971 *Libren* ensimmäinen numero oli juuri valmistunut ja lähdössä painoon, kun tieto Padillan vangitsemisesta sekoitti latinalaisamerikkalaisen kirjallisuuden kentän. Lehden ilmestymistä päätettiin lykätä, jotta mukaan saataisiin myös Padillan tapauksen aiheuttamat reaktiot. Kun ensimmäinen numero vihdoin syksyllä 1971 tuli ulos, oli se odotettu kirjallinen tapaus. Mukana oli uusia tekstejä lähes kaikilta ajan tunnetuimmilta espanjankielisiltä kirjailijoilta ja kriitikoilta, muun muassa Cortázarin novelli ”Lugar llamado Kindberg”, joka myöhemmin julkaistiin *Octaedro*-kokoelmassa, Vargas Llosan kuuluisa essee ”El novelista y sus demonios” (Kirjailija ja hänen demoninsa) ja Carlos Fuentesin novelli ”Nowhere”. Padillan tapausta käsiteltiin yli viisikymmensivuisessa liitteessä, paljon kattavammin kuin *Casa de las Américasin* Padillan tapaukselle omistetussa numerossa, sillä *Libreen* oli sisällytetty myös kriittiset kannanotot. Juan Goytisolo oli Padillan ystävä, ja valtaosa lehden avustajista allekirjoitti myös toisen Castrolle suunnatun tiedonpyyntökirjeen. Tämä etäännytti Kuubaan myötämielisemmin suhtautuneet kirjailijat lehden avustajakunnasta. Yksi heistä oli Cortázar, jonka *Casa de las Américas* -lehdessä julkaistu runo ”Policrítica en la hora de los chacales” – ja joka sisältyi myös *Libren* Padilla-liitteeseen – oli tutkija Pablo Sánchez Lópezin mukaan suunnattu osin juuri Goytisololle ja *Libren* avustajakunnalle.⁴⁰⁹

Kuubassa lehteen oli jo alun alkaen suhtauduttu epäluuloisesti.⁴¹⁰ Cortázar kuvaa tuntemuksiaan *Libren* suhteen aiemmin mainitussa kirjeessään kulttuurikeskus Casa de las Américasin johtaja Haydée Santamarialle helmikuussa 1972:

Jos Casassa olisi päätetty lähteä mukaan, lehti olisi todella *meidän*, Haydée, koska muun muassa minä olisin omistautunut sille *full-time*, jättänyt syrjään kaiken muun, ja muut yhtä lailla sen vallankumouksellisista mahdollisuuksista vakuuttuneet olisivat tehneet samoin, ja nyt meillä olisi käsissämme tehokas ase omalla erityisellä taistelurintamallamme. Niin ei käynyt, ja lehden näköalat olivat jo sen syntyessä niin rajoittuneet [--], ettei se enää kiinnosta minua, ja vähät välitän sen tulevaisuudesta, jonka uskon jäävän lyhyeksi.⁴¹¹

Cortázar harmittelee, ettei Kuuban johto hyväksynyt *Libreä*, joka hänen mukaansa olisi voinut olla koko maanosaa yhdistävä tekijä. Hän sanoo kuitenkin puolustavansa lehteä

⁴⁰⁹ Sánchez López 2005, 29–36. Kirjeestä lisää ks. luku 5.1.

⁴¹⁰ Sánchez López 2005, 32–36.

⁴¹¹ ”Si en la Casa hubieran decidido entrarcon todo en la revista, esa revista sería verdaderamente *nuestra*, Haydée, porque entre otras cosas yo me hubiera dedicado a *full-time* a ella, dejando de lado cualquier otra cosa, y otras gentes igualmente convencidas de las posibilidades revolucionarias de esa publicación hubieran hecho lo mismo, y hoy tendríamos un arma eficaz para nuestro frente especial de lucha. No fue así, y la revista ha nacido con un horizonte bastante restringido [--], al punto que yo me desintereso de ella y poco me importa su destino que imagino efímero”. Carta a Haydée Santamaría [1972] 1994, 53.

edelleen, vaikka tietää ettei siitä Kuubassa pidetä, eikä hän itsekään enää usko sen mahdollisuuksiin.⁴¹²

Cortázar oli ennustanut *Libren* kuolemaa jo kesällä 1971 pian Padillan tapauksen jälkeen, ja hänen, García Márquezin ja muiden Kuuban vallankumouksen tukijoiden lähtö lehden avustajakunnasta hajotti lopullisesti sen taakse ryhmittyneen kirjallisen piirin.⁴¹³ Hanke, jonka oli tarkoitus koota espanjankielinen vasemmistoälymystö ja avantgardekirjailijat yhden julkaisun ympärille, kaatui poliittisiin erimielisyyksiin ja osoitti, miten vaikeaa enää 1970-luvun alun poliittisessa ilmapiirissä oli luoda yhtenäistä kirjallista ryhmittymää. Cortázarin näkemysten osalta *Libren* esimerkki osoittaa, että hän uskoi edelleen vahvasti kirjallisuuden vallankumoukselliseen potentiaaliin, mutta ei hankkeeseen, jolla ei ollut virallisen Kuuban hyväksyntää. Se kertoo osaltaan siitä, miten merkittävä rooli Castron Kuuballa oli latinalaisamerikkalaisissa vasemmistolaisissa ja vallankumouksellisissa liikkeissä vielä 1970-luvulla.

Buumin hajoamisen jälkeistä aikaa 1970- ja 1980-luvuilla nimitetään latinalaisamerikkalaisessa kirjallisuushistoriassa yleisesti postbuumiksi. Se asemoitui yhteiskunnallisesti kantaottavammin kuin buumi, ja sen vaikutus näkyy myös Cortázarin 1970- ja 1980-lukujen tuotannossa, vaikkei häntä varsinaisesti postbuumin edustajana pidetäkään. Postbuumin keskeisinä piirteinä pidetään narratiivisuuden paluuta, suurempaa lukijaystävällisyyttä, luottamusta kirjallisuuden kykyyn kuvata todellisuutta ja toisaalta pop- ja nuorisokulttuurien mukaantuloa kirjallisuuteen. Buumin kielellisyyden ja kirjallisten kokeilujen jälkeen postbuumi merkitsi paluuta realistisempaan ja suoraviivaisempaan kerrontaan. Taustalla vaikutti politiikka: ihmisoikeuksia räikeästi polkeneet diktatuurihallinnot, jotka nousivat 1970-luvulla valtaan monissa Etelä- ja Keski-Amerikan maissa, tuntuivat vaativan suurempia kannanottoja myös kirjallisuudelta. Monet kirjailijat kääntyivät espanjalaisamerikkalaisessa kertomakirjallisuudessa perinteisesti vaikuttaneen protestitradition puoleen. Yksi postbuumin kirjallisuuden juonteista oli niin sanottu *testimonio*- tai silminnäkijäkirjallisuus eli dokumentaarinen proosa, joka kuvaa todellisia, usein raakoja ja järkyttäviä tapahtumia silminnäkijöiden tai kokijoiden todistuksen kautta.⁴¹⁴

Aikakausi synnytti myös diktaattoriromaanin: niin monet latinalaisamerikkalaiset kirjailijat käsittelivät 1970-luvulla romaaneissaan

⁴¹² Carta a Haydée Santamaría [1972] 1994, 53–54.

⁴¹³ Sánchez López 2005, 36.

⁴¹⁴ Shaw 1998, 3–50, ks. erit. 11–13, 15–17, 20–27, 49–50; Shaw 2005, 263.

sotilashallituksia, että siitä muodostui oma kirjallisuuden alalajinsa.⁴¹⁵ Diktatuurit koskettivat kirjailijoita myös henkilökohtaisella tasolla. Esimerkiksi Argentiinassa sotilashallitus vainosi ja kidutti kirjailijoita; vuonna 1976 katosi Haroldo Conti ja vuotta myöhemmin Rodolfo Walsh. Jälkimmäinen oli juuri lähettänyt armeijalle avoimen kirjeen, jossa hän otti kantaa poliittisia katoamisia vastaan.⁴¹⁶ Cortázarin mainitsee Contin, Walshin ja ”satojen toimittajien, asianajajien ja tieteilijöiden” kohtalon esseessään ”Para Solentiname” vuodelta 1978.⁴¹⁷ Toinen diktatuurihallintojen seurauksena syntynyt kirjallisuustyyppejä oli maanpakolaisromaani, joita kotimaistaan pakenemaan joutuneet kirjailijat kirjoittivat pääosin Euroopasta ja Yhdysvalloista käsin. Maanpaossa asuminen loi samalla mahdollisuuden tarkastella kirjallisuudessa kotimaan poliittisia tapahtumia, mikä omassa maassa ei olisi onnistunut.⁴¹⁸

Osa postbuumin keskeisistä teoksista 1970- ja 1980-luvuilla tulivat buumin kirjailijoilta itseltään, kuten García Márquezin *Rakkautta koleran aikaan* (1985), Vargas Llosan *Pantaleón y las visitadoras* (1973), *Julia-täti ja käsikirjoittaja* (1977) ja Carlos Fuentesin *Lohikäärmeen pää* (1978).⁴¹⁹ Muita tunnettuja postbuumin kirjailijoita olivat muun muassa Isabel Allende, Antonio Skarmeta, Elena Poniatowska, Rosario Ferré ja aiemmin mainittu Reinaldo Arenas.⁴²⁰

Ehkä merkittävin yksittäinen ilmiö buumin jälkeisessä kirjallisuudessa Latinalaisessa Amerikassa 1970- ja 1980-luvuilla oli feministinen kirjallisuus ja naiskirjailijoiden esiinnousu. Siihen asti nämä olivat lähes kokonaan puuttuneet – tai jätetty huomiotta – latinalaisamerikkalaisen kirjallisuuden kaanonista.⁴²¹ Homo-, lesbo- ja queer-teemat olivat alkaneet näkyä kirjallisuudessa 1960-luvulta lähtien, ja 1970- ja 1980-luvuilla ne olivat osaltaan vaikuttamassa maskuliinisen estetiikan ja patriarkaalisesta kirjallisen diskurssin murtumiseen latinalaisamerikkalaisessa kirjallisuudessa. Monet buumin jälkeisen kirjallisuuden innovatiivisimmista kokeilijoista olivat feministikirjailijoita, jotka hyödynsivät Latinalaiseen Amerikkaan aiemmin saapuneita intellektuaalisia virtauksia, kuten dekonstruktioita, semiotiikkaa ja erilaisia marxilaisia teorioita. Näitä olivat muun muassa Diamela Eltit, Alejandra Pizarnik, Cristina Peri Rossi, Luisa Valenzuela, Carmen Boullosa, Albalucía Angel ja Sylvia Molloy. Samalla enemmän huomiota alkoivat saada myös jo aiemmin julkaisseet naiskirjailijat kuten Clarice Lispector, Claribel Alegria ja Rosario Castellanos.⁴²²

⁴¹⁵ Williams 2003, 166.

⁴¹⁶ Martin 1998, 216.

⁴¹⁷ ”centenades de periodistas y abogados y científicos”. Para Solentiname [1978] 1994, 151.

⁴¹⁸ Williams 2003, 168.

⁴¹⁹ Ibid., 175–176.

⁴²⁰ Ks. esim. Shaw 1998, 166–227.

⁴²¹ Ks. esim. Martin 1998, 205; Williams 2003, 165, 177; Williams 1998, 123, 158.

⁴²² Williams 2003, 135, 167, 177, 180–181, 190–191; Williams 1998, 123, 125, 158.

Suuria lukijakuntia vetävän, tarinankerrontaa ja suoraa kantaottavuutta painottavan postbuumin ohella Latinalaisessa Amerikassa vaikutti buumin jälkeen postmodernistiseksi kutsuttu suuntaus, johon valtaosa kielellä ja muodolla leikittelevistä feministikirjailijoistakin luetaan. Näiden kirjailijoiden teokset olivat kokeellisempia ja kiinnostivat rajatumpaa tutkijoiden, kirjailijoiden ja kriitikoiden lukijakuntaa.⁴²³ Linkkinä buumin ja nuorempien kirjailijoiden välillä toimi Cortázar, jonka *Ruutuhypelyä* oli – joidenkin Jorge Luis Borgesin teosten ohella – yksi tärkeimpiä vaikuttajia latinalaisamerikkalaisen postmodernismin taustalla.⁴²⁴ Williamsin mukaan varsinainen postmoderni käänne latinalaisamerikkalaisessa kirjallisuudessa tapahtui 1970–80-luvuilla, mutta jo 1960-luvun lopulla ilmestyi useita postmodernistiseksi luokiteltavia teoksia, kuten Cortázarin itsensä *62. Modelo para armar* ja Manuel Puigin *Traición de Rita Haywood*.⁴²⁵ Edellä jo mainittujen lisäksi latinalaisamerikkalaisiin postmodernisteihin lasketaan muun muassa kokeellisuuden äärimmilleen vieneet Salvador Elizondo ja Pariisissa asunut Severo Sarduy, joka kuului avantgardistiseen Tel Quel -kirjallisuusryhmään, sekä esimerkiksi Néstor Sánchez, Ricardo Piglia ja Gustavo Sainz.⁴²⁶

Kokeellisuudestaan huolimatta postmodernismissä oli Latinalaisessa Amerikassa lähes aina mukana myös – alueen kirjallisuudelle tyypillisesti – historiallinen ja poliittinen ulottuvuus.⁴²⁷ Yksi postmodernistinen, kielellä ja erilaisilla kerronnan keinoilla kokeileva, mutta samalla avoimen poliittinen teos oli Cortázarin vuonna 1973 ilmestynyt ja hänen viimeisekseen jäänyt romaani *Libro de Manuel*.

5.3. Poliitiikan vaikutus Cortázarin tuotantoon 1970- ja 1980-luvuilla

Jos Cortázar oli 1960-luvulla alkanut ottaa aktiivisesti kantaa yhteiskunnallisiin aiheisiin puheissaan, esseissään ja julkisissa esiintymisissään, 1970-luvulla poliittiset kysymykset alkoivat näkyä myös hänen kaunokirjallisessa tuotannossaan. *Libro de Manuel* (Manuelin kirja) on tästä kenties tunnetuin esimerkki. Romaanin pääosassa on, aivan kuten kymmenen vuotta aiemmin ilmestyneessä *Ruutuhypelyssä*, joukko Pariisissa asuvia latinalaisamerikkalaisia maanpakolaisia. Mutta siinä missä *Ruutuhypelyn* käärmeclubilaiset olivat kiinnostuneempia taiteesta ja kirjallisuudesta kuin yhteiskunnallisista ongelmista, *Libro de Manuelin* maanpakolaiset keskustelevat Latinalaisen Amerikan poliittisesta todellisuudesta ja diktatuurihallintojen

⁴²³ Williams 2003, 191.

⁴²⁴ Shaw 2002, 213.

⁴²⁵ Williams 2003, 165–166, 183–185.

⁴²⁶ Ks. esim. Shaw 1998, 166–227; Williams 1995, passim.; Weiss 1998, 120; Williams 1998, 120.

⁴²⁷ Williams 1998, 123–124.

julmuuksista, pohtivat poliittisen osallistumisen tapoja ja suunnitelevat diplomaatin kidnappausta. Mukaan on liitetty lehtileikkeitä, joita Cortázar keräsi romaania kirjoittaessaan. Ne käsittelevät ihmisoikeusloukkauksia, uutisia kidutuksista, tunnettujen sissisotilaiden kuolemia, vankilapakoja, Yhdysvaltojen ja C.I.A.:n roolia sortohallitusten rahoittajana ja vasemmistosissien vastaisessa taistelussa. Tärkeä osansa teoksessa on leikkisyydellä ja erotiikalla. Rakenne on *Ruutuhyppeilyn* tapaan fragmentaarinen ja kerronta epälineaarista.⁴²⁸

Cortázar, joka yleensä hioi teoksiaan pitkään, kirjoitti *Libro de Manuelin* nopeasti, kannanottona Argentiinan poliittiseen tilanteeseen.⁴²⁹ Kenraali Juan Carlos Onganía sotilas- ja siviilihallituksen aikana (1966–1970) poliittinen väkivalta oli lisääntynyt. Armeija turvautui koviin otteisiin, kidutukseen ja teloituksiin, ääri vasemmisto teki sieppauksia ja salamurhia. Onganía syrjäytettiin, ja vuonna 1971 valtaan nousi kenraali Alejandro Lanusse.⁴³⁰ Vasta vuoden 1973 maaliskuussa järjestettiin vaalit. Cortázar halusi saada *Libro de Manuelin* valmiiksi ennen vaaleja ja onnistuikin siinä. Tekijänoikeustulot hän lahjoitti Argentiinan poliittisia vankeja auttavalle järjestölle ja kirjalle myöhemmin myönnetyn Premio Médicisin palkintorahat diktaattori Augusto Pinochetin hallitseman Chilen vastarintaliikkeelle.⁴³¹

Joidenkin aikalaisnäkemysten mukaan *Libro de Manuel* oli vain latteaa versio *Ruutuhyppeilystä*.⁴³² Vuonna 1986 julkaistussa haastattelussa Cortázar itse toteaa sen olevan kaunokirjallisesti eräänlainen *Ruutuhyppeilyn* muunnelma. Syyksi hän sanoo pyrkimyksensä yhdistää teoksessa kirjallisuus ja politiikka, mikä oli hänelle uutta ja vaikeaa. Jos hän olisi tavalliseen tapansa lähtenyt tekemään uusia kokeiluja muodolla ja rakenteella, se olisi tuonut lisää haasteita. Niinpä hän kirjoitti teoksen *Ruutuhyppeilyn* tyyliin, jonka tiesi varmasti hallitsevansa.⁴³³ Cortázar toteaa teoksen olevan silti ”enemmän kirjallisuutta kuin politiikkaa” ja sanoo uskovansa, että fiktiiviseen teokseen voi sisällyttää poliittisia merkityksiä sen kaunokirjallista arvoa uhraamatta. Samaan hengenvetoon hän kuitenkin lisää, että ”kirjallisuus ja politiikka eivät ole hyviä ystäviä”, vaan pikemminkin kuin nyrkkeilijät, jotka pyrkivät voittamaan toisensa hyvällä tai pahalla. Kirjailijan tehtävänä on toimia tuomarina välissä, yrittää estää ottelijoita tuhoamasta toisiaan.⁴³⁴

⁴²⁸ *Libro de Manuel* (1973) 2004, passim.; ks. myös Williams 1998, 77–78; Williams 2003, 167; Herráez 2001, 225, Oviedo 2001, 171.

⁴²⁹ Herráez 2001, 224–225.

⁴³⁰ Valtonen 2002, 583–584.

⁴³¹ Herráez 2001, 224–227; Cortázar ohjelmassa *A Fondo* 1977 (II), 0:32–0:34; Valtonen 2002, 584.

⁴³² Herráez 2001, 226.

⁴³³ Cooper-Clark 1986, 277.

⁴³⁴ ”more literature than politics”, ”literature and politics are not good friends”. Cooper-Clark 1986, 276. Cortázar oli intohimoinen nyrkkeilyfani, joten vertaus ei ole niin negatiivinen kuin miltä se ehkä äkkiseltään kuulostaa. Ks. esim. Ibid.

Tutkijat Maarten van Delden ja Yvon Grenier antavat teoksessaan *Gunshots at the Fiesta. Literature and Politics in Latin American Literature* yhden selityksen sille, miksi kirjallisuuden ja politiikan yhdistäminen on usein niin vaikeaa. Heidän mukaansa siinä missä taide pyrkii erilaisten näkökulmien ja tunteiden esittämiseen, niiden samanaikaisen, samanarvoisen olemassaolon näyttämiseen ilman tarvetta valita voittajia, politiikka toimii tyypillisesti binaarisesta – vasemmisto vastaan oikeisto, konservatiivisuus vastaan liberaaluis, pohjoinen vastaan etelä ja niin edelleen – tai jopa manikealaisesta hyvä vastaan paha -asetelmasta käsin. Poliitiikan tarkoituksena ei ole puhtaan totuuden tavoittelu tai syvemmän viisauden etsiminen vaan omien tavoitteiden saavuttaminen. Taide puolestaan on kotonaan paradoksien ja ristiriitaisuuksien keskellä. Sen harjoittaminen tekee vaikeaksi moraalisten tai ideologisten dogmien johdonmukaisen seuraamisen; päinvastoin kuin politiikka, taide on ensi sijassa kysymysten, ei vastausten aluetta.⁴³⁵

Saman asian toisin sanoin ilmaisi Cortázar 1960-luvun lopulla esseessään ”Casilla del camaleon”, jossa hän painotti taiteilijan oikeutta olla ristiriitainen ja vastustaa painetta yhdenmukaisten, loogisten vastausten tarjoamiseen. Ilmapiiri 1970-luvulla ja 1980-luvun alussa oli kuitenkin toinen, ja Cortázarkin joutui miettimään, miten yhdistää onnistuneesti politiikka ja kirjallisuus. Omar Pregon haastattelussa vuonna 1983 Cortázar sanoo: ”[V]altaosassa kirjoista, joita kutsutaan sitoutuneiksi, joko politiikka [--] köyhdyttää kirjallisen puolen ja teos muuttuu eräänlaiseksi valepukukseksi esseeksi, tai sitten kirjallisuus on vahvempi ja tukahduttaa viestin”. Cortázarin mielestä tasapainon löytäminen ideologisen ja puhtaasti kaunokirjallisen sisällön välillä, mihin hän omien sanojensa mukaan *Libro de Manuelissa* pyrki, on ”eräs nykykirjallisuuden tunteita herättävimmistä ongelmista.” Kenelläkään ei näyttäisi olevan valmista kaavaa siihen, miten ongelma tulisi ratkaista, Cortázar toteaa, vaan jokainen joutuu etsimään oman tapansa.⁴³⁶

Van Delvenin ja Grenierin mukaan taiteen ja politiikan kohdatessa politiikan logiikka ottaa yleensä vallan ja tukahduttaa alleen taiteen. Esimerkiksi julistava tai opettava kirjallisuus on harvoin taiteena kovin hyvää tai kestävä. Taiteen ja politiikan lähtökohtien ero ja yhteensovittamisen vaikeus ei kuitenkaan tarkoita, ettei hienoa poliittista kirjallisuutta olisi, van Delden ja Grenier korostavat, ja mainitsevat esimerkkeinä Joseph Conradin romaanit, Shakespearen näytelmät ja Bertolt Brechtin eepin teatterin. Ja toisaalta se, ettei julistuksellinen poliittinen kirjallisuus yleensä

⁴³⁵ Van Delden & Grenier 2009, 2–5.

⁴³⁶ ”[E]n la mayoría de los libros llamados comprometidos o bien la política [--] empobrece la parte literaria y se convierte en una especie de ensayo disfrazado, o bien la literatura es más fuerte y apaga, deja en una situación inferioridad al mensaje [--]”, ”uno de los problemas más apasionantes de la literatura contemporánea”. Cortázar & Prego (1985) 2004, 3.

ole parhainta kaunokirjallisuutta, ei tarkoita, etteikö se voisi olla muuten arvokasta, esimerkiksi rohkaisemalla poliittiseen toimintaan, syventämällä lukijoiden ymmärrystä aiheesta tai olemalla yhteiskunnallisessa tai moraalisisessa mielessä merkityksellistä lukijoilleen.⁴³⁷ Tähän tapaan tuntui myös Cortázar ajattelevan *Libro de Manuelista*. Hän ei pitänyt sitä kaunokirjallisesti onnistuneimpana teoksenaan, vaan on päinvastoin sanonut sen olleen huonoin hänen kirjoittamansa kirja, pääosin tiukan aikataulun vuoksi.⁴³⁸ Siitä huolimatta se oli Cortázarista tärkeä teos, sekä sisältönsä puolesta että siksi, että kirjasta saaduilla tuloilla Argentiinan eteläkärkeen Patagoniaan suljettujen poliittisten vankien asianajajat saattoivat vuokrata busseja, joilla perheenjäsenet pääsivät vierailemaan vankien luona.⁴³⁹

Muiden näkemykset siitä, miten Cortázar *Libro de Manuelissa* onnistui, vaihtelevat. Mikään arviointimenestys teos ei aikanaan ollut, eikä se saanut myöskään lukijoiden varauksetonta suosiota.⁴⁴⁰ Cortázar kertoo haastattelussa *A Fondo* -ohjelmassa neljä vuotta teoksen ilmestymisen jälkeen, miten hänen oikeistolaiset lukijansa loukkaantuivat sen sisältämän poliittisen sanoman vuoksi, jollaiseen he eivät olleet odottaneet törmäävänsä Cortázarin teoksissa, kun taas ”vasemmalla olevat toverit” suuttuivat vakavien poliittisten aiheiden valjastamisesta fiktion käyttöön.⁴⁴¹ Tutkimuksessa teosta on käsitelty myötäsukaisemmin, esimerkiksi Rosa Serra Salvatin mukaan *Libro de Manuel* onnistuu vaikeassa tavoitteessaan yhdistää elämä, estetiikka ja etiikka.⁴⁴² Raymond L. Williams toteaa, että poliittisten kysymysten käsittely on teoksessa lopulta vain pintarakennetta. Sen sijaan Cortázar rohkaisee lukijaa ajattelemaan välitöntä poliittista todellisuutta pidemmälle ja laajemmalle: kieltä, seksuaalisuutta ja tulkinnan tapoja.⁴⁴³

Libro de Manuelin jälkeen Cortázar ei enää kirjoittanut romaaneja. Kun häneltä 1970-luvun lopulla kyseltiin uuden romaanin perään, hän vastasi, että mielellään kirjoittaisi, mutta poliittisten velvollisuuksien vuoksi hänellä ei enää ollut aikaa siihen. Novelleja saattoi kirjoittaa lentokentillä, hotellihuoneissa, junissa ja konferenssitauoilla, romaani olisi vaatinut syvempää keskittymistä.⁴⁴⁴ Cortázarin yhteiskunnallinen aktiivisuus näkyy myös *Obra crítica 3* -kokoelmaan kerätyistä 1970- ja 1980-luvun

⁴³⁷ Van Delden & Grenier 2009, 5–7.

⁴³⁸ Ks. esim. Cortázar ohjelmassa *A Fondo* 20.3.1977 (II), 0:28, 0:32; Cortázar Diana Cooper-Clarkin haastattelussa 1986, 276. Syynä oli Cortázarin mukaan kiire: aikaa kirjoittamiseen oli vain kuusi kuukautta. Ibid.

⁴³⁹ Cortázar ohjelmassa *A Fondo* 20.3.1977 (II), 0:32–0:34; Herráez 2001, 226–227.

⁴⁴⁰ Herráez 2001, 225–227.

⁴⁴¹ ”compañeros de la izquierda”. Cortázar ohjelmassa *A Fondo* 20.3.1977 (II), 0:34–0:35.

⁴⁴² Serra Salvat 2011, 550.

⁴⁴³ Williams 2003, 167.

⁴⁴⁴ Herráez 2001, 213.

esseistä ja puheista, joista monet käsittelevät ajankohtaisia poliittisia kysymyksiä.⁴⁴⁵ Erityisen paljon Cortázaria inspiroi Nicaraguan vasemmistolainen sandinistivallankumous, joka vuonna 1979 kaatoi Anastasio Somozan diktatuurihallinnon. Cortázar toivoi, että Nicaraguassa vältettäisiin Kuuban vallankumouksen virheet, kuten seksuaalivähemmistöjen vaino ja ilmaisunvapauden rajoittaminen. Cortázarin Nicaragua-aiheiset kirjoitukset ilmestyivät vuonna 1984 kokoelmana *Nicaragua, tan violentamente dulce* (Nicaragua, niin väkivaltaisesti lempeä).⁴⁴⁶

Poliittisia aiheita alkoi näkyä Cortázarin novelleissa 1970-luvun lopulta lähtien.⁴⁴⁷ Vuonna 1974 ilmestyneessä, hyvän vastaanoton saaneessa *Octaedro* -kokoelmassa poliittisisältöisiä novelleja ei vielä ole, ei myöskään seuraavana vuonna ilmestyneessä *Silvalandiassa*, joka sisälsi Cortázarin ystävän, valokuvaaja Julio Silvan grafiikkaa ja Cortázarin tekstejä.⁴⁴⁸ Samana vuonna 1975 julkaistiin kuitenkin myös läpeensä poliittinen, sarjakuvakerrontaa, proosafiktiota ja faktaa yhdistävä satiirinen sarjakuvakirja *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (Fantomas vastaan ylikansalliset vampyyrit), jossa seikkailevat kirjailijat Susan Sontag, Octavio Paz, Alberto Moravia ja Cortázar itse. Sarjakuvakirjassa supersankari Fantomas taistelee ylikansallisia yrityksiä ja muita pahan voimia vastaan, joita teoksessa edustavat muun muassa Yhdysvaltojen ulkoministeri Henry Kissinger, presidentit Gerald Ford ja Richard Nixon sekä latinalaisamerikkalaiset diktaattorit, kuten Augusto Pinochet ja Paraguayn Alfredo Stroessner. Liitteenä albumissa on latinalaisamerikkalaisten diktatuurihallintojen ihmisoikeusloukkauksia tutkineen Bertrand Russell Tribunalin loppuraportti.⁴⁴⁹

Russell Tribunal II, jonka jäsen Cortázar oli, kokoontui vuosina 1974–1975 ja dokumentoi useiden Latinalaisen Amerikan maiden ihmisoikeusloukkauksia.⁴⁵⁰ Haastattelussa *A Fondo* -ohjelmassa Cortázar kertoo sarjakuva-albumin julkaisemisen motiivina olleen juuri Russell Tribunalin loppulausuman levittäminen ihmisten tietoisuuteen, sillä latinalaisamerikkalaiset tiedotusvälineet olivat pysytelleet aiheesta hiljaa. ”[P]yysin kustantajaltani, että [--] kirjakauppojen sijaan sitä myisivät kioskit. Lopputuloksena oli, että 60 000 meksikolaista luki sen kahdessa kuukaudessa, ja se

⁴⁴⁵ *Obra crítica* 3 1994, passim.

⁴⁴⁶ Herráez 2001, 231; Peavler 1996, 17.

⁴⁴⁷ Peavler 1990, 12, 15–16.

⁴⁴⁸ Herráez 2001, 233.

⁴⁴⁹ *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975) 2002, passim; ks. myös Herráez 2001, 233.

⁴⁵⁰ Ks. esim. Serra Salvat 2011, 550.

levisi Latinalaisessa Amerikassa kaikkialle minne vain oli mahdollista.”⁴⁵¹ Albumissa minäkertoja Cortázar on palaamassa Russell Tribunalin istunnosta Brysselistä kotiin Pariisiin, kun käy ilmi, että maailman kirjastot ovat tulossa ja kirjailijoita uhkaillaan. Rikosten todellisia uhreja eivät kuitenkaan ole kirjailijat vaan kirjoja lukevat ihmiset, joita kansainvälisten suuryritysten ja CIA:n kaltaiset voimat haluavat estää oppimasta ja sivistymästä. Fantomas joutuu huomaamaan, että tätä taistelua supersankari ei voi voittaa yksin, vaan tarvitaan tavallisten ihmisten joukkovoimaa ympäri maailman. *Fantomas contra los vampiros multinacionales* on häpeämättömän ideologinen, eri aika- ja todellisuustasoja sekoittava fantasiatarina, mutta sisältää on myös aimo annoksen huumoria.

Poliittisisältöisiä novelleja ilmestyi Cortázarin kolmessa viimeisessä novellikokoelmassa *Alguien que anda por ahí* (1977), *Queremos tanto a Glenda* (1980) ja *Deshoras* (1982). Argentiinan sotilasjunta vaati kahden novellin, ”Segunda vez” ja ”Apocalipsis de Solentiname”, poistamista *Alguien que anda por ahí* -kokoelmasta ennen kuin se voitaisiin julkaista maassa, mihin Cortázar viittasi monissa 1970-luvun esseissään ja puheissaan,⁴⁵² samoin kuin siihen, että vuosikymmenten vapaaehtoisen kulttuurisen maanpakolaisuuden jälkeen hänestä oli tullut poliittinen pakolainen, joka ei voinut enää matkustaa kotimaahansa.⁴⁵³ Vuonna 1976 armeija oli jälleen kaapannut vallan Argentiinassa. Kenraali Jorge Videlan sotilashallituksen johdolla poliittinen toiminta kiellettiin, ammattiliitot suljettiin, vastustajia vangittiin ja tiedotusvälineitä sensuroitiin. Armeija aloitti kansalaisiaan vastaan ”likaisen sodan” ja järjestelmällisen terrorin kuolemanpartioineen ja kidutuskeskuksineen. Toimet eivät kohdistuneet vain sisseihin ja poliittisiin vastustajiin vaan keihin tahansa, joita armeija epäili ”kumouksellisen toiminnan tukemisesta”. Yhtä järjestelmällistä valtiojohtoista väkivaltaa ei ollut Argentiinassa aiemmin koettu. Arvioiden mukaan pahimman terrorin vuosina 1976–1979 kuoli tai katosi 10 000–20 000 ihmistä.⁴⁵⁴

Jo aiemmin osallistuminen Russell Tribunaliin oli tehnyt Cortázarista *persona non grata* Argentiinassa, eikä hän enää vuonna 1975 voinut käydä kotimaassaan, vaan hänen iäkkään äitinsä oli matkustettava Sao Pauloön Brasiliaan häntä tapaamaan. Cortázar pelkäsi 1970- ja 1980-luvuilla, että sotilasjunta voisi vahingoittaa hänen Argentiinaan jääneitä lähisukulaisiaan. Huoli oli aiheellinen, sillä

⁴⁵¹ ”[L]e pedí al editor, que [--] en vez de venderlos en las librerías, los vendieran los quioscos. Entonces el resultado fue que 60 000 mexicanos leyeron eso en dos meses y que eso se distribuyó hasta donde se podía distribuir en América Latina.” Cortázar ohjelmassa *A Fondo* 20.3.1977 (II), 0:24–0:28.

⁴⁵² Ks. esim. *América Latina: exilio y literatura* [1978] 1994, 164, 174–176; *Para Solentiname* [1978] 1994, 158; *Foro de Torún* [1979] 1994, 188.

⁴⁵³ *América Latina: exilio y literatura* [1978] 1994, 164, 173; *Foro de Torún* [1979] 1994, 188. Cortázarin poliittisesta pakolaisuudesta ks. myös Herraez 2001, 227–228.

⁴⁵⁴ Valtonen 2002, 585–586.

kuolemanpartiot vangitsivat ja teloittivat tai sulkiivat salaisiin kidutuskeskuksiin myös vastustajiensa perheenjäseniä.⁴⁵⁵ Ilmeisesti Cortázarin perhe sai olla rauhassa, sillä mainintoja lähipiirille aiheutuneista ongelmista ei käyttämistäni lähteistä löydy.

Kun Cortázar elämänsä loppuvaiheessa valmisteli koottuja teoksia novelleistaan, viimeiseen, neljänteen niteeseen nimeltään *Ahí y ahora* (Siellä ja nyt) hän kokosi poliittisisältöiset novellinsa. Se on kootuista teoksista ohuin, hieman yli satasivuinen, ja käsittää yhdeksän novellia. Peavlerin mukaan Cortázar halusi kokoelmalla kiinnittää lukijoiden huomion siihen, mitä parhaillaan tapahtui sotilasdiktatuurien runtelemassa Latinalaisessa Amerikassa, mihin myös kokoelman nimi viittaa.⁴⁵⁶ Jos Cortázar koki, ettei *Libro de Manuelissa* onnistunut poliittisten ja kaunokirjallisten elementtien yhdistämisessä parhaalla mahdollisella tavalla, yhteiskunnallisesti kantaa ottavista novelleistaan hän puhuu toiseen sävyyn. Haastattelussa vuonna 1983 Cortázar sanoo, etteivät hänen poliittisisältöiset novellinsa muodollisesti poikkea hänen muista novelleistaan, vaan hän soveltaa kaikkiin samoja kaunokirjallisia kriteerejä. Erityistä tyydytystä hän kertoo saavansa ajatuksesta, että jos tarina on hyvä, se ”tavoittaa monta lukijaa, ja kirjallisen vaikutuksen lisäksi sillä tulee olemaan poliittista vaikutusta”.⁴⁵⁷

Yksi kokoelman *Ahí y ahora* tunnetuimmista novelleista on ”Apocalipsis de Solentiname” (Solentinamen ilmestys), joka sijoittuu Nicaraguahan sandinistivallankumouksen aikaan. Siinä Cortázaria muistuttava kirjailija saapuu runoilija Ernesto Cardenalin vieraaksi tämän perustamalle yhteisösaarelle Solentinamen saaristoon. Kun kirjailija kotona katsoo saarelta ottamiaan dioja, kuvien sisältö on muuttunut: leikkivien lasten ja aurinkoisen arkipäivän sijaan niissä näkyvät sota ja kidutus. ”Para Solentiname” (Solentinamelle) -esseessä vuonna 1978 Cortázar kirjoittaa, että novelli oli ”yksi monista tavoista hyökätä [--] sortoa vastaan kirjallisuudesta käsin”, kuitenkin alistamatta kirjallisuutta suoraan välittömän todellisuuden vaatimuksille.⁴⁵⁸ ”Segunda vez” (Toinen kerta) -novelli ”sisällyttää muutamiin sivuihinsa Videlan sotilasjuntan hallitseman Argentiinan arkipäiväisen kauhun”⁴⁵⁹, Cortázar kuvailee. Novellissa ”Alguien que anda por ahí” (Joku joka kävelee siellä) anticastrolainen sissi yrittää räjäyttää pommin tehtaassa, mutta tuleekin

⁴⁵⁵ Herráez 2001, 227–228.

⁴⁵⁶ Peavler 1990, 93. Muut kolme osaa ovat nimeltään *Ritos*, *Juegos* ja *Pasajes*.

⁴⁵⁷ ”ese cuento va a llegar a muchos lectores y que además del efecto literario va a tener un efecto de tipo político”. Cortázar & Prego [1983] 2004, 3.

⁴⁵⁸ ”una de las muchas maneras de atacar el oprobio y la opresión desde la literatura”. Para Solentiname [1978] 1994, 156. Tässä tapauksessa kirjallisuus edelsi todellisuutta: jonkin aikaa novellin kirjoittamisen jälkeen diktaattori Anastasio Somoza joukot hyökkäsivät saarelle ja ajoivat Cardenalin maanpakoon. Ibid., 155.

⁴⁵⁹ ”contiene en unas pocas páginas el horror cotidiano de la Argentina aplastada por la junta militar de Videla”. Para Solentiname [1978] 1994, 158.

itse kuristetuksi. Cortázar sanoi kirjoittaneensa novellin ”näyttääkseni joillekin kuubalaisille tovereille”, etteivät fantasia ja vallankumouksellisuus kirjallisuudessa sulje toisiaan pois.⁴⁶⁰ Nähtävästi 1970-luvun lopulla käytiin edelleen samaa keskustelua siitä, miten ja millaisista aiheista vallankumouksellisen kirjailijan sopi kirjoittaa, kuin 1960-luvun alussa, jolloin Cortázar käsitteli aihetta esseessään ”Algunos aspectos del cuento”.

Tutkijoiden mielipiteet politiikan vaikutuksesta Cortázarin tuotantoon vaihtelevat. Ian Stavansin mukaan Castron tukijana Cortázar ”fell under the tyrant’s spell” ja hänen kaunokirjalliset teoksensa menettivät voimaansa ja arvostustaan, Peter Standish toteaa Cortázarin poliittisisältöisen kirjallisuuden olevan laadultaan hyvin vaihtelevaa. Terry J. Peavler puolestaan korostaa poliittisen fiktion näytelleen suhteellisen pientä osuutta Cortázarin laajassa tuotannossa, joka säilytti muodollisen innovatiivisuutensa sisällöstään huolimatta.⁴⁶¹ Williams huomauttaa, että harvoin Cortázarin fiktiolla oli merkittävästi tekemistä minkään tietyn poliittisen tilanteen kanssa, vaan hän käsitti vallankumouksellisen roolinsa paljon abstraktimmin, arkisen kielenkäytön, jokapäiväisen käyttäytymisen ja mentaalisten tapojen kyseenalaistamisena.⁴⁶²

Oma näkemykseni on, etteivät poliittiset teemat merkinneet suurta muutosta Cortázarin novellituotannossa. Sisällöstään huolimatta *Ahí y ahora* -kokoelman novellit eivät ole julistavia tai perinteisen realistisia, vaan sisältävät Cortázarille tyypillisesti fantastisia elementtejä, ajallisia murtumia ja runollista ja kokeellista kerrontaa. Lisäksi, aivan kuten Peavler toteaa, yhteiskunnalliset aiheet näkyivät 1970- ja 1980-luvuilla vain pienessä osassa Cortázarin kaunokirjallista tuotantoa. Toisaalta ero edellisiin vuosikymmeniin oli siinä, että ne kuitenkin näkyivät. Aiemmin Cortázar oli pitänyt yhteiskunnalliset kannanotot ja kaunokirjallisen työnsä erillään, mutta kun poliittinen osallistuminen nousi Cortázarin henkilökohtaisessa elämässä entistä suurempaan rooliin, heijastui se myös hänen kirjalliseen työhönsä.

Ranskan kansalaisuuden Cortázar sai muutamaa vuotta ennen kuolemaansa vuonna 1981. Hän oli hakenut kaksoiskansalaisuutta jo 1970-luvulla, mutta Giscard d’Estaingin hallinto oli hylännyt hakemuksen kahdesti.⁴⁶³ En tiedä oliko Cortázarin poliittisella toiminnalla siihen vaikutusta, mutta kiinnostavaa on, että sosialistinen Mitterand (presidenttinä 1981–1995) myönsi Cortázarille kansalaisuuden heti kautensa alkajaisiksi, kun oikeiston ehdokkaana valtaan noussut d’Estaing ei ollut

⁴⁶⁰ ”para mostrar a algunos compañeros cubanos”. Para Solentiname [1978] 1994, 158–159.

⁴⁶¹ Stavans 1996, 10; Peavler 1990, 16; Standish 1997, 469.

⁴⁶² Williams 1998, 80–81.

⁴⁶³ Herráez 2001, 207.

myöntänyt sitä lainkaan. Joka tapauksessa Ranskan kansalaisuus toi todennäköisesti turvaa tilanteessa, jossa Cortázar ei voinut enää palata Jorge Videlan sotilasjuntan hallitsemaan synnyinmaahansa.⁴⁶⁴

Julio Cortázar kuoli 69-vuotiaana helmikuun 12. päivänä 1984. Virallinen kuolinsyy oli leukemia. Myöhemmin on huhuttu sitkeästi todellisen syyn, jota tuolloin vielä ei osattu tunnistaa, olleen kaksi vuotta aiemmin sairaalassa Aix-en-Provinessa tehdystä verensiirrosta saatu aids; tätä mieltä oli muun muassa Cortázarin ystävä, kirjailija ja toimittaja Cristina Peri Rossi. Uskomuksen taustalla olivat muutama vuosi Cortázarin kuoleman jälkeen paljastuneet leväperäisyydet ja heikko valvonta verensiirroissa ranskalaisissa sairaaloissa, jonka seurauksena hiv:n saastuttamaa verta olisi päätynyt potilaille. Peri Rossin mukaan Cortázarin lääkärit olivat ymmällään tämän oireiden edessä, jotka eivät täsmänneet leukemiadiagnosiin, kuten eivät myöskään Cortázarin puolison Dunlopin, joka samoin kuin Cortázar, oli lopulta kuollut immuunipuolustuksen pettämiseen. Suurin osa Cortázarin ystäväistä ja läheisistä ei uskonut aids-puheisiin, eikä pitäviä todisteita ole esitetty.⁴⁶⁵ Lehdissä aiheella spekulointi vielä vuonna 2014, kun Cortázarin kuolemasta tuli kuluneeksi kolmekymmentä vuotta, ja epäilyjä pitää yllä myös Miguel Dalmau vuonna 2015 ilmestyneessä poleemisessa Cortázar-elämäkerrassa.⁴⁶⁶

Kuvaavaa ja ironistakin on, että Cortázar vielä kuolemallaankin tuli vedetyksi mukaan ajankohtaiseen yhteiskunnalliseen keskusteluun. Toisaalta on houkuttavaa ajatella, että pian Cortázarin kuoleman jälkeen virinnyt aids-keskustelu oli tavallaan luontevaa jatkoa Cortázarin 1970-luvun lopun ja 1980-luvun alun suorasanaisille kannanotoille seksuaalivähemmistöjen puolesta. Kenties heidän oikeuksiensa puolustaminen olisi ollut seuraava taistelu, johon hän olisi heittäytynyt mukaan, jos olisi saanut elää pidempään.

⁴⁶⁴ Ks. Herraéz 2001, 207–208.

⁴⁶⁵ Herraéz 2001, 262–263; Peri Rossi 2001, 12–15.

⁴⁶⁶ Ks. esim. Iaconagelo 13.2.2014, Reyes 12.2.2014, Geli 2.10.2015.

6. LOPPULUKU

Politiikan ja taiteen suhde on jännitteinen. Ne ovat jo lähtökohdiltaan erilaisia: politiikassa on kyse kilpailevista ideologioista ja vastakkaisista näkemyksistä, joista jokainen toivoisi omansa voittavan. Poliitiikka tähtää toimintaan, ja jotta toiminta olisi mahdollista, siihen johtava mielipide on ennemmin tai myöhemmin lyötävä lukkoon. Taide puolestaan elää ristiriidoista. Sen tehtävänä on erilaisten näkökulmien esittäminen, kysymysten muotoilu vastausten antamisen sijaan.⁴⁶⁷ Ehkä siksi poliittinen taide, pyrkimys yhdistää taide ja politiikka, on ajatuksena niin kiehtova. Se on myös yksi tämän työn taustalla vaikuttaneista kysymyksistä. Voiko yhteiskunnallisesti kantaaottava taide olla hyvää taidetta? Vastaus on sinänsä helppo: voi olla, ja iso osa hyvästä taiteesta tavalla tai toisella sitä onkin. Vaikeampaa sen sijaan on vastata kysymykseen, voiko taide olla poliittisesti kantaaottavaa ja samalla uudistavaa, innovatiivista ja aikaa kestävä. Mitä spesifimpään yhteiskunnalliseen ongelmaan tai päivänpoliittiseen kysymykseen taide ottaa kantaa, sitä nopeammin se vanhenee ja menettää puhuttelevuuttaan.

Kysymys kantaaottavan, kokeellisen ja uudistavan taiteen suhteesta konkretisoitui kiinnostavalla tavalla niin sanotussa latinalaisamerikkalaisen kaunokirjallisuuden buumissa 1960- ja 1970-luvuilla, jolloin maanosan kirjallisuus nousi nopeasti suuren kansainvälisen suosion ja huomion kohteeksi. Mielenkiintoiseksi ilmiön tekee se, etteivät buumin bestsellerit olleet helppolukuisia viihderomaaneja, vaan romaanitaidetta uudistaneita, kerronnaltaan kokeilevia teoksia, jotka samalla ottivat kantaa ajankohtaisiin yhteiskunnallisiin kysymyksiin. Buumin kirjailijat olivat aikansa julkiksia, vasemmistointellektuelleja, jotka tukivat Kuuban vallankumousta ja kävivät aktiivista keskustelua kirjallisuuden tehtävästä ja kirjailijan roolista yhteiskunnassa. Samalla he joutuivat pohtimaan taiteen, politiikan ja vallan suhdetta ja luovimaan erilaisten odotusten ja vaatimusten keskellä. Tämän työn päähenkilö Julio Cortázar (1914–1984) oli yksi niistä, jotka aktiivisimmin osallistuivat – tai joutuivat vedetyksi mukaan – kirjallisuuden ja politiikan suhdetta koskeviin kiistoihin ja keskusteluihin 1960- ja 1970-luvuilla ja 1980-luvun alussa. Niiden seurauksena syntyneiden esseiden, julkaistujen puheiden ja haastattelujen kautta on ollut hyvä lähteä tarkastelemaan Cortázarin käsitystä latinalaisamerikkalaisen kirjailijan yhteiskunnallisesta roolista.

Cortázar kuoli vuonna 1984, mutta latinalaisamerikkalaisen kirjallisuuden moderneina klassikkoina hänen teoksensa ovat edelleen ajankohtaisia. Tästä kertoo muun muassa se, että Cortázarin teoksia suomennetaan edelleen: viimeisin, alun perin 1960-luvulla ilmestynyt novellikokoelma *Tuli on kaikki tulet*, julkaistiin suomeksi vuonna

⁴⁶⁷ Ks. Van Delden & Grenier 2009, 2–5.

2015. Cortázarin teoksia on suomennettu 1980-luvulta lähtien hidasta mutta tasaista tahtia teos tai kaksi vuosikymmenessä. Vaikka Cortázar oli muuttanut Pariisiin jo 1950-luvulla ja työskenteli ranskan ja englannin kielen kääntäjänä, hän kutsui itseään latinalaisamerikkalaiseksi kirjailijaksi ja kävi kirjalliset ja poliittiset väittelynsä pitkälti espanjaksi latinalaisamerikkalaisessa julkisuudessa toisten espanjankielisten kirjailijoiden kanssa.

Erityisen suuri merkitys sekä Cortázarin poliittiselle ajattelulle että muille ajan vasemmistotaiteilijoille ja -intellektuelleille oli Kuuban vallankumouksella. Kuubasta tuli 1960-luvulla yksi Latinalaisen Amerikan kulttuurin keskuksista, kulttuurin suurvalta, joka veti puoleensa myös länsimaisia taiteilijoita ja ajattelijaita. Kuuban vallankumous vahvisti uskoa siihen, että maailmaa oli mahdollista muuttaa nopeastikin, ja muutos saattoi lähteä ruohonjuuritasolta, kansan keskuudesta. Jos muutama sissi Yhdysvaltojen köyhällä takapihalla pystyi aloittamaan prosessin, joka lopulta johti maailman mahtavimman valtion tappioon, saman uskottiin olevan mahdollista myös muualla. Intellektuelliposition siirtyminen kriittisestä tiedostamisesta kohti poliittista sitoutumista 1960-luvulla oli maailmanlaajuinen ilmiö, mutta näkyi erityisen vahvasti Latinalaisessa Amerikassa.

Cortázariin, joka oli siihen asti ollut poliittisesti epäaktiivinen ja kiinnostuneempi taiteen sisäisistä kysymyksistä kuin yhteiskunnallisista ongelmista, Kuuban vallankumouksen voitto vaikutti voimakkaasti. Hän alkoi puhua julkisuudessa vallankumouksen puolesta ja ottaa kantaa myös muihin poliittisiin kysymyksiin. Esseissään hän ryhtyi pohtimaan taiteen ja kirjallisuuden lisäksi myös kirjailijan roolia ja kirjallisuuden tehtäviä yhteiskunnassa. Vuonna 1963 julkaistussa esseessä ”Algunos aspectos del cuento” Cortázar puolustaa vallankumouksellisen kirjailijan oikeutta kirjoittaa mistä tahansa aiheista ja millä tahansa tyyllillä ja torjuu vaatimukset poliittisten aiheiden käsittelystä kirjallisuudessa. Cortázarin mukaan kirjallisuuden ja taiteen tehtävä ei ole opettaa, vaan herättää ajatuksia ja tunteita ja sitä kautta muokata yhteiskunnallista ilmapiiriä muutokselle otolliseksi. Cortázarin 1960-luvun mittaan muotoilemissa näkemyksissä kirjailijan yhteiskunnallisesta roolista korostuu toisaalta tiukka esteettisen vapauden vaatimus, toisaalta – etenkin vuosikymmenen loppua kohden – velvollisuus ja vastuu muita ihmisiä ja maailmaa kohtaan.

Latinalaisamerikkalaisen kirjallisuuden kentällä kirjallisuuden tehtävistä ja taiteen roolista yhteiskunnassa käytiin vilkasta keskustelua 1960–1970-luvuilla. Aiheesta väiteltiin niin kirjallisuuspiirien sisällä kuin julkisuudessa laajemminkin. Jotkut vaativat kirjailijaintellektuelleilta suoraan vallankumoukselliseen toimintaan osallistumista tai vallankumousta propagoivien teosten tuottamista. Cortázarin tavoin kaikki buumin

kirjailijat puhuivat kirjallisuuden vapauden puolesta ja joutuivat aika ajoin puolustamaan näkemyksiään militantimpia vallankumouksellisia vastaan. Näiden joukossa oli myös heidän kirjailijakollegoitaan, joista osa koki teostensa jääneen buumin kirjailijoiden saaman julkisuuden varjoon.

Cortázarin mukaan vallankumouksellisen taiteilijan tehtävä – tai ainakaan ensisijainen tehtävä – ei ollut pyrkiä vaikuttamaan poliittisesti tai aseellisen taistelun kautta. Sen sijaan kirjailijoiden tuli edistää yhteiskunnallista muutosta ja vallankumousta oman alansa sisällä eli kielessä ja kirjallisuudessa: uudistettava tavat sanoa, kertoa ja käyttää kieltä. Kirjailijoiden oli oltava kielen Che Guevaroja, kirjallisuuden vallankumouksellisia, ei vallankumouksen kirjaajia, toisin sanoen edistettävä vallankumousta ihmisten mielissä totuttuja ajattelutapoja muuttamalla. Cortázarin mielestä todella vallankumouksellinen romaani oli sellainen, joka pyrki vallankumouksellistamaan itse romaanin ja romaanimuodon, ei sellainen, joka kertoi vallankumouksesta tai muista yhteiskunnallisista teemoista perinteisellä tavalla. Nämä näkemyksensä Cortázar ilmaisi perinpohjaisimmin esseessä ”Literatura en la revolución y revolución en la literatura”, joka syntyi vuonna 1969 vastauksena erääseen kirjalliseen kiistaan. Kirjallisuuden vallankumouksellisesta tehtävästä hän puhui sen jälkeen monissa muissakin esseissään ja haastatteluissaan.

Cortázar pyrki toteuttamaan puolustamaansa kirjallisuuskäsitystä ja näkemystään kirjailijan yhteiskunnallisesta roolista myös käytännössä. Jo hänen pääteoksensa, *Ruutuhyppelyä* -romaani, oli ollut ilmestymisajankohtanaan vuonna 1963 radikaali fragmentaarisine rakenteineen ja ehdotuksineen lukijan uudeksi rooliksi teoksen aktiivisena kansakirjoittajana. Vuonna 1968 julkaistu romaani *62. Modelo para armar* meni vielä pidemmälle: siitä puuttui niin juoni, kiinteä näkökulma kuin selkeät henkilöhahmot. Esseissään Cortázar puolusti taiteilijan oikeutta olla ideologisesti ristiriitainen ja epädogmaattinen: samaan aikaan sekä kannattaa vallankumousta ja pyrkiä edistämään sen asiaa, että tuottaa taidetta, jolla ei ollut sen kanssa mitään tekemistä. Laajassa novellituotannossaan Cortázar ei 1960-luvulla ottanut kantaa yhteiskunnallisiin kysymyksiin lukuunottamatta yhtä kertomusta, jonka aiheena oli Kuuban vallankumouksen alku. Historiallisen todellisuuden kuvaamisen sijaan Cortázaria kiinnostivat enemmän fantasia, selittämätön, unen ja todellisuuden suhde ja ajan luonne.

Cortázarin näkemykset vallankumouksesta kirjallisuudessa, kielessä ja kerronnassa saattoivat oman aikansa julkisuudessa vaikuttaa omaperäisiltä, mutta kirjallisuushistorian valossa ne eivät sitä olleet. Uusien kirjallisten muotojen etsiminen ja vaatimukset vallankumouksesta taiteessa ovat tyypillisiä avantgardelle, johon Cortázarinkin teokset voidaan laskea kuuluviksi. Cortázarin taidekäsitykseen vaikuttivat

etenkin surrealismi ja eksistentialismi, mutta hänen näkemyksissään on yhtymäkohtia myös ranskalaiseen romaanitaiteeseen 1950-luvulta eteenpäin vaikuttaneeseen *nouveau roman* -liikkeeseen, jonka teoreetikot uskoivat yhteiskunnallisen muutoksen edistämiseen perinteisiä kerrontarakenteita purkamalla.

Cortázarin kirjailijanlaadulle ominaista oli myös leikillisuus ja kepeys, mitkä nekin ovat tyypillisiä avantgardetaiteelle. Cortázar julkaisi novellien ja romaanien lisäksi kaunokirjallista ja visuaalista materiaalia yhdisteleviä kollaasikirjoja, ja etenkin niissä huumorilla ja leikillä on tärkeä rooli. Kirjallisissa piireissä Cortázarin kielelliseen ja kerronnalliseen ilotteluun ei suhtauduttu pelkästään suopeasti. Vielä ennen 1960-lukua huumori ei ollut yleistä latinalaisamerikkalaisessa kirjallisuudessa, eikä sitä pidetty soveliaana vakavasti otettavalle eikä etenään yhteiskunnallisesti orientoituneelle kirjailijalle. Buumin myötä huumori ja leikillisuus kirjallisuudessa yleistyivät, samoin kuin erotiikka, joka myös oli Cortázarille tärkeä elementti kirjallisuudessa.

Latinalaisamerikkalaisten taiteilijoiden ja intellektuellien suhtautuminen Kuubaan muuttui kyseenalaistamattomasta ihailusta varauksellisemmaksi 1970-luvulla, kun sen hallitus osoittautui joustamattomaksi taiteellisen vapauden ja esimerkiksi seksuaalivähemmistöjen oikeuksien suhteen. Osa intellektuelleista katkaisi välinsä vallankumoukseen kokonaan. Cortázar esitti Kuuban toimia kohtaan varovaista kritiikkiä, mutta ei missään vaiheessa lakannut puolustamasta vallankumousta. Yksi syy lienee ollut siinä, että isossa osassa Latinalaista Amerikkaa ihmisoikeustilanne oli 1970-luvulla vielä kurjempi. Monissa maanosan maissa valtaan nousi sotilashallituksia, jotka vainosivat, kiduttivat ja teloittivat kansalaisiaan raa'asti. Cortázar uskoi, että vallankumous oli ainoa tapa muuttaa diktatuureista ja huonosta hallinnosta kärsivät Latinalaisen Amerikan maat sosiaalisesti oikeudenmukaisemmiksi, ja piti Kuuban mallia maanosan kehityksen kannalta parhaana vaihtoehtona.

Diktatuurit ja heikko ihmisoikeustilanne alkoivat 1970-luvulla heijastua myös latinalaisamerikkalaiseen kirjallisuuteen, jossa 1960-luvun kokeilevuuden ja uusien ilmaisutapojen etsimisen jälkeen siirryttiin realistisempaan ja kantaaottavampaan kerrontaan. Moni kirjailija joutui lähtemään maanpakoon poliittisista syistä. Cortázaristakin tuli epätoivottu henkilö Jorge Videlan sotilashallituksen johtamassa Argentiinassa, ja hänen vuonna 1977 ilmestynyt novellikokoelmansa *Alguien que anda por ahí* jäi siellä sensuurin hampaisiin. Poliittinen osallistuminen ja erityisesti ihmisoikeuksien puolustaminen tuli Cortázarille yhä tärkeämmäksi. Hän osallistui 1970-luvulla Latinalaisen Amerikan sotilasdiktatuurien ihmisoikeusloukkauksia dokumentoineen Russell Tribunalin työhön, puhui seminaareissa ja otti kirjoituksissaan kantaa politiikkaan.

Yhteiskunnalliset aiheet, kuten latinalaisamerikkalaisten sotilasdiktatuurien julmuudet ja sissisodat, alkoivat näkyä myös Cortázarin kaunokirjallisessa tuotannossa 1970-luvun lopulla. Tasapainon löytäminen poliittisen ja kaunokirjallisen sisällön välillä oli kysymys, jota Cortázar pohti paljon 1970- ja 1980-luvuilla. Kolmannessa romaanissaan *Libro de Manuel* Cortázar pyrki tasapainoilemaan yhteiskunnallisesti kanta-aottavan sisällön ja kokeellisen muodon välillä, mutta ei sen paremmin omasta kuin kriitikoiden tai lukijoiden mielestä täysin siinä onnistunut. Huolimatta omista pyrkimyksistään yhdistää polittiset teemat kaunokirjallisuuteen Cortázar korosti loppuun asti, että kirjailijan tuli saada valita vapaasti aiheet joista kirjoittaa, ja valtaosa hänen loppuvuosiensaakin kaunokirjallisesta tuotannosta käsittelee ajankohtaisten poliittisten kysymysten sijaan ihmisenä olemisen universaaleja teemoja.

Cortázarin teokset ovat saaneet kritiikkiä stereotyyppisten sukupuoliroolien ylläpitämisestä, aikansa eläneestä naiskuvasta ja patriarkaalisen maailmankuvan vaalimisesta. Koska Cortázar oli muissa suhteissa niin edistyksellinen, kyvyttömyys ymmärtää naisasialiikkeen merkitystä yhtenä 1960-luvun kulttuurivallankumouksen keskeisistä muutosvoimista herätti hänen kohdallaan erityistä pahennusta, ja myöhemmin hän pyysikin anteeksi räikeimpiä kömmähdyksiään. Toisaalta *Ruutuhyppelejä* on pidetty teoksena, joka perinteisiä ajattelutapoja ja kielellisiä käytäntöjä kyseenalaistamalla raivasi tietä latinalaisamerikkalaiselle 1970- ja 1980-lukujen postmodernistiselle feministiselle kirjallisuudelle, ja se oli – Cortázarin muun tuotannon tapaan – etenkin nuoren kirjailijapolven suosiossa.

Tässä työssäni keskiössä on ollut Cortázarin yhteiskunnallinen ajattelu. Todellisuudessa Cortázar oli kirjailijana – ja ihmisenä – tietysti paljon moniulotteisempi. Silti yksi hänen elämänsä suurista kysymyksistä oli, miten yhdistää henkilökohtainen intohimo taiteeseen ja toisaalta halu ja velvollisuus edistää yhteiskunnallista muutosta. Cortázarin vastaus oli tuottaa vallankumouksellista taidetta taiteen sisäisiä rakenteita uudistamalla ja toisaalta näkemys siitä, ettei kaikkeen voi eikä tarvitsekaan löytää ristiriidatonta ratkaisua. Taiteilija voi yhtenä päivänä dokumentoida kidutettujen kertomuksia ihmisoikeuskomiteassa, toisena hyökätä humoristisessa sarjakuvapamfletissa imperialistisia pahan voimia vastaan ja kolmantena kirjoittaa fantasianovellia, jolla ei ole mitään tekemistä ympäröivän historiallisen todellisuuden kanssa.

LÄHDELUETTELO

Alkuperäislähteet

Cooper-Clark, Diana: Julio Cortázar. *Interviews with Contemporary Novelist*. Macmillan, London, 1986.

Cortázar, Julio: Algunos aspectos del cuento (1963). *Obra crítica 2*, ed. Jaime Alazraki. Alfaguara, Madrid 1994.

Cortázar, Julio: América Latina: exilio y literatura (1978). *Obra Crítica 3*, ed. Saúl Sosnowski. Alfaguara, Madrid 1994.

Cortázar, Julio: Carta a Haydée Santamaría (1972). *Obra Crítica 3*, ed. Saúl Sosnowski. Alfaguara, Madrid 1994.

Cortázar, Julio: Carta a Roberto Fernández Retamar sobre la muerte de "Che" Guevara, 29.10.1967. *Proa* 43/1999.
http://www.geocities.com/juliocortazar_arg/elchecarta.html [haettu 15.3.2004].

Cortázar, Julio: Carta a Saúl Sosnowski (1972). *Obra Crítica 3*, ed. Saúl Sosnowski. Alfaguara, Madrid 1994.

Cortázar, Julio: Casilla del camaleón (1967). *La vuelta al día en ochenta mundos. Tomo II*. Siglo XXI de España Editores, México 2006.

Cortázar, Julio: De la seriedad en los velorios (1967). *La vuelta al día en ochenta mundos. Tomo I*. Siglo XXI Editores, México 2005.

Cortázar, Julio: Del sentimiento de no estar del todo (1967). *La vuelta al día en ochenta mundos. Tomo I*. Siglo XXI Editores, México 2005.

Cortázar, Julio: Discurso en la constitución del jurado del Premio Literario Casa de las Américas (1980). *Obra Crítica 3*, ed. Saúl Sosnowski. Alfaguara, Madrid 1994.

Cortázar, Julio: El intelectual y la política en Hispanoamérica (1976). *Obra Crítica 3*, ed. Saúl Sosnowski. Alfaguara, Madrid 1994.

Cortázar, Julio: *Fantomas contra vampiros multinacionales*. Ediciones Destino, Madrid 2002.

Cortázar, Julio: Foro de Torún (1979). *Obra Crítica 3*, ed. Saúl Sosnowski. Alfaguara, Madrid 1994.

Cortázar, Julio: Irracionalismo y eficacia (1949). *Obra crítica 2*, ed. Jaime Alazraki. Alfaguara, Madrid 1994.

Cortázar Julio: Kohtaaminen (Reúion, 1966). *Tuli on kaikki tulet*. Alkuteos *Todos los fuegos el fuego*, suom. Anu Partanen. Teos, Juva 2015.

Cortázar, Julio: Leopoldo Marechal: *Adán Buenosaires* (1946). *Obra crítica 2*, ed. Jaime Alazraki. Alfaguara, Madrid 1994.

Cortázar, Julio: *Libro de Manuel* (1973). Suma de letras, Madrid 2004.

Cortázar, Julio: Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura* (1970). Siglo veintiuno editores, México 1976.

Cortázar, Julio: Luis Buñuel: *Los olvidados* (1951). *Obra crítica 2*, ed. Jaime Alazraki. Alfaguara, Madrid 1994.

Cortázar, Julio: Louis enormísimo cronopio (1967). *La vuelta al día en ochenta mundos. Tomo I*. Siglo XXI Editores, México 2005.

Cortázar, Julio: Marcelo del Campo, o más encuentros a deshora (1969). *Último round*. Ediciones Destino, Barcelona 2004.

Cortázar, Julio: Mensaje (al Primer Encuentro de Intelectuales por la Soberanía de los Pueblos de Nuestra América) (1981). *Obra Crítica 3*, ed. Saúl Sosnowski. Alfaguara, Madrid 1994.

Cortázar, Julio: Neruda entre nosotros (1973). *Obra Crítica 3*, ed. Saúl Sosnowski. Alfaguara, Madrid 1994.

Cortázar, Julio: No hay peor sordo que el que (1967). *La vuelta al día en ochenta mundos. Tomo I*. Siglo XXI Editores, México 2005.

Cortázar, Julio: Notas sobre la novela contemporánea (1948). *Obra crítica 2*, ed. Jaime Alazraki. Alfaguara, Madrid 1994.

Cortázar, Julio: *Obra Crítica 2*, ed. Jaime Alazraki. Alfaguara, Madrid 1994.

Cortázar, Julio: *Obra Crítica 3*, ed. Saúl Sosnowski. Alfaguara, Madrid 1994.

Cortázar, Julio: Para llegar a Lezama Lima (1967). *La vuelta al día en ochenta mundos. Tomo I*. Siglo XXI Editores, México 2005.

Cortázar, Julio: Para una poética (1954). *Obra crítica 2*, ed. Jaime Alazraki. Alfaguara, Madrid 1994.

Cortázar, Julio: Para Solentiname (1978). *Obra Crítica 3*, ed. Saúl Sosnowski. Alfaguara, Madrid 1994.

Cortázar, Julio: Policrítica en la hora de los chacales. *Casa de las Américas 67/1971*. Instituto Cubano del Libro, La Habana 1971.

Cortázar, Julio: *Ruutuhypelyä* (1963). *Alkuteos Rayuela*, suom. Anu Partanen. Loki-Kirjat, Helsinki 2005.

Cortázar, Julio: Situación de la novela (1950). *Obra crítica 2*, ed. Jaime Alazraki. Alfaguara, Madrid 1994.

Cortázar, Julio: Situación del intelectual latinoamericano (1967). *Obra Crítica 3*, ed. Saúl Sosnowski. Alfaguara, Madrid 1994.

Cortázar, Julio: *Tarinoita kronoopeista ja faameista* (1962). *Alkuteos Historias de Cronopios y de Famas*, suom. Tarja Roinila. Loki-Kirjat, Helsinki 2001.

Cortázar, Julio: Teoría del túnel. Notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo (1947). *Obra crítica I*, ed. Saúl Yurkievich. Alfaguara, Madrid 1994.

Cortázar, Julio: Viaje alrededor de una mesa. Editorial Rayuela, Buenos Aires 1970.

Cortázar, Julio: Vuelta al día en el tercer mundo (1967). *La vuelta al día en ochenta mundos. Tomo II*. Siglo XXI de España Editores, México 2006.

Cortázar, Julio: *Último round* (1969). Ediciones Destino, Barcelona 2004.

Cortázar, Julio & Prego Gadea, Omar: Juego y compromiso político. *La fascinación de las palabras* (1985).

<http://www.juliocortazar.com.ar/cuentos/prego.htm> [haettu 23.4.2004].

Aikalais- ja muistelmakirjallisuus

Arenas, Reinaldo: *Before the Night Falls. A Memoir* (1993). Original *Antes de que anochezca (Autobiografía)* (1992), transl. Dolores M. Koch. Serpent's Tale, London 2001.

Breton, André: *Surrealism in manifesti* (1924). Alkuteos *Manifeste du surréalisme*, suom. Väinö Kirstinä. Taide, Helsinki 1996.

Collazos, Óscar, Cortázar, Julio & Vargas Llosa, Mario: *Literatura en la revolución y revolución en la literatura* (1970). Siglo XXI Editores, México 1976.

Collazos, Óscar: Contrarrespuesta para armar. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura* (1970). Siglo XXI Editores, México 1976a.

Collazos, Óscar: Encrucijada del lenguaje. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura* (1970). Siglo XXI Editores, México 1976b.

Dalton, Roque: Libros. Historias de Cronopios y de Famas. *Casa de las Americas* 20–21/1963. Instituto Cubano del Libro, La Habana 1963.

Donoso, José: *The Boom in Spanish American Literature: a personal history*. Original *Historia personal del "Boom"* (1972), transl. Gregory Kolovakos. Colombia University Press, New York 1977.

Diego, Eliseo: Libros. Todos los fuegos el fuego. *Casa de las Américas* 41/1967. Instituto Cubano del Libro, La Habana 1967.

Garfield, Evelyn Picon: *Julio Cortázar*. Frederick Ungar Publishing Co., New York 1975.

Geli, Carles: Cortázar, el pingüino rosa de mamá. *El País Cataluña* 2.10.2015. https://elpais.com/ccaa/2015/10/02/catalunya/1443801956_949627.html [haettu 6.10.2018]

Iaconangelo, David: Julio Cortázar Died of AIDS, Not Of Cancer, Claims Writer's Ex-Lover. *Latin Times* 13.2.2014. <https://www.latintimes.com/julio-cortazar-died-aids-not-cancer-claims-writers-ex-lover-152218> [haettu 28.9.2018].

Peri Rossi, Cristina: Julio Cortázar. Ediciones Omega, Barcelona 2001.

Reyes, Miguel: Julio Cortázar habría muerto de Sida. Semana 12.2.2014.
<https://www.semana.com/gente/articulo/julio-cortazar-pudo-haber-muerto-de-sida/376958-3> [haettu 28.9.2018].

Sartre, Jean-Paul: *Mitä kirjallisuus on?* (1948) Alkuteos *Qu'est-ce que la littérature?* suom. Pirkko Peltonen ja Helvi Nurminen. Otava, Keuruu (1967) 1976.

Sartre, Jean-Paul: *Revolution and the Intellectual* (1968). *Literature and Politics*. Calder & Boyars, Guildford 1973.

Vargas Llosa, Mario: *Luzbel, Europa y otras conspiraciones* (1970). *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. Siglo XXI Editores, México 1976.

Tutkimuskirjallisuus

Alazraki, Jaime: *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Anthropos, Barcelona 1994a.

Alazraki, Jaime: Prólogo. *Obra crítica 2*, ed. Jaime Alazraki. Alfaguara, Madrid 1994b.

Barrera, Trinidad: *Del Centro a los Márgenes. Narrativa Hispanoamericana del Siglo XX*. Universidad de Sevilla, 2003.

Batarce Barrios, Graciela: *La vuelta al día en ochenta mundos: La teoría del camaleón*. Acta Literaria 27/2002.

Brushwood, John S.: *The Spanish American Novel*. University of Texas Press, Austin 1975.

Colás, Santiago: *Postmodernity in Latin America. The Argentine Paradigm*. Duke University Press, Durham and London 1994.

Donghi, Tulio Halperin: *El espejo de la historia. Problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1998.

Gálvez Acero, Marina: *La novela hispanoamericana contemporánea*. Taurus Ediciones, Madrid 1992.

Hautamäki, Irmeli: *Avantgaren suhde taiteen instituutioihin ja politiikkaan. Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*, toim. Sakari Katajamäki ja Harri Veivo. Gaudeamus, Helsinki 2007.

Hautamäki, Irmeli: *Marcel Duchamp. Identiteetti ja teos tuotteina*. Gaudeamus, Helsinki 1997.

Herráez, Miguel: *Julio Cortázar. El Otro lado de las cosas*. Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València 2001.

Higgins, James: *Spanish America's New Narrative. Postmodernism and Contemporary Fiction*, ed. Edmund Smyth. London 1991.

Hollander, Paul: *Political Pilgrims. Travels of Western Intellectuals to the Soviet Union, China, and Cuba*. Oxford University Press 1981.

Huizinga, Johan: *Leikkivä ihminen. Yritys kulttuurin leikkiaineeksi määrittelemiseksi*. Alkuteos *Homo ludens: Vom Ursprung der Kultur im Spiel* (1938), suom. Sirkka Salomaa. WSOY, Juva 1984.

Hyrkkänen, Markku: *Aatehistorian mieli*. Vastapaino, Tampere 2002.

Härmänmaa, Marja: Kulttuurianarkiaa 1900-luvun alun Italiassa. *Anarkismi, avantgarde, terrorismi. Muutamia strategioita järjestyksen sotkemiseksi*. toim. Marja Härmänmaa ja Markku Mattila. Gaudeamus, Helsinki 2007.

Kaitaro, Timo: *Runous, raivo, rakkaus. Johdatus surrealismiin*. Gaudeamus, Helsinki 2001.

Katajamäki, Sakari & Veivo, Harri: Johdanto. *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*, toim. Sakari Katajamäki & Harri Veivo. Gaudeamus, Helsinki 2007.

Kauppi, Niilo: *The Making of an Avant-Garde: Tel Quel*. Mouton de Gruyter, Berlin 1994.

Larrain, Jorge: *Theories of Development. Capitalism, Colonialism and Dependency*. Polity Press, Southampton 1989.

Larsen, Neil: *Determinations. Essays on Theory, Narrative and Nation in the Americas*. Verso, London 2001.

Martin, Gerald: Narrative since c. 1920. *A Cultural History of Latin America. Literature, Music, and the Visual Arts in the 19th and 20th Centuries*, ed. Leslie Bethell. Cambridge University Press, Cambridge 1998.

Martin, Gerald: Narrative since c. 1920. *The Cambridge History of Latin America, Volume X. Latin America since 1930: Ideas, Culture, and Society*, ed. Leslie Bethell. Cambridge University Press, Cambridge 1995.

Martin, Gerald: *Journeys Through the Labyrinth: Spanish American Fiction in the Twentieth Century*. Verso, London 1989.

Miller, Nicola: *In the Shadow of the State. Intellectuals and the Quest for National Identity in Twentieth-Century Spanish America*. Verso, London 1999.

Menton, Seymour: *Prose Fiction of the Cuban Revolution*. University of Texas Press, Austin 1975.

Meretoja, Hanna: Ranskalainen uusi romaani avantgardekirjallisuuden suuntauksena. *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*, toim. Katajamäki, Sakari & Veivo, Harri. Gaudeamus, Helsinki 2007.

Meretoja, Hanna: Tarinoiden hajottajista toisiin kertojiin. Kirjailijoiden yhteiskuntakriittisestä tehtävästä eksistentialismin jälkeisessä Ranskassa. *Laji, tekijä, instituutio. Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 56*, toim. Lahdelma, Tuomo & Niemi-Pynttari, Risto. SKS, Helsinki 2004.

Ortega, Julio: *Poetics of Change. The New Spanish-American Narrative*. University of Texas Press, Austin 1984.

Oviedo, José Miguel: *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*. Alianza Editorial S. A., Madrid, 2001.

Peavler, Terry J.: *Julio Cortázar*. Twayne Publishers, Boston 1990.

Peavler, Terry & Standish, Peter: Introduction. *Structures of Power. Essays on Twentieth-Century Spanish American Fiction*. Ed. Terry Peavler ja Peter Standish. State University of New York Press, Albany 1996.

Ursin, Iisa af: *Selittämättömän kohtaaminen ja uusi ihminen. Yksilön ja todellisuuden suhde Julio Cortázarin novellissa Las armas secretas*. Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma. Turun yliopisto 2004.

Russell, Charles: *Poets, Prophets, and Revolutionaries. The Literary Avant-garde from Rimbaud through Postmodernism*. Oxford University Press, New York 1985.

Sánchez López, Pablo: El proyecto literario y político de la revista *Libre. Iberoamericana*, V, 17/2005.

Selander, Sari: *Cortázarin fantastinen maailma. Julio Cortázarin novellit Río de la Platan fantastisen tradition valossa*. Lisensiaatintyö, yleinen kirjallisuustiede, Helsingin yliopisto 1992.

Serra Salvat, Rosa: Experimentación vanguardista y compromiso político en *El testimonio de Yarfoz* de Rafael Sánchez Ferlosio, y *Libro de Manuel*, de Julio Cortázar. *A través de la vanguardia hispanoamericana: orígenes, desarrollo, transformaciones*. Ed. Manuel Fuentes & Paco Tovar. Tarragona 2011.

Shaw, Donald L.: *A Companion to Modern Spanish American Fiction*. Tamesis, London 2002.

Shaw, Donald L.: *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*. Ediciones Cátedra, Madrid 2005.

Shaw, Donald L.: *The Post-Boom in Spanish American Fiction*. State University of New York Press, New York 1998.

Sosnowski, Saúl: Julio Cortázar ante la literatura y la historia. *Obra crítica 3*, ed. Saúl Sosnowski. Alfaguara, Madrid 1994.

Standish, Peter: Los compromisos de Julio Cortázar. *Hispania* Vol. 80, 3/1997.

Standish, Peter: Magus, Masque and the Mashinations of Authority: Cortázar at Play. *Structures of Power. Essays on Twentieth-Century Spanish American Fiction*, ed. Terry Peavler & Peter Standish. State University of New York Press, Albany 1996.

Stavans, Ilan: Justice to Julio Cortázar. *Southwest Review* Vol 81, 2/1996.

Unruh, Vicky: *Latin American Vanguardists. The Art of Contentious Encounters*. University of California Press. Berkeley and Los Angeles, 1994.

Valtonen, Pekka: *Latinalaisen Amerikan historia*. Gaudeamus, Helsinki 2001.

Van Delden, Maarten & Grenier, Yvon: *Gunshots at the Fiesta. Literature and Politics in Latin America*. Vanderbilt University Press, Nashville 2009.

Vihanta, Ulla: Surrealismmin anarkistiset taustat ja tavoitteet. *Anarkismi, avantgarde, terrorismi. Muutamia strategioita järjestyksen sotkemiseksi*. toim. Marja Härmänmaa ja Markku Mattila. Gaudeamus, Helsinki 2007.

Weiss, Jason: *The Lights of Home. A Century of Latin American Writers in Paris*. Routledge, New York 2003.

Williams, Raymond Leslie: *The Modern Latin American Novel*. Twayne Publishers, New York 1998.

Williams, Raymond Leslie: *The Twentieth-Century Spanish American Novel*. University of Texas press, Austin 2003.

Williams, Raymond Leslie: *The Postmodern Novel in Latin America. Politics, Culture, and the Crisis of Truth*. Macmillan Press, London 1995.

Wilson, Jason: Julio Cortázar and the Drama of Reading. *Modern Latin American Fiction: A Survey*, ed. John King. Faber and Faber, London, 1987.

Yurkievich, Saúl: Un encuentro del hombre con su reino. *Obra crítica 1*, ed. Saúl Yurkievich. Alfaguara, Madrid 1994.

Televisio-ohjelmat

Julio Cortázarin haastattelu ohjelmassa *A Fondo (I)*. To: Joaquin Soler Serrano. T: Radiotelevisión española. E: 20.3.1977. Saatavilla RTVE:n verkkopalvelussa osoitteessa <http://www.rtve.es/alacarta/videos/a-fondo/entrevista-julio-cortazar-programa-fondo/1051583/> [haettu 21.5.2018].

Julio Cortázarin haastattelu ohjelmassa *A Fondo (II)*. To: Joaquin Soler Serrano. T: Radiotelevisión española. E: 20.3.1977. Saatavilla RTVE:n verkkopalvelussa osoitteessa <http://www.rtve.es/alacarta/videos/a-fondo/entrevista-julio-cortazar-programa-fondo-ii/1051555/> [haettu 21.5.2018].

Lehdet

Casa de las Américas 1961–1971. Instituto Cubano del Libro, La Habana.