

COLLOQUIA

Antes y después de
Rayuela

Edición de
Eduardo Ramos-Izquierdo
Jérôme Dulou



Comité scientifique :

Javier Gómez Montero, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

María Rosa Lojo, Universidad del Salvador/Conicet

Roland Spiller, Goethe-Universität

Stefano Tedeschi, Università degli Studi di Roma “La Sapienza”

Illustration de couverture : Hugo Passarello Luna

Maquette : Gerardo Centenera et Jérôme Dulou

Mise en page : Jérôme Dulou et Sofía Mateos

En application des articles L. 122-10 à L. 122-12 du code de la propriété intellectuelle, toute reproduction à usage collectif par photocopie, intégralement ou partiellement, du présent ouvrage est interdite sans autorisation du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC, 20 rue des Grands-Augustins, 75006 Paris). Toute autre forme de reproduction, intégrale ou partielle, est également interdite sans autorisation de l'éditeur. Droits réservés.

© 2017, Eduardo Ramos-Izquierdo

ISSN : 2605-8723

Índice

En el umbral: de tiempos y destiempos	5
Voz de autor	9
Las prosas libres y sueltas de Julio Cortázar <i>Jorge Edwards</i>	11
Del arte de contar	23
Julio Cortázar, la vanguardia y el azar <i>Steven Boldy</i>	25
Meditación del Minotauro: los géneros, Cortázar y <i>Los reyes</i> <i>Rosalba Campra</i>	35
La deconstrucción del mito de una ciudad: “La barca o nueva visita a Venecia” <i>Susanna Regazzoni</i>	49
Cortázar o el arte de contar entre guiños cómplices <i>Trinidad Barrera</i>	57
Convergencias y divergencias: Cortázar <i>vs.</i> Bolaño <i>László Scholz</i>	65
Alrededor de <i>Rayuela</i>	79
La <i>Rayuela</i> de Julio Cortázar a través de su correspondencia <i>Raquel Thiercelin-Mejías</i>	81
Morelli / Oliveira: de la reflexión teórica a la experiencia práctica <i>Jérôme Dalou</i>	93

Cortázar o la invención del hipertexto <i>Sylvie Protin</i>	107
Imágenes de la liberación entre <i>Rayuela</i> y “Reunión”: de la bohemia cultural a la guerrilla armada <i>Jaume Peris Blanes</i>	121
Con la perspectiva de otras artes	135
Julio Cortázar por el París de los pasajes <i>Juan Manuel Bonet</i>	137
La génesis de la imagen visual en la obra cortazariana: de <i>Rayuela</i> a <i>La vuelta al día en ochenta mundos</i> y <i>Territorios</i> <i>Marisol Luna Chávez</i>	149
De la música en la obra de Cortázar <i>Marie-Alexandra Barataud</i>	163
Testimonios	177
Los juegos de Cortázar <i>Juan José Armas Marcelo</i>	179
Mi última charla con Julio Cortázar <i>Raquel Thiercelin-Mejías</i>	185
Bibliografía	195
Index nominum	203
Index rerum	211

EN EL UMBRAL: DE TIEMPOS Y DESTIEMPOS

No me parece exagerado insistir en la importancia de 1963 en la vida y sobre todo en la obra de Julio Cortázar. 1963 es el año de aparición de la *princeps* de *Rayuela*, su segunda novela publicada tres años después de *Los Premios*. Es un año clave que marca un antes y un después: a partir de esa fecha hay un fuerte cambio en la recepción y el reconocimiento de la ficción de Cortázar. *Rayuela* lo convierte en uno de los principales novelistas de América Latina en la segunda mitad del siglo XX y de lo que la etiqueta *Boom* ha significado en la cultura literaria latinoamericana y, más aún, mundial. Si 1963 conmemora el cincuentenario de *Rayuela*, también precede la fecha del centenario del nacimiento de Cortázar. Azares de tiempos y destiempos de la ficción y la realidad que producen la tentación de eventos conmemorativos.

Así, este volumen reúne las ponencias presentadas en el Coloquio internacional “1963: fecha clave de la escritura de Julio Cortázar”, organizado por el *Séminaire Amérique Latine* en colaboración con la Cátedra Vargas Llosa y el Instituto Cervantes, que tuvo lugar en noviembre de 2013 en la Maison de la Recherche de Paris-Sorbonne y en el Instituto Cervantes.

Abre el volumen la transcripción de la conferencia inaugural de Jorge Edwards, amigo personal de Cortázar, en la que trata las que llama las *prosas libres y sueltas*, textos de experimentación, de lo informal y lo autorreflexivo, de lo absurdo, lo insólito y de los finales sorprendentes, de lo poético y lo intertextual: del espacio de la intensa libertad de la escritura.

A continuación, los textos críticos y académicos están organizados en tres partes principales seguidos de una parte final de testimonios.

En la sección “Del arte de contar”, el artículo de Steven Boldy examina, desde la perspectiva teórica de Bürger y las prácticas surrealistas de Aragon y Breton, la intención vanguardista de Cortázar en el papel del azar, los juegos de palabras y las coincidencias, desde *Los premios* hasta *Prosa del observatorio* y *Territorios*. A continuación, Rosalba Campra —partiendo de la clasificación como modo de conocimiento y de pasaje del ordenamiento del mundo natural a lo cultural, el canon genérico en lo literario— analiza en *Los reyes*, la figura dúplice del Minotauro, emblema de un orden fluyente: de una libertad. Susanna Regazzoni, a su vez, estudia en el relato “La barca o nueva visita a Venecia”, escrito en una primera versión en los años 50 y reelaborado en los 70, la pluridimensionalidad de esa refundición del relato acompañada por la metafictionalidad dada en el proceso de escritura y reescritura. Y en el siguiente artículo, Trinidad Barrera reflexiona sobre las relaciones de Cortázar con autores del Cono Sur, en particular con Borges y sobre todo con Bioy, con quien tiene diferencias, pero comparte en algunos cuentos afinidades en la creación y en el oficio del escritor. Concluye esta parte László Scholz con una lectura comparada de la experimentación de Cortázar (1963-1973) y de Bolaño (1993-2003) en la que analiza las estrategias narrativas de elementos desproporcionados y heterogéneos en busca de convergencias y divergencias estéticas.

En la sección “Alrededor de *Rayuela*”, Raquel Thiercelin-Mejías propone un estudio de la correspondencia de Julio Cortázar de mediados de los años sesenta en la que nos revela cómo *Rayuela* marca un hito, no solo en la obra de su autor, sino también en el transcurso de su existencia y de su pensamiento. Si Jérôme Dulou desarrolla una lectura de las morellianas de *Rayuela* dentro del discurso narrativo mismo de la novela para pasar del plano de la reflexión teórica metatextual al plano de la experiencia práctica de la lectura del texto mismo, Sylvie Protin estudia la producción de Cortázar a la luz del hipertexto literario (hiperficción, hipermedia...) para mostrar, a través de la percepción del lector, la coherencia de un verdadero proyecto literario del autor. Jaume Peris Blanes, a su vez, analiza las diferentes imágenes de la liberación en *Rayuela* y “Reunión” de 1963, un año de conflicto y negociación de diferentes proyectos de emancipación en la obra de Cortázar, textos en los que no obstante hay una concepción similar de la escritura.

La sección “Con la perspectiva de otras artes” la inaugura el artículo de Juan Manuel Bonet quien nos propone un paseo literario por el París de Cortázar y, en particular, por sus galerías y pasajes, en donde examina las relaciones entre el espacio de la realidad y el de la ficción cortazariana, así como su densa referencialidad literaria, pictórica y fotográfica. A continuación, Marisol Luna Chávez muestra la evolución de la imagen visual en *Rayuela* —a través de la descripción, alusión o identificación de diversas obras plásticas— con la que aparecerá posteriormente en *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Territorios*. Para cerrar esta sección, Marie-Alexandra Barataud analiza cómo la literatura y la música (en particular el jazz omnipresente) entablan una relación estrecha en la prosa de Cortázar en los temas, la noción rítmica de la escritura y en los puentes icono-textual entre los varios niveles de la obra.

En la sección “Testimonios”, Juan José Armas Marcelo señala la importancia de lo lúdico en Cortázar, se interroga sobre los que él considera sus mejores relatos (“Continuidad de los parques” y *Rayuela*) y valora tres facetas principales de su obra en función de sus relaciones amorosas. Como conclusión de este volumen, presentamos el lúcido y emotivo testimonio de Raquel Thiercelin-Mejías que nos detalla su última visita a Julio Cortázar unos días antes de su muerte, seguida de una lectura de su correspondencia final.

Quisiera expresar mi profunda gratitud a las personas que han colaborado en la edición de este libro. Agradezco a Jérôme Dulou el montaje inicial del volumen y, de manera muy especial, al grupo de jóvenes doctorandos que han descubierto el gusto y las sutilezas de la revisión y de la edición: a Karla Calviño, Claudia Chantaca, Enrique Martín Santamaría, Raquel Molina, Diana Paola Pulido y Victoria Ríos por las diversas etapas de lectura y relectura del manuscrito; y a Sofía Mateos por la minuciosa elaboración de los índices y la revisión final.

ERI

VOZ DE AUTOR

Las prosas libres y sueltas de Julio Cortázar¹

Jorge Edwards

No es fácil hablar de las prosas libres y sueltas de Julio Cortázar como si fueran diferentes de otras creaciones suyas, como si pertenecieran a otro género, a una categoría determinada. Podríamos sostener que la prosa de Cortázar, en sus piezas breves, en sus cuentos, en sus crónicas, en sus novelas, en *La vuelta al día en ochenta mundos* y en *Rayuela*, siempre tiende a la informalidad, a la libertad expresiva. En una época en que todavía pesaban las exigencias académicas tradicionales, en que el modernismo se había transformado en una retórica, Cortázar ensayó desde sus comienzos una ruptura: en el estilo, en el lenguaje y hasta en la actitud del escritor. Por consiguiente, la separación, la clasificación que propongo en el título de este ensayo tienen algo de arbitrario. En su conjunto, la prosa de Julio Cortázar tuvo siempre un elemento de búsqueda, de experimentación, de lucha contra academismos ambientales, contra escrituras anquilosadas. Fue, Cortázar, desde sus primeros pasos, el escritor de la ruptura contra la manera hereditaria, consagrada, de escribir. Desde una visión actual, con la perspectiva del tiempo, pienso ahora que el hecho de no ser español, de ser argentino, de venir del mundo de Buenos Aires, incluso del habla de Buenos Aires, y de

¹ Este texto es la transcripción de la conferencia inaugural impartida por Jorge Edwards en el Coloquio Internacional “1963: año clave en la escritura de Julio Cortázar”. Fue transcrito por Paulina Caiceo Bravo a partir del video filmado en la Maison de la Recherche de la Sorbonne y releído y autorizado para su publicación por el autor, a quien nuevamente le agradecemos su lucidez y su generosidad.

pasar de ahí directamente, con una mezcla de sabiduría y de ingenuidad, al mundo literario de París, le sirvió mucho para liberarse de prejuicios, de simplismos. La conocida polémica de Jorge Luis Borges con Américo Castro, aquella basada en lo que Castro bautizó, con algo de arrogancia, con mucha pedantería, “la peculiaridad lingüística rioplatense”², creó un ambiente favorable para la aventura intelectual y estética de Cortázar. Desde aquellos años iniciales, desde aquellas polémicas precursoras, Julio Cortázar, en su exilio voluntario, nunca olvidó la memoria de lo argentino. Aquí hago un intento de distinción, una aproximación que podría entenderse como una propuesta: en sus prosas sueltas, fragmentarias, en *Historias de cronopios y de famas*, en *Un tal Lucas*, en sus numerosos textos informales, se podría sostener que Julio Cortázar es más “argentino” que en muchos de sus cuentos y novelas. Sé que mi afirmación es inevitablemente arbitraria. Pero la presencia en esas prosas de un universo bonaerense de barrio, de relaciones de familia particulares, deliberadamente marginales o provincianas (mi primo el primero, mi primo el segundo, etcétera), de lenguajes temporales y locales, es muy fuerte. Cuando Cortázar alcanza una escritura más libre, surge en sus textos una memoria remota. Es una memoria que necesita libertad verbal para manifestarse.

No pretendo hacer teorías literarias, no tengo mayor desconfianza frente a la teoría, pero tengo, sí, una respetuosa, prudente distancia. He comprobado que en el accidentado siglo XX la historia se burló con frecuencia de la teoría, y me parece que en materias literarias ocurre algo bastante parecido. Pues bien, para reflexionar de manera válida sobre la prosa de Julio Cortázar hay que tener presente siempre un concepto de la libertad de la expresión literaria. A través de la informalidad de sus textos sueltos, Julio Cortázar consiguió una libertad de expresión extraordinaria. Fue el reflejo de un amor a la libertad inherente a su escritura. ¿Traicionó en alguna etapa, por sectarismo, por simplismo, por lo que sea, este amor vocacional, intrínseco? Es una pregunta que dejo por ahora en suspenso. La escritura informal de Julio Cortázar se acerca a dos extremos, sin confundirse totalmente con ellos. Se acerca con algunas reservas, con vacilaciones, como quien toca terrenos limítrofes o tierras de nadie. Uno de esos extremos corresponde a uno de

² Cf. Américo Castro, *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico* y Jorge Luis Borges, “Las alarmas del doctor Américo Castro” (1941). Ver bibliografía.

los grandes géneros de la historia literaria: el ensayo. La prosa cortazariana siempre tiene un elemento ensayístico, incluso en *Rayuela*, incluso en los cuentos suyos que podríamos llamar clásicos. Hay en ellos una continua reflexión sobre la escritura misma, sobre sus posibilidades, sobre sus aspectos enigmáticos: ensayo autorreflexivo. Como se sabe, tuve la audacia, hace no demasiados años, de escribir una especie de novela ensayo³, una ficción con elementos fragmentarios de crónica y de historia, sobre Miguel de Montaigne, a quien algunos clásicos españoles —Quevedo, Baltasar Gracián—, conocieron como *El Señor de la Montaña*. He citado con frecuencia una famosa frase de Montaigne que es plenamente aplicable a Julio Cortázar: *recuerden ustedes que escribo ensayos, que no escribo resultados*. La prosa de Cortázar, y sus prosas breves y libres, por encima de todo, no consignan resultados. Es una escritura que ensaya, precisamente, que avanza, que retrocede, que hace una digresión, que merodea, que se critica y autocritica, que reflexiona sobre sí misma. Un resultado sería una síntesis abusiva. La escritura del escritor artista, como lo fue Cortázar, como lo fue, en resumidas cuentas, en el balance definitivo, Montaigne, va por caminos más ambiguos, más variables. El escritor artista que era Julio Cortázar no proponía resultados ni respuestas: proponía preguntas. Era una prosa que se hacía preguntas continuas. Esto es algo, un movimiento, una incertidumbre, que siempre nos fascina en su escritura. En otro extremo, con otra distancia, es una prosa que está cerca y que se toca con la poesía. Es decir, Cortázar es poeta en prosa y en verso. A veces la prosa lo lleva al verso, y lo lleva en forma natural. Así ocurre, por ejemplo, en las páginas de *62 Modelo para armar*. Es prosa infiltrada por la poesía y que desliza a menudo en la poesía.

En seguida, los textos sueltos de Cortázar son textos críticos en el sentido más auténtico, incluso más formal: crítica literaria, crítica musical, crítica de pintura. Es una crítica muy narrativa, desarrollada en su progreso, en sus aristas. Propongo leer páginas suyas sobre un concierto de Louis Armstrong en el teatro des Champs-Élysées⁴: es un modelo de virtuosismo en la prosa, de prosa enormemente creativa, inspirada. La música de la prosa sigue el ritmo de la trompeta de Armstrong. Después, cuando Louis Armstrong canta, la palabra se adapta a las notas

³ Cf. Jorge Edwards, *La muerte de Montaigne*.

⁴ Cf. Julio Cortázar, “Louis, enormísimo cronopio”.

musicales de una manera extraordinaria. Llegamos entonces a una conclusión: la informalidad se daba en la escritura en prosa de Julio Cortázar, pero también en su amor por una música esencialmente informal, como es la del jazz, música de la improvisación y de la creación instantánea. Sus textos son reportajes, pero son reportajes de poeta sorprendido por algún evento excepcional. Cuando el Cortázar poeta asiste a un concierto de Louis Armstrong, describe en forma casi mágica, o directamente mágica, la manera de entrar al escenario de este hombre que lleva veinte pañuelos porque transpira copiosamente durante todo el concierto, de manera que los pañuelos se acumulan en un rincón convertidos en sopa.

Hay prosas sueltas que podríamos definir con algo de arbitrariedad, al modo nuestro, como cuentas del absurdo cotidiano: el de las cocinas, el de los patios interiores, el de los jardincillos de barrio. Las historias de cronopios y las de famas, las mejores y más logradas, son historias en las que se introduce en lo cotidiano un elemento absurdo, insólito, perturbador en su sencillez. Es una especie de lógica al revés, de antilógica, que determinan la atmósfera entera de la narración. Se produce un transcurso aparentemente normal, pero pronto contaminado por lo no lógico. En la Francia de los días en que conocí a Julio Cortázar, la de los años sesenta, la noción de lo absurdo, dominante, envolvente, era esencial. Dominaba, por ejemplo, en la reflexión y en la ficción de Albert Camus, en la de *El extranjero* y la de *El mito de Sísifo*, en el teatro de Ionesco y algunos seguidores suyos, en pintores de algo que se podría llamar post surrealismo. Era una atmósfera en que la meditación sobre lo absurdo, la contemplación fascinada de lo absurdo, la risa frente a lo absurdo de muchas situaciones aparentemente normales, eran contagiosas. Aunque Dadá había terminado, éramos sus herederos casi involuntarios.

Lo que logra Julio Cortázar en sus prosas sueltas es algo que define a todos los escritores auténticos: inventó con rapidez, con agilidad, un tono literario propio, que ningún otro escritor tenía en su tiempo, aun cuando había sido anunciado en América Latina por escritores como Felisberto Hernández, Macedonio Fernández, o el Vicente Huidobro de las *Tres inmensas novelas*. Quizá podríamos colocar a Juan Emar en la misma lista. Descubrió su tono temprano y tuvo el mérito de sostenerlo, de prolongarlo. Se dice que Marcel Proust tardó veinte años en descu-

brir el tono de la primera frase de la *Recherche*: « Longtemps, je me suis couché de bonne heure ». La frase es simple, enigmática, misteriosa, única. No creo que Julio Cortázar tenga mucho parentesco literario con Proust. No tiene, desde luego, una dimensión comparable en el tiempo y en el espacio. He revisado hace pocos días ediciones facsimilares de las pruebas de imprenta del primer tomo de la *Recherche*. Demuestran que Proust tardó mucho en escribir esa extraordinaria primera frase, que la puso en su texto y después la suprimió, que más tarde la repuso y ya no volvió a cambiarla. Parece, entonces, a primera vista, que resolver el problema de la primera frase de un texto narrativo lo resuelve todo. Si un autor tiene la primera frase, tiene el libro. No es así, desde luego, y es mejor que no sea así, ya que sería desesperante, angustioso, pasarse años sin encontrar el tono de la obra. Pero Julio Cortázar, de algún modo, quizá sin darse cuenta cabal, en forma probablemente instintiva, con ayuda de la distancia, del exilio, de la memoria involuntaria, encontró temprano un tono, entre narrativo e inquisitivo, que se convirtió en un motor de la totalidad de su obra. Es uno de los misterios de la literatura, y puede que los teóricos ya lo hayan explicado, pero queda por saber si sus teorías son capaces de convencernos. El escritor auténtico es capaz de imprimir un tono a su lenguaje y que hace que no sea un lenguaje ordinario, puramente informativo. Al ser un lenguaje propio, se puede afirmar que es un lenguaje inventado. Es decir, es una invención que se añade a las demás invenciones del idioma y de su historia, que enriquece el espacio de la literatura, que alimenta ese espacio y se alimenta de él. Saber si es un espacio inventado por el escritor o un dictado de la lengua, de su historia, es otro asunto.

Hay pequeños textos, entre las prosas sueltas y libres de Julio Cortázar, que dan con maravillosa justeza el tono general de su escritura, el de lo *cortazariano*, si es que eso existe. Creo que ahora puedo agregar otro concepto. En sus textos sueltos mejores, Cortázar consigue finales maestros. Son finales que cierran los textos y que devuelven al comienzo. A veces pienso que la inspiración inicial ha sido dada por un final. Cito un fragmento de una prosa de *Historias de cronopios y de famas* que se llama “Viajes”:

Cuando los cronopios van de viaje, encuentran los hoteles llenos, los trenes ya se han marchado, llueve a gritos (*me parece un buen hallazgo esto de que llueve a gritos, ya que nosotros decimos “llueve a cánta-*

ros”, llueve de diversas maneras, y no sé si en Argentina se dice “llueve a gritos” o es otro invento cortazariano), y los taxis no quieren llevarlos o les cobran precios altísimos. Los cronopios no se desaniman (*los cronopios son perseverantes en toda la obra de Cortázar*) porque creen firmemente que estas cosas les ocurren a todos, y a la hora de dormir se dicen unos a otros: “La hermosa ciudad, la hermosísima ciudad”. Y sueñan toda la noche que en la ciudad y que ellos están invitados. Al día siguiente se levantan contentísimos (*sin necesidad de haber ido a la fiesta*) y así es como viajan los cronopios (*es decir, los cronopios viajan con la imaginación y esto significa que viajan con la escritura*). Las esperanzas, sedentarias, se dejan viajar por las cosas y los hombres, y son como las estatuas que hay que ir a verlas porque ellas ni se molestan (*no se molestan en bajar de sus pedestales e ir a conversar con las esperanzas, por eso hay que ir hacia ellas*) (131-132. Los comentarios entre paréntesis son míos).

Los finales concentrados, sorprendivos, ilógicos, en el sentido formal del término, de las piezas breves de Cortázar, tienen una virtud curiosa: humanizan cosas inanimadas, como puede ser una gota de agua en equilibrio inestable, a punto de caer, y a veces deshumanizan a seres humanos monstruosos, que asoman en los márgenes, entre líneas, en los subtextos. Humanizan lo que no es humano y suelen revelar la *des-humanización* de lo humano. Muestran las relaciones humanas en su horror, en sus desviaciones esenciales. Cito “Aplastamiento de las gotas”, que pertenece a la sección “Material plástico” de las *Historias de cronopios y de famas*:

Yo no sé, mirá, es terrible como llueve. Llueve todo el tiempo, afuera tupido y gris, aquí contra el balcón con goterones cuajados y duros, que hacen plaf y se aplastan como bofetadas uno detrás de otro, qué hastío. Ahora aparece una gotita en lo alto del marco de la ventana; se queda temblequeando contra el cielo que la triza en mil brillos apagados, va creciendo y se tambalea, va a caer y no se cae, todavía no se cae. Está prendida con todas las uñas, no quiere caerse y se la ve que se agarra con los dientes, mientras le crece la barriga; ya es una gotaza que cuelga majestuosa, y de pronto zup, ahí va, plaf, deshecha, nada, una viscosidad en el mármol. Pero las hay que se suicidan y se entregan en seguida, brotan en el marco y ahí mismo se tiran; me parece ver la vibración del salto, sus piernitas desprendiéndose y el grito que

las emborracha en esa nada del caer y aniquilarse. Tristes gotas, redondas inocentes gotas. Adiós gotas. Adiós (109).

Son gotas humanas, bailarinas, proteicas, que engordan, que se preparan para caer y caen, que saltan al vacío. Uno se despide de ellas con cariño. Y piensa que su existencia es un fenómeno de lenguaje, que sólo se da en el interior del lenguaje. De ahí que sean inútiles, como la poesía misma, y a la vez necesarias.

El tema de la poesía en la prosa me inquietó siempre y lo conversé con Julio Cortázar más de alguna vez. ¿De dónde venía la poesía de Julio Cortázar, mejor en sus prosas, sin duda, que en su obra en verso? Sabemos que Julio fue un constante lector de poetas ingleses. Conocía bien la obra y la vida de John Keats y había dedicado largo tiempo, financiado por la Universidad de Puerto Rico, a la traducción de Edgar Allan Poe. Poe traducido al francés por Charles Baudelaire, al español por Julio Cortázar. Por mi parte, conocí bien, a lo largo de años, y al final como embajador de Chile en Francia, embajada en la que yo era ministro consejero, a Pablo Neruda. Amaba profundamente la poesía de *Residencia en la tierra*, que no terminaba de sorprenderme y conmoverme. A menudo pienso que hubo un malentendido esencial en mi primer encuentro con el poeta: yo había partido a visitar, una mañana de domingo del año 52 o del año 53, al poeta de *Residencia* en su casa del barrio santiaguino de Los Guindos, y me había encontrado con el poeta de *Canto General* y de *Las uvas y el viento*. Es decir, mi relación personal había partido con un equívoco y de algún modo se mantuvo en esa forma. Años más tarde, encontré que había versos de *Residencia en la tierra* que parecían frases de algunas de las prosas informales de Julio Cortázar. Por ejemplo, uno de los fragmentos en prosa de *Residencia en la tierra* (“El joven monarca”), ambientado en Birmania, termina así: “Escucho a mi tigre y lloro a mi ausente” (159). En las primeras páginas de *Rayuela* se deja escuchar a veces el tono lírico de *Residencia*. Como se sabe, éste es un libro escrito en Rangún, Birmania, a partir de los años 27 y 28, por un poeta de lengua española que se encontraba lejos del español, en una situación de soledad angustiada extrema. Escribió así una poesía en que la ciudad degradada, la humedad, la lluvia del trópico, el agua omnipresente, no siempre cristalina, el pantano, el barro y las criaturas del barro, tienen una presencia en parte real, en parte onírica. Las páginas en que *Rayuela* nos presenta un París lluvioso, gris, húmedo,

de rincones, de personajes ancianos, extravagantes, rodeados de gatos, la *unreal city* de T. S. Eliot, que él, a su vez, había encontrado en Charles Baudelaire, tienen el tono inconfundible de *Residencia en la tierra*. Cortázar siempre lo admitió, y eso nos indica que podríamos ampliar el concepto. Pienso que la literatura de fines de los cincuenta y de los años sesenta y setenta en América Latina hizo un trabajo de asimilación de la poesía de los poetas algo anteriores a la prosa narrativa. La prosa de un José Donoso, de un Julio Cortázar, del mejor Vargas Llosa, recibe ecos de Neruda, de Vallejo, de López Velarde, de Octavio Paz. Nunca hay una mejor comunicación literaria y humana entre los escritores de nuestra región. Los prosistas son a la vez poetas, como Jorge Luis Borges o José Lezama Lima. La diferencia de la prosa de los autores de esos años con la de los narradores anteriores, naturalistas, criollistas, regionales, es la entrada del aire, del ritmo, de la poesía. Hasta Rubén Darío es perceptible en precursores como Juan Rulfo, Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias. Cuando nos adentramos en las prosas libres y sueltas de Cortázar, nos encontramos con Rimbaud, con Jules Laforgue, con Lautréamont, pero también con Neruda, Vallejo, Vicente Huidobro. Es una revolución estética que comienza, como diría Octavio Paz, en la libertad bajo palabra (en la palabra en libertad).

Las novelas que le interesaban a Julio Cortázar, cuyo talento no engarzaba exactamente en el género novelesco, se caracterizaban por su informalidad, por su libertad narrativa, por su amor a la digresión, por su humor. Estaban cerca de sus prosas informales. Ayudaban a inspirar esas prosas. Una de esas novelas, y casi por definición, es *Paradiso* de Lezama Lima. Julio fue uno de los descubridores, y el mejor promotor internacional, de la gran prosa narrativa del escritor cubano. Era una prosa poco académica, por momentos incorrecta, dotada de algo que podría llamarse ingenuidad instintiva y explosiva. Julio amó esa prosa en un acto rápido de inspiración, de iluminación. Comprendió a fondo, sin necesidad de mayores explicaciones, la situación de Lezama Lima en la penumbra de su casa de la calle de Trocadero, en La Habana de los primeros años de la revolución. Vio al gordo poeta y novelista en su sillón señorial, rodeado de papeles, comentando historias cubanas e historias de la Edad Media europea, hablando de ángeles, leyendas, demonios, teorías de Santo Tomás de Aquino, y haciéndose aspersiones

en la garganta acompañadas de un gesto de la mano para que nadie le quitara la palabra.

Su defensa de la lectura de *Paradiso*, en “Para llegar a Lezama Lima” de 1966, su afirmación de que conviene leerlo a la manera de los Cantos pindáricos, son textos críticos únicos, que sólo pueden surgir en un medio literario marginal, periférico, que se toma libertades sin demasiado respeto, como es el de nuestra región. Cito fragmentos de uno de los comentarios de *Paradiso* de Julio Cortázar. Hay que leerlo, dice, “como los himnos órficos, como los bestiarios, como *Il Milione* del veneciano, como Paracelso...” (80).

Hace, en buenas cuentas, una enumeración dispersa, poética, y al final, a modo de conclusión, escribe:

Leer así *Paradiso* es como mirar el fuego del hogar e ir entrando en su torbellino de construcción y aniquilamiento, su momento clásico en que es la hoguera sacrificial, su hora romántica de chispas y explosiones inesperadas, su barroco de humos azules y verdes que multiplican las estatuas fugaces y las cornucopias, su instante Aura Mazda, su instante Brunilda, el signo cósmico de Empédocles, la espiral de Isadora Duncan, el signo analítico de Bachelard [...] (80-81).

Es la crítica, desde la lectura poética, de un texto en prosa escrito por el gran poeta en prosa que era José Lezama Lima.

Hay otro gran texto que Julio Cortázar descubrió para nosotros, aunque ya estaba descubierto hace mucho tiempo fuera de la lengua española: es el *Caballero Tristram Shandy* de Laurence Sterne. Es un texto cómico, un texto rabelesiano (otra referencia para Julio Cortázar), un texto eminentemente digresivo, un texto imposible en su acción, porque comienza con la historia del feto del personaje, un caballero anacrónico y que tarda algunas páginas en nacer. En seguida, es un texto de filiación cervantina. Las referencias al otro caballero, el de la Triste Figura, y a Miguel de Cervantes, son continuas.

Son referencias que forman una constelación de literatura: *Rayuela*, *Paradiso*, *Tristram Shandy*, y detrás de todos ellos, como si se tratara de un palimpsesto, *Don Quijote de la Mancha*. Me he preguntado a menudo si James Joyce debería entrar en esta constelación y confieso que no estoy seguro. Pero hay un concepto joyceano, el de iluminación instantánea, cercano al concepto romántico de inspiración, el de *epifanía*: concentra-

ción, inspiración súbita, iluminación estética superior. Me siento inclinado, en cambio, a agregar una novela que Julio Cortázar quizá conoció: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, del brasileño Joaquín María Machado de Assis. Es una novela de 1881 inspirada en Sterne e indirectamente inspirada en Cervantes, por lo cual podría formar parte de la constelación cortazariana. El prólogo del libro es una de las tantas bromas del autor, ya que fue escrito por su personaje, Brás Cubas, un difunto que escribe sus memorias después de su muerte. Es decir, una situación cortazariana y un cronopio de primera clase. Brás Cubas afirma algo que se podría aplicar a toda la obra de Cortázar: su novela fue escrita con la pluma de la broma y la tinta de la melancolía: confesión esencial, síntesis impecable.

He hablado del *Quijote*, de Laurence Sterne, de Julio Cortázar, pero no me he referido todavía a una figura relacionada con todos ellos: Jorge Luis Borges. Cuando llegué por primera vez a la casa de Julio Cortázar y de Aurora, en la Place du Général Beuret, en el distrito quince de París, lo primero que vi en un escritorio fue un gran retrato fotográfico de Borges. No se le habría podido hablar al conservador Borges de Fidel Castro, del Che Guevara, temas de esos días, y su posición en ese escritorio, cuyo dueño acababa de “descubrir” la revolución cubana, me sorprendió bastante. La fotografía era, sin embargo, el homenaje de un escritor a uno de los grandes maestros del pasado reciente, a un gran contemporáneo mayor. Ya he contado que cuando entré a mis veinte años a la casa de Pablo Neruda, en plena época de su *Oda a Stalin*, lo primero que me sorprendió y me encantó, en el sentido más literal de la expresión, fue encontrar las fotografías de Jean-Arthur Rimbaud, de Charles Baudelaire, de Edgar Allan Poe y Walt Whitman, en lugar de Lenin o de José Stalin. Pues bien, cuando entré a la casa de París de Julio, y soy un aficionado a las fotografías, me topé primero que nada con la cara de Borges. Ahora pienso que el célebre cuento borgeano, “Pierre Menard, autor del Quijote”, nos une con nuestras constelaciones y nuestras digresiones: Pierre Menard no intenta imitar ni copiar el *Quijote*. Pierre Menard se coloca en una situación cervantina, machadiana, cortazariana: emprende la tarea de escribirlo en forma idéntica, pero sin copiarlo, tentativa fracasada de antemano, invención pura, utopía perfecta e imposible.

Creo que Julio Cortázar también escribe relatos que se podrían llamar “normales”, pero que nunca son enteramente normales. Son relatos que llegan a dos extremos: lo absurdo y lo primitivo. “Casa tomada” se mantiene en los terrenos de lo inquietante y lo absurdo. “La autopista del sur” comienza con un atasco a la entrada de París, situación perfectamente normal, previsible, pero que empieza a prolongarse más de la cuenta y a desembocar en lo primitivo, en lo prehistórico. Los personajes salen de su nueva morada, el automóvil, para encontrar una botella de agua mineral, un huevo, un pedazo de pan. Pronto pasan a intercambiar objetos y a ingresar en una economía de trueque. Hasta que el atasco monstruoso (el *embouteillage*) termina y todo regresa a la “normalidad”, a la vida supuestamente normal de las grandes aglomeraciones contemporáneas.

Para terminar, quiero dar brevemente una “imagen primera” de Julio Cortázar, de Aurora y de la mamá de Julio. Cuando llegué a París el año 1962, conocí a Mario Vargas Llosa en la radio francesa, antes de saber que era escritor. Le pregunté una vez, en uno de esos primeros encuentros, si conocía a Julio Cortázar. Me dijo que sí y me invitó a cenar con él en una planta baja de la rue Malar, en un lugar que me parece que corresponde ahora a una conocida tienda de frutas y verduras. Recuerdo que llegué con Pilar a una sala que estaba en una relativa penumbra y que había tres personas sentadas en sendas sillas de palo y de paja. En el centro, Julio Cortázar; a un lado Aurora y al otro su madre. Me quedé asombrado con esa imagen: tengo la impresión de que todavía, después de un poco más de medio siglo, la sigo viendo. Tuve una impresión precisa, simpática, ligeramente cómica: en su hieratismo, en la curiosa tranquilidad de las tres figuras, en su relativa inmovilidad, me hicieron pensar en un retrato del Aduanero Rousseau. Había en Chile un pintor cercano al Aduanero, Herrera Guevara. Era un *naif* notable. Sus paisajes de barrios populares de Santiago, de cerros de Valparaíso, de grupos de familias, son francamente dignos del Aduanero. Un poeta chileno, pintor a ratos, afrancesado fanático, Álvaro de Silva, amigo de Neruda, coleccionó obras de Herrera Guevara con la idea de que coleccionaba pintura de Pablo Picasso. Murió en París, fue enterrado por unos pocos amigos en un cementerio de suburbio y nunca supe lo que sucedió con su colección. Es otra historia de cronopios, en parte escrita.

Hace años leí que Machado de Assis había escrito que tenía cabeza rumiante. Pensé de inmediato que era una noción aplicable a Jorge Luis Borges, pero después me dije que también valía para Julio Cortázar. Son cabezas que no aceptan nada a primera vista, porque sí: que analizan cada cosa, la dan vuelta, la miran por todos lados, la interrogan. En otras palabras, cabezas de rumiantes. Hay que evitar, en consecuencia, el acercamiento fácil a los temas. Conviene dudar, poner en cuestión, proponer una respuesta y la respuesta contraria. Estas líneas no han sido más que una aproximación a Cortázar desde un ángulo central: el de la libertad de escritura y la libertad de lectura.

DEL ARTE DE CONTAR

Julio Cortázar, la vanguardia y el azar

Steven Boldy

University of Cambridge

srb1000@cam.ac.uk

Resumen: Este artículo examina el papel del azar, los juegos de palabras y las coincidencias en varios textos cortazarianos desde *Los premios* hasta *Prosa del observatorio* y *Territorios*. Evalúa la intención vanguardista de Cortázar a la luz de la teoría de la vanguardia esbozada por Bürger, y su práctica en las obras surrealistas de Aragon y Breton.

Palabras clave: Cortázar, vanguardia, azar, juego, analogía

Resumé : Cet article étudie le rôle du hasard, les jeux de mots et les coïncidences dans plusieurs textes cortazariens depuis *Los premios* jusqu'à *Prosa del observatorio* et *Territorios*. Il évalue l'intention avant-gardiste de Cortázar à la lumière de la théorie des avants-gardes ébauchée par Bürger et de sa mise en pratique dans les œuvres surréalistes d'Aragon et Breton.

Mots-clés : Cortázar, avant-garde, hasard, jeu, analogie

Abstract: This article studies the role of chance, especially in the form of word play and coincidence, in a series of texts by Cortázar from *Los premios* to *Prosa del observatorio* and *Territorios*. It looks at Cortázar's avant-garde credentials in the light of the theory of the avant-garde in Peter Bürger and its practice in the surrealist works of Aragon and Breton.

Key words: Cortázar, avant-garde, chance, play, analogy

En su obra clásica *Theory of the Avant-Garde*, Peter Bürger afirma que el propósito de los movimientos vanguardistas europeos clásicos es atacar el estatus, el arte en la sociedad burguesa y eliminar su autonomía para establecer una nueva praxis vital; es decir, abolir la institución del arte (Bürger 51). Casi inmediatamente señala los escollos de tal pretensión: una vez, el orinal firmado por Duchamp entra en un museo, se convierte en arte; la industria de la cultura asimila y aprovecha cualquier rebeldía.

Cuando a los veinte años leí por primera vez *Rayuela*, me sedujeron los desplantes semánticos, las exploraciones combinatorias de textos y experiencias. Ahora cuando la leo nuevamente, busco los nostálgicos pasajes sobre los amorosos encuentros y desencuentros de Oliveira y la Maga en los barrios parisinos, su fino perfil en el Pont des Arts, el diálogo de Oliveira y la *clocharde* Emmanuèle en la furgoneta de la policía. Cortázar previó y denunció mi aburguesamiento, por decirlo de alguna manera, hace cuarenta años:

También a mí me gustan esos capítulos de **Rayuela** que los críticos han coincidido casi siempre en subrayar: el concierto de Berthe Trépat, la muerte de Rocamadour. Y sin embargo no creo que en ellos esté ni por asomo la justificación del libro... Me sumo a los pocos críticos que han querido ver en **Rayuela** la denuncia imperfecta y desesperada del **establishment** de las letras, a la vez espejo y pantalla del otro **establishment** que está haciendo de Adán, cibernética y minuciosamente, lo que delata su nombre apenas se lo lee al revés: nada (“Del sentimiento de no estar del todo” 42).

Rayuela es a la vez, el rechazo más vehemente de la inteligencia y de la cultura y su celebración más apasionada y entrañable. De la patria cultural, sea Argentina en este caso o cualquier otra, como pauta de control y acondicionamiento, hablan los dos epígrafes franceses de la novela: « Rien ne vous tue un homme comme d’être obligé de représenter un pays » (*Rayuela* 1969a 13) y « Il faut voyager loin en aimant sa maison » (*Rayuela* 1969^a 255). El *país* en otros niveles es equivalente a lo que se llama la *costumbre*, la *ciudad* o la *dura costra mental*. El utópico fin de su empresa literaria sería entonces, convertir la tiranía y el determinismo de una cultura en libertad. Retomando a Bürger, quien es útil por es-

quemático, destaca tres elementos de la vanguardia clásica: el *montage* (73), el choque de lo nuevo (59) y el azar (64).

El *montage* utiliza el fragmento visto como inherente a la alegoría para desmontar la visión orgánica del arte burgués. Los libros *collage* o libros almanaque de Cortázar como *La vuelta al día en ochenta mundos* o *Último round*, diseñados con Julio Silva, con sus móviles e impredecibles constelaciones de textos y aproximaciones de autores afines o disímiles, responden a esta pauta.

Respecto al azar, Bürger cita a Köhler quien apunta que para la vanguardia “solo lo que revela el azar es inmune a la falsa conciencia, libre de ideología, no estigmatizado por la total reificación de las condiciones de la vida humana” (*Theory...* 64)¹. Es decir que el azar tiene un papel privilegiado a la hora de evadir las tiranías de la mente consciente, el determinismo cultural o ideológico.

Más allá de Keats, cuya “capacidad negativa” Cortázar tomó como modelo de disponibilidad afectiva para nadar en lo heterogéneo sin prejuicios estéticos o morales, son los surrealistas franceses los que parecen servir de guías en su apertura al azar. Me parece oír a Cortázar cuando Aragon en 1927, en *Le Paysan de Paris*, habla de su precario sentido de lo maravilloso: « Aurai-je longtemps le sentiment du merveilleux quotidien? », o lamenta cómo la costumbre, « l’habitude du monde », le despoja progresivamente del « goût et de la perception de l’insolite » (16). Algo parecido ocurre con el Breton de *Nadja* cuando habla de súbitas analogías y coincidencias más allá de toda comprensión racional: su vida « livrée aux hasards... [les] rapprochements soudains, des pétrifiants coïncidences, des réflexes primant tout autre essor du mental » (19). Tienen “todas las apariencias de una señal, sin que se pueda decir exactamente de qué señal” (20). A veces es simple « témoin hagard » (21) de estos fenómenos, como en la escritura automática, a veces domina activamente sus mecanismos. Quizás la formulación clásica en Cortázar de esta cristalización de lo simultáneo sea “Cristal con una rosa dentro”:

No es infrecuente que en el sujeto dado a ese tipo de distracciones (lo que se llama papar moscas) la presentación sucesiva de varios fenómenos heterogéneos cree instantáneamente una aprehensión de homogeneidad deslumbradora. En mi condición

¹ Yo traduzco. Por otra parte, véase mi “Mise en perspective de *Imagen de John Keats*”.

habitual de papador de moscas, puede ocurrirme que una serie de fenómenos iniciada por el ruido de una puerta al cerrarse, que precede o se superpone a una sonrisa de mi mujer, al recuerdo de una callejuela de Antibes y a la visión de una rosa en un vaso, desencadene una figura ajena a todos sus elementos parciales, por completo indiferente a sus posibles nexos asociativos o causales y proponga —en ese instante fulgural e irrepetible y ya pasado y oscurecido— la entrevisión de otra realidad... (“Cristal con una rosa dentro” 98).

El poeta puede articular los elementos necesarios para favorecer esta “entrevisión”, mientras que el “papador de moscas” “padece un **extrañamiento** instantáneo” que “me arranca con mayor fuerza de mí mismo” (“Cristal con una rosa dentro” 99).

En la obra de Cortázar cabe distinguir diferentes manifestaciones de la interacción con el azar: la relación personal y directa de una experiencia, propia o ajena, que encuentra su mejor escenario en los libros almanaque o los comentarios a otros artistas como en *Territorios*; la recreación literaria de la experiencia como en “Lejana” o al principio de *62 Modelo para armar*; el enfrentamiento vital, lúdico o neurótico con el azar; la manipulación del azar o lingüístico o de otro tipo por el autor o por personajes literarios, Persio, M. Ochs; la estructuración analógica de una fábula con o sin la conciencia de los personajes. Hay más, pero me parece que son las principales.

En el caso del hermoso *Bestiario de Aloys Zötl* ofrecido por el editor Franco Maria Ricci para que Cortázar escriba un comentario, la constelación es producida por la coincidencia con una obsesión que le venía acosando esos días; se crea una privilegiada zona donde se aúnan lo causal y lo casual. La coexistencia con las imágenes creadas por Zötl y reproducidas en *Territorios* crea un acontecimiento extraordinariamente sugestivo:

Cuando entró por primera vez en mi casa de París para mostrarme las imágenes del bestiario, ninguno de los dos sabíamos que ese contacto era a la vez causal y casual, que los engranajes de aire y agua obedecían a esos impulsos que un nivel de la inteligencia separa taxativamente en territorios de ley y territorios de azar, pero que otro nivel intuye como una sola fluencia. Usted llegó por vías lógicas —una edición de Zötl, un avión de Alita-

lia—, sin sospechar que yo volvía de anguilas, de caballos blancos, que me encaminaba hacia erizos y pingüinos... (*Territorios* 30).

Varios personajes se enfrentan con el azar. En *Los autonautas de la cosmopista*, viven la vida a contrapelo de la velocidad moderna en el lento recorrido de dos semanas de la autopista París Marsella según reglas fijadas de antemano. En *Rayuela* Oliveira y la Maga, para desafiar la lógica de la costumbre de las citas, andaban sin buscarse pero para encontrarse, convencidos de que “un encuentro casual era lo menos casual en nuestras vidas” (*Rayuela* 1969^a 15). La contrapartida sombría de este optimismo vanguardista es el cuento “Manuscrito hallado en un bolsillo”, que ocurre en el metro de París, zona de lo fortuito y de lo fatal. “Mi regla del juego”, nos cuenta el protagonista, “era maniáticamente simple, era bella, estúpida y tiránica” (“Manuscrito...” 1998 67). Mientras para otros, el azar podría haber sido la ruleta o el hipódromo y la posibilidad de ganar dinero, él busca un rasgón en el tejido de lo cotidiano: “el encuentro con una felicidad, precisamente aquí donde todo ocurre bajo el signo de la más implacable ruptura” (“Manuscrito” 1998 65). Si su sonrisa se cruza en el cristal de un vagón con el reflejo de una mujer que le responde, se propone coincidir con ella, encontrarla al subir a la calle, pero fijando mentalmente de antemano las estaciones donde se bajaría y las combinaciones que tomaría: solo la coincidencia lograda bajo esas reglas sería “un encuentro legítimo” (“Manuscrito” 1998 72). Él y Marie-Claude se toman dos semanas de vacaciones para recorrer cada uno por su parte la red del subterráneo para lograr este encuentro legítimo consagrado por el azar. El manuscrito hallado en un bolsillo sugiere un desenlace funesto.

Otros personajes funcionan como cómplices o delegados del autor en su trato con el azar. Tal es el caso de Persio en *Los premios*, donde el crucero que disfrutan los pasajeros es un premio de lotería. Uno de sus ejercicios consiste, con la ayuda de la *Guía oficial dos caminhos de ferro de Portugal*, en marcar en un mapa de ese país la posición de todos los trenes en un momento dado. Si la figura que dibujan coincide, por ejemplo, con la guitarra de una obra de Picasso, tendrá “una cifra, un módulo. Así empezaré a abrazar la creación desde su verdadera base analógica” (*Los premios* 94).

62 *Modelo para armar*, el libro más radicalmente aleatorio de Cortázar, tiene varios personajes que colaboran con el azar o lo intensifican. M. Ochs, bajo el signo de Heliogábalo, inventor para algunos de las loterías, es una especie de anarquista que fabrica muñecas dentro de las cuales mete las cosas más inesperadas; desde un billete de cien francos hasta objetos obscenos o fálicos y las distribuye al azar. La circulación de las muñecas, por el texto lleva de una manera incontrolable el sentido que se va gestando en las constelaciones movientes de personajes. El “coup de dés” de Marrast, consiste en poner un anuncio en un periódico donde invita a los miembros de los *Neurotics Anonymous* a congregarse ante la imagen de cierta planta en el Courtauld Gallery de Londres. Las consecuencias, confiesa Cortázar, fueron imprevisibles, incluso para él mismo.

Tengo la impresión de que los juegos lingüísticos deliberados con el azar, tan caros a los surrealistas, no son frecuentes en Cortázar, aunque sí lo son las aperturas generadas por las casualidades lingüísticas espontáneas. Hay, sin embargo, claros ecos de su importancia en varias obras tempranas. En *Divertimento*, Jorge en un estado somnábulo recita poemas automáticos, como Robert Desnos muchos años antes, y hace ejercicios verbales con variaciones a partir de una clave inicial: “relámpago. Ahí va. Relámpago, lago en la pampa, lampo del hampa, lámpara de Melampo, mampara del campo” (*Divertimento* 115). Recuerda a Vicente Huidobro. Varios años después, nos cuenta Cortázar, “yo, sin conocerlo escribía los primeros monólogos de Persio en *Los premios* apoyándome en un sistema de analogías fonéticas inspirado por el de [Raymond Roussel]” (*La vuelta al día* 122). No nos da la clave, pero se perciben los ecos fonéticos en frases como la siguiente: “para que todo lo que la tradición enmascara surja como un *alfanje de plutonio* a través de un biombo lleno de historias pintadas. Tirado en la *alfalfa* pude ingresar en ese orden” (252).

A Oliveira también le gustan los juegos con el cementerio, es decir con el diccionario de la Real Academia Española: “Hartos del cliente y de sus cleonasmos, le sacaron el clíbano y le hicieron tragar una clicá” (*Rayuela* 1969^a 197). También, pensándolo bien, está el glíglico...

La apertura al azar lingüístico, las constelaciones aparentemente instantáneas generan el inicio e incluso dictan la trama de varias obras importantes. En *Corrección de pruebas en Alta Provenza*, sobre la génesis de

Libro de Manuel, Cortázar habla de su rechazo de lo que antes llamamos la literatura orgánica, de su pretensión de ser médium más que autor: “la negación de lo literario como proyecto humanista, arquitectónico, la necesidad de una apertura previa, esa libertad que reclama todo lo que voy a hacer y para eso, ninguna idea clara, ningún esquema formal: ser intercesor o médium” (“Corrección de pruebas...” 18). En “Lejana”, un juego verbal descubre e impone el destino de la protagonista: su radical otredad. Para conciliar el sueño, Alina Reyes, culta burguesa porteña, experimenta con varios sistemas lingüísticos, palíndromos, o los anagramas explorados por Saussure:

O los preciosos anagramas: Salvador Dalí, Avida Dollars; Alina Reyes, es la reina y...Tan hermoso, éste, porque abre un camino [...] No, horrible porque abre camino a [...] esa que es Alina Reyes pero no la reina del anagrama; que será cualquier cosa, mendiga en Budapest, pupila de mala casa en Jujuy o sirvienta en Quetzaltenango [...] (119).

La imagen de un farol encendido rodeado por incontables insectos que forman infinitos dibujos instantáneos viene a ser el vacío del texto naciente. En *La muñeca rota*, imprescindible ensayo sobre la escritura de 62, Cortázar explica que “a mí me ha ocurrido siempre cumplir ciclos dentro de los cuales lo realmente significativo giraba en torno a un agujero central que era paradójicamente el texto por escribir o escribiéndose” (“La muñeca rota” 104). Como dice Paz, “un poema es un conjunto de signos que buscan un significado” (*El arco y la lira* 282). Para Cortázar, como para Mallarmé, el poeta « cède l’initiative aux mots » (Mallarmé, « Crise de vers » 246). Describe, en la advertencia al lector al principio de la novela, una “escritura donde recurrencias y desplazamientos buscan liberar de toda fijeza causal, pero sobre todo en el nivel del sentido donde la apertura a una combinatoria es más insistente e imperiosa”. (*62 Modelo para armar* 4).

Al principio de 62, ocurre una escena de raíz verbal y casual que se describe como el “coágulo” o, repetidamente, “constelación”. La constelación verbal le revela al protagonista una verdad esencial e inapresable sobre sí mismo y sobre la mujer que ama, e inaugura el funcionamiento textual analógico y movedizo de la novela. Una nochebuena, sin saber por qué, Juan compra una novela de Butor; en el cruce de las calles Vaugirard y Monsieur le Prince siente la presencia de una mons-

truosa asesina húngara, Erzébeth Báthory; entra, también inexplicablemente en el restaurante Polidor y pide una botella de Sylvaner. Sentado frente a un espejo, oye a un comensal gordo pedir un *château saignant*, un *bistec* poco hecho, en el mismo momento en que abre el libro de Butor y lee el nombre del autor de *Atala*, Chateaubriand. De *saignant* por deformación profesional de traductor, salta a un sinónimo aproximado, *sanglant*, sangriento, y de ahí al libro de Penrose, *La Comtesse sanglante*, sobre Erzébeth Báthory. Las dos calles ya sugerían la palabra *vampire*; Polidor fue el autor de la novela *Vampyre* y Sylvaner está dentro de la palabra Transilvania, patria chica del Conde Drácula. Sabe que la condesa está íntimamente ligada a Hélène, a la que ama sin ser correspondido. La constelación verbal es el núcleo de una de las tramas: el lesbianismo de Hélène, la vampiresa Frau Marta y el asesinato de Hélène como vampiresa. Otras presencias arquetípicas que Cortázar suele llamar *figuras*, que dictan, según las asociaciones del texto o quizás los prejuicios de los personajes, la conducta de los protagonistas, emergen del tejido textual de una manera análoga hasta la conciencia de los personajes y del lector.

Al principio de los años setenta, Cortázar entrevé una nueva conciliación de destino y libertad de signo a la vez poético y político, anillo de Möbius, como decía él, donde Marx lee a Hölderlin y viceversa, conciliando sus dos versiones de la libertad. Ya en el capítulo 62 de *Rayuela*, había hablado de una fuerza impersonal que trasciende a las conciencias individuales: “fuerzas habitantes, extranjeras, que avanzan en procura de su derecho de ciudad” (*Rayuela* 1969^a 417), y hemos visto cómo las súbitas constelaciones lingüísticas dan cierto acceso a este proceso.

En *Prosa del observatorio*, 1972, no sé si ya de una manera plenamente vanguardista, pero sí hondamente poética (“Todo se responde, pensaron con un siglo de intervalo Jai Singh y Baudelaire” (*Prosa del observatorio* 20)) traza unas analogías bellas e inquietantes entre la migración de las anguilas, domesticadas por las palabras de una científica francesa, y las constelaciones de las estrellas nocturnas reducidas eróticamente por un sultán de Jaipur en su observatorio. A partir de una apertura acaecida en plena calle, no muy diferente de las de Breton o Aragon (“esa hora orificio a la que se accede al socaire de las otras horas” (*Prosa del observatorio* 9)) surge una lengua libre, autónoma y revolucionaria: “esto

que ya fluye en una palabra desatinada, desarrimada, que busca por sí misma, que también se pone en marcha desde sargazos de tiempo y semánticas aleatorias, la migración de un verbo, discurso, decurso, las anguilas atlánticas y las palabras anguilas” (*Prosa del observatorio* 12). Contra el Pentágono imperialista y contra el dogmatismo estalinista propone una libertad revolucionaria, la del “hombre entero”, entrevista y perseguida a través de la apertura a las coincidencias lingüísticas y las analogías poéticas que he intentado rastrear hoy: “eso que yo llamo anguila o vía láctea pernocta en una memoria racial” (*Prosa del observatorio* 60).

La historia no respondió a la visión de Cortázar, no obedeció a la literatura; vivimos en una época donde el idealismo de Cortázar puede parecer ingenuo; pero ahí está: pervive; seríamos más pobres sin él.

Meditación del Minotauro
Los géneros, Cortázar y *Los reyes*
Rosalba Campra
Università degli Studi di Roma “La Sapienza”

Resumen: Se enfoca el problema de la clasificación como modo de conocimiento, trazando el pasaje del ordenamiento del mundo natural al de la configuración de objetos culturales. En literatura, esto se traduce en el canon de los géneros. Cortázar en *Los reyes* prescinde del género de su texto y propone una nueva visión de la figura dúplice del Minotauro como emblema de un orden fluido: de una libertad sin límite.

Palabras clave: Clasificación, teoría literaria, géneros, Cortázar, *Los reyes*.

Résumé : La classification comme forme de connaissance établit un ordre dans le monde de la nature et dans celui des productions culturelles. Dans la littérature, cela se traduit dans le canon des genres. Cortázar, dans *Les rois*, négligeant le problème du genre de son texte, propose une vision nouvelle de la figure double du Minotaure comme symbole d'un ordre fluide : d'une liberté sans bornes prédéfinies.

Mots-clés : Classification, théorie littéraire, genres, Cortázar, *Los reyes*.

Abstract: Classification as a form of knowledge establishes an organization in the world of nature as well as delineates the field of cultural productions. In literature, this becomes the canon of genres. In *Los reyes* Cortázar dispenses with the genre of his text in order to put forward a new perspective of the Minotaur's twofold character as an emblem of fluid order, free and boundless.

Key words: Classification, literary theory, genres, Cortázar, *Los reyes*.

Sobre si los géneros existen o no¹

Una esperanza creía en los tipos fisonómicos, tales como los ñatos, los de cara de pescado [...]. Dispuesto a clasificar definitivamente estos grupos empezó por hacer grandes listas de conocidos y los dividió en los grupos citados más arriba. Tomó entonces el primer grupo, formado por ocho ñatos, y vio con sorpresa que en realidad estos muchachos se subdividían en tres grupos, a saber: los ñatos bigotudos, los ñatos tipo boxeador y los ñatos estilo ordenanza de ministerio [...]. Apenas los separó en sus nuevos grupos [...] se dio cuenta de que el primer subgrupo no era parejo, porque dos de los ñatos bigotudos pertenecían al tipo carpincho, mientras el restante era con toda seguridad un ñato de corte japonés (Cortázar, “Su fe en las ciencias” 137).

En el proceso del conocimiento, la clasificación representa una respuesta a nuestra necesidad de transformar en red, en trama, en tejido los hilos sueltos y enmarañados de la realidad: una respuesta a nuestra necesidad de transformar la realidad en algo inteligible y comunicable. Es decir, cuando emprendemos la aventura de la clasificación, estamos poniendo en acto uno de los más antiguos mecanismos con que los seres humanos intentamos trazar itinerarios en el universo (en el caso que nos ocupa aquí, el de nuestras propias creaciones), guiados por el espejismo de una palabra certera, unívoca, como garantía de la comunicación.

Ya el pasaje de *Historias de cronopios y de famas* que he citado arriba describe con más elocuencia que muchas argumentaciones hasta qué punto es ardua la empresa de clasificar. Empezando porque a la clasificación subyacen por lo menos dos ineludibles operaciones previas, sembradas de insidias: la categorización (criterios según los cuales clasificar) y su extensión (variables individuales aceptadas en las categorías).

¹Mi agradecimiento a los organizadores de las Jornadas Internacionales “Lecturas y relecturas de Julio Cortázar” auspiciadas por el Ministerio de Cultura de la Nación y la Biblioteca Nacional, Buenos Aires 25-27 de agosto de 2014, donde se presentó este texto. El lector que se sorprendiere ante la inverosimilitud de la presencia de un trabajo del año 2014 en un volumen correspondiente a un coloquio del año 2013, puede encontrar una explicación en la generosa hospitalidad de Eduardo Ramos-Izquierdo, coeditor de este volumen, o bien en una de esas inversiones temporales frecuentes en el universo cortazariano...

Para la primera, encontramos un ejemplo en la lista jocosa y perturbante de cierta enciclopedia china de borgesiana factura, *Emporio celestial de conocimientos benévolos*, que determina la siguiente clasificación de los animales y la cierra con “n” (signo que, como sabemos, en una consecución incompleta designa lo incalculable, lo no expresado):

a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas (Borges “El idioma analítico...” 1976 104-105).

Los ñatos cortazarianos, por su parte, ya nos han puesto en guardia contra las cavilaciones que nos esperan al enfrentar el problema de la extensión. Es que, como asevera Borges apenas unas líneas más abajo de la propuesta de orden de su minuciosa enciclopedia, “notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural” (105).

Una prueba involuntaria del carácter elusivo de nuestros intentos clasificatorios la proveen las definiciones que da ese pozo de maravillas que es el diccionario de María Moliner. Según su *Diccionario de uso del español*: ‘clasificar’ es: 1) “dividir un conjunto de cosas en clases”; 2) “asignar una cosa a una determinada clase o grupo”. Si controlamos entonces la definición de ‘clase’, encontramos, como primera acepción, “cada grupo o división que resulta de repartir o suponer repartidas las cosas de un conjunto poniendo juntas las que tienen el mismo valor o ciertas características comunes”.

Aunque la figura resultante de estas definiciones sea la clásica serpiente que se muerde la cola, es innegable que, para clasificar, actuamos siguiendo procedimientos de selección, y por lo tanto de descarte y creación de conjuntos: es así que consideramos determinantes ciertos rasgos, y otros, por el contrario, prescindibles. Al final de estas operaciones, lo que poseemos es una figura conceptual que reorganiza nuestro modo de ver el objeto, definiéndolo en función de su pertenencia a la misma clase, orden, género, especie —siguiendo libremente la terminología de Linneo para las ciencias de la naturaleza— que otros objetos

en los que hemos relevado características similares (Linneo, *I fondamenti della botanica* (*Fundamenta Botanica*) VI, aforismo 160: 68)².

Pero, ¿cuáles son los elementos relevantes para clasificar esos objetos? La clasificación en el mundo natural es muy ilustrativa respecto a la búsqueda de parámetros inherentes (al objeto) y coherentes (entre sí). Es sobre todo desde el siglo XVI, con la creación de los jardines botánicos y los herbarios, y pasando por la moda de los *Wunderkammern*, cuando se hace patente el esfuerzo por ordenar. La primera ciencia en tratar de establecer un orden rastreando parentescos es la botánica, en la que distintos investigadores se esfuerzan por identificar criterios intrínsecos, dando origen, sobre todo en el siglo XVIII, a violentas controversias. Y llegamos al fin a Linneo, que en su *Systema naturae* (1735) propone una progresión lógica y jerárquica descendente (la clase, orden, género y especie citados más arriba): así, “en la extrema confusión de las cosas, se descubre el orden soberano de la Naturaleza” (*Systema naturae*, ctd en Ehm, *L’ABCdaire* 93).

Un orden que Buffon, precediendo a Borges, juzga arbitrario y conjetural: los 36 tomos de su *Histoire naturelle*, escritos a partir de 1774, buscan demostrar, contra Linneo, que “géneros, órdenes y clases solo existen en nuestra imaginación” (52).

El debate sobre la arbitrariedad o esencialidad de los criterios de clasificación es pues antiguo, y sin pausa. También en nuestros días algunos científicos (entre ellos Stephen Jay Gould) consideran las especies “unidades reales de la naturaleza”, es decir, un dato objetivo y no ficción de los taxonomistas. Otros en cambio (entre ellos Nelson Goodman), piensan que el hecho de que dos cosas se parezcan más que otras dos no depende “de que tengan más propiedades en común, sino de que tengan en común un número mayor de propiedades que se consideran importantes” (Rossi, “Mettere ordine tra i viventi” 24). Se despliega aquí la fascinante, inagotable polémica entre “realistas” (herederos de Linneo) y “convencionalistas” (de los que Buffon podría considerarse el ancestro). Me pregunto si, por analogía, no podríamos encontrar en estas discusiones, pertinentes a las ciencias naturales, sugerencias para nuevos asedios a nuestro objeto específico de estudio. Retomemos

² Retomo aquí y en los párrafos siguientes las reflexiones que de modo más detallado expongo en Rosalba Campra, “Cómo clasificar a las sirenas... y poner coto a lo fantástico”. Ver bibliografía.

la frase de Linneo ya citada (“En la extrema confusión de las cosas, se descubre el orden soberano de la Naturaleza”) y sustituyamos un par de palabras. Tendremos así “En la extrema confusión de los textos, se descubre el orden soberano de la Literatura”... ¿No es acaso lo que a menudo pretendemos en nuestro campo de estudio?

Frente a lo inclasificable

Innegablemente, “clasificación” es una palabra fatal. Porque es aquí donde se pone de manifiesto el problema que implica hablar de eso que crítica, teoría e historia de la literatura llaman “géneros”. Anota Raúl Dorra:

[...] la mirada —o la lectura— no puede contentarse con interpretar un texto como literario pues inmediatamente encontrará que el conjunto de tales textos forma un universo demasiado vasto y multiforme; la mirada, además, para comprender necesita organizar el campo, asociar ese texto a una familia más o menos específica y relacionarla con otras, distinguir territorios dentro del mapa. En tanto cada lectura es un acto comprensivo, toda lectura es al mismo tiempo una clasificación: se lee dentro de un género y aun dentro de una especie y aun, si se trata de una mirada especializada, dentro de una subespecie, de una escuela o de un estilo (*Entre la voz y la letra* 85).

Ahora bien, cada vez que ponemos una etiqueta al objeto de estudio, le damos una colocación en un canon. Una colocación de cualquier manera inestable, pues todo canon es un sistema en constante redefinición: al mismo tiempo que traza los propios bordes, señala la posibilidad de transgredirlos³. Y un autor puede tanto integrarse en los esquemas ofrecidos por la tradición como abrir su propio camino, empezar su propio linaje. Desde este punto de vista, me parece muy productiva la propuesta de Lázaro Carreter de considerar los géneros como confluencias en una especie de área cultural donde un grupo de lectores han sintonizado sus gustos (“Sobre los géneros literarios” 114). Siempre que se tengan en cuenta, claro está, los condicionamientos históricos, como bien señala Fernando Ángel Moreno, subrayando que esta sintonización “puede abarcar muchas obras o unas pocas, puede tener subd-

³ He tratado más detalladamente el problema en Campra, Rosalba. “El cuestionamiento del canon y otras ilusiones (¿posmodernas?)”. Ver bibliografía.

visiones o no y puede durar muchos siglos o solo un par de años” (*Teoría de la literatura* 55).

Desplazamientos que, llevando a terrenos movedizos, provocan más de un dolor de cabeza a los críticos. ¿Con qué instrumentos enfrentar objetos reacios a la clasificación, como *La vuelta al día en ochenta mundos* o *Último round*? Ya con *Historias de cronopios y de famas* (1962) Cortázar pone un hito en esa dirección: microficciones irreverentes que conjugan, en un tono humorístico, el manual de instrucciones y el trato con seres imaginarios, cronopios, famas y esperanzas, que, independientemente (¿o no?) de las intenciones del autor, derivaron en categorías para clasificar a los humanos. Aún más compleja resulta la tarea cuando a una palabra libre de las ataduras del género se unen imágenes igualmente heterogéneas, como en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967). Este libro marca el encuentro de Julio Cortázar con Julio Silva, autor de la diagramación. El resultado es un sorprendente contrapunto en el que Cortázar reivindica el valor de los “almanaques” —publicaciones populares formadas por una acumulación de textos e ilustraciones independientes— que deleitaron su infancia. Esta primera aventura de los dos Julios continúa en *Último round* (1969) y encuentra en *Silvalandia* (1975) el punto de llegada de caminos compartidos y de admiraciones mutuas. El resultado es un libro en el que texto e imagen entablan un diálogo que rehúye de la explicación o la ilustración: de lo que se trata es más bien de trasvasamientos y de ecos que no agotan el misterio sino que lo potencian⁴.

Cortázar reivindica esta incertidumbre, definiéndola como “el sentimiento de no estar del todo” (“Del sentimiento de no estar del todo”, *La vuelta al día en ochenta mundos*): un descolocamiento que obliga al lector a la entusiasmante tarea de construir sus propias coordenadas.

⁴ En conversación con Saúl Yurkievich, Cortázar confesaba: “En realidad, esos libros no se proponen como una obra, no tienen la voluntad de totalización propia de una obra. Son una acumulación de textos independientes. Nacen un poco de la nostalgia por esos almanaques de mi infancia, que leían los campesinos y donde hay de todo, desde medicina popular y puericultura hasta la manera de plantar zanahorias y poemas. [...] Estos libros me gustan particularmente porque van contra la noción de género, muy quebrada ya pero que todavía hace estragos. Todavía críticos y lectores se sienten incómodos cuando no pueden clasificar una obra” (Yurkievich, *Julio Cortázar: mundos y modos* 63).

Quizás todo lo que antecede puede explicar la invisibilidad de un texto como *Los reyes* si se lo compara con la atención crítica dedicada a aquellos textos de Cortázar a los que, en cambio, pueden adjudicarse etiquetas tranquilizadoras.

¿Un casillero para *Los reyes*?

Las reflexiones desarrolladas hasta aquí tal vez hayan hecho sospechar que las siguientes se ocuparán de debatir el problema de los géneros, específicamente en referencia a *Los reyes*. ¿Teatro? ¿Poesía? ¿Cuál sería el casillero más adecuado? Según Cortázar, me temo, ese tipo de preocupaciones manifestaría el sometimiento del nombrador a la Gran Cos-tumbre, por lo que, al menos en esta ocasión, me sustraigo a la tarea⁵.

Toda clasificación provee una nomenclatura que a su vez señala jerarquías y, en consecuencia, el grado de interés (¿prestigio o subalternidad?) del objeto de estudio. Y así, por ejemplo, las formas que, institucionalmente, no disponen de un rótulo, “quedan destinadas a flotar en un espacio incierto, innominado, a la larga adverso” (Dorra 86). Afectados por una suerte de ceguera selectiva, no somos capaces de ver, solo de reconocer: reconocemos en el objeto observado los rasgos que hemos establecido como pertinentes para su colocación en un sistema. Recorro aquí a una afirmación lapidaria de Miguel Rojas Mix: “Si perdemos nuestra reserva de rótulos nos encontramos intelectualmente perdidos en medio del mundo” (*El imaginario* 381).

Es lo que sucede a los editores cuando no disponen de una categoría para saber a qué colección destinar un libro... También pueden encontrarse, sin duda, respuestas menos materialistas que las de los editores: la función de un sistema clasificatorio consiste, sobre todo, en la puesta en común de un código. No obstante insuficiencias y ambigüedades, nos permite reconocer una planta, un animal. O un tipo de escritura, e identificar la actitud de lectura que pretende de nosotros, las triquiñuelas que como críticos nos obligará a sortear.

⁵ Lo confieso: se trata de un tema al que, en los tiempos lejanos en que me interesaba en el teatro (y tenía más fe en los géneros), dediqué cursos y escritos, encarnizándome en particular con *La Celestina*. Y confieso también que en mi cronología de la obra de Cortázar he ubicado *Los reyes*, sin mayores discusiones, en la sección “teatro” ... (Cf. Campra, Rosalba. *Cortázar para cómplices*). Ver bibliografía.

En referencia a *Los reyes* los críticos, como es de suponer, ya se han interesado en la cuestión, haciendo notar, por ejemplo, que en la época en que Cortázar escribe el texto (1947), triunfaba en los escenarios un teatro fundado en la exhibición de la palabra, el “teatro poético” de un Cocteau o un Giraudoux (Yurkievich “Intentos teatrales”). Por su parte Sudamericana, en su edición de *Los reyes* en la colección Índice (1970) anota en la tapa: Teatro. No obstante, y más allá del reconocimiento de posibles influencias, Cortázar ha negado una intención teatral en la escritura de *Los reyes*: “Escena tras escena, escribí en pocas horas estos diálogos que no he considerado nunca como teatrales, pero que eran la única manera que me era dada para mostrar otra visión del mito a través de las palabras de los protagonistas”⁶. Prescindiendo de la definición del género (pero afirmando su naturaleza de “diálogos”, o sea reivindicando una transparencia que la intervención de un narrador habría empañado) en esa declaración se explicita el proyecto que dirige la escritura: “otra visión del mito”. Con el cuento de Borges, “La casa de Asterión”, contemporáneo de *Los reyes*, el texto de Cortázar, en coincidencia temporal, temática y de enfoque, comparte en efecto la propuesta de un desplazamiento de perspectiva: un Minotauro que toma la palabra, y no importa que su boca sea la de un toro. Un Minotauro en primera persona⁷.

El intrincado relato mitológico del que parte Cortázar comienza con el rapto de Europa por Zeus bajo la forma de un toro, de cuya unión nacen tres hijos, adoptados por el rey de Creta, que ha desposado a Europa. En lucha con sus hermanos, Minos, para ser reconocido como rey pide un signo a Poseidón. El signo es un bellissimo toro que el dios envía para que le sea ofrecido en sacrificio, pero que el ávido Minos prefiere conservar para sí. Ah, la venganza de los dioses traicionados: de

⁶ Traduzco de Cortázar, Julio. « Note de l’auteur ». *Les rois - Los reyes*. Ed. Hubert Nysen Paradou: Actes Sud, 1982. 9. A esta edición remiten mis citas de *Los reyes*. Cortázar, sin embargo, no se opuso a que su traductora, Laure Guille-Bataillon, propusiera el texto a la compañía Renaud-Barrault para ponerlo en escena (Cf. « Note de l’auteur » 7).

⁷ Es posible suponer de parte de Cortázar la lectura de “La casa de Asterión”, publicado en 1947 en *Anales de Buenos Aires* (revista dirigida por Borges donde Cortázar publicó, en 1946, “Casa tomada”) y luego en *El Aleph* en 1949. Cortázar escribe *Los reyes* en 1947 (Cf. « Note de l’auteur »), y Gulab y Aldabahor lo publica en Buenos Aires en 1949: es el primer libro que aparece con su nombre.

ese toro se enamorará la esposa de Minos, Pasifae (que con Minos ha tenido otros hijos, entre ellos Ariana). De la unión del toro y la reina nacerá Asterión, el Minotauro, que será encerrado en el laberinto, y al que Atenas enviará regularmente un tributo de jóvenes para ser devorados, hasta que un héroe ateniense, Teseo, parte voluntariamente junto con las víctimas para acabar con el “monstruo biforme”, como lo llama Ovidio en *Las Metamorfosis*, VIII, 152.

Los reyes organiza la trama en cinco escenas, eligiendo contar solo la llegada de Teseo a Creta, el encuentro con el Minotauro en el laberinto y la muerte de este: es decir, solo el último acto de la historia (o penúltimo, si se toma en consideración el abandono de Ariana por Teseo en la isla hoy llamada Naxos, donde se enamorará de ella un dios).

Si he recordado aquí a grandes rasgos el mito es porque querría destacar el origen divino de todos los personajes: Minos, pero también Pasifae (hija de Elio y Perseide), y por lo tanto sus hijos. Entre todos ellos, entonces, el único meramente humano sería Teseo, hijo de Egeo y Etra, mortales los dos. Pero si uno recuerda que Etra ha tenido relaciones con Poseidón, ¿quién puede jurar sobre la ascendencia de Teseo? A ese punto, las fronteras familiares se borron, ya que también el toro, padre del Minotauro, es un enviado de Poseidón.

Las voces y el silencio

Lo más evidente, en el desplazamiento de perspectiva que experimenta el mito es, por una parte, la imagen de Teseo como defensor del poder de Minos, el tirano. Son ambas encarnaciones de la opresión, como aclara el mismo Cortázar: “Teseo es siempre la encarnación de lo que recibe hoy nombres variados —fascismo entre otros—” (“notes de l’auteur” 9-10). Por otra parte, el desplazamiento se explicita en el amor incestuoso de Ariana hacia su medio hermano, el Minotauro: una transgresión para nada sorprendente en tal estirpe de transgresores. Así, el hilo dado por Ariana a Teseo deja de ser promesa de salvación para el héroe ateniense para transformarse en certidumbre de salida del laberinto para el hermano prisionero; un mensaje de amor que las palabras de Ariana hacen explícito, si bien inaudibles para Asterión en su encierro:

¡Minotauro, cabeza de purpúreos relámpagos, ve cómo te lleva la liberación, cómo pone la llave entre las manos que lo harán pedazos! [...] ¡Brotó asido al hilo que te lleva el insensato! ¡Desnudo

y rojo, vestido de sangre, emerge y ven a mí, oh hijo de Pasifae, ven a la hija de la reina, sedienta de tus bellos rumores! (III 68-69).

Sin embargo, más allá del impulso amoroso y transgresivo que funda el texto, lo que querría subrayar en la frase de Cortázar citada más arriba es la alusión a ese “a través de las palabras”. Porque, a mi parecer, el núcleo significativo de *Los reyes* puede identificarse precisamente en el debate que los personajes llevan a cabo sobre la palabra: la palabra como creación y puesta en relación de objetos de conocimiento. Lo que me lleva de vuelta al problema de la clasificación, de la nomenclatura, de los géneros⁸.

El texto pone en primer plano la contraposición entre entre dos concepciones (dos formas, dos funciones) de la palabra, y sobre esto querría enfocar la atención. Por lo general, la crítica ha visto, como términos de esta oposición, de una parte el logos ordenador, representado por Minos y Teseo; de la otra la irracionalidad, representada por el Minotauro⁹. Sin embargo, el discurso de Minos, como el de Teseo, no es tanto el de la racionalidad cuanto, con explícita insistencia, un discurso del poder, tanto en sus contenidos como en su estructura¹⁰. El Minotauro es necesario a Minos para provocar temor entre sus súbditos, el envío de víctimas atenienses marca la aceptación de su dominio, etc. Consecuencia inevitable es la preocupación de Minos ante los efectos

⁸ Con esto, obviamente, no estoy negando las constelaciones simbólicas ofrecidas por el mito (el inconsciente oscuro, la persistencia de lo ferino en lo humano, etc.), objeto a lo largo del tiempo de numerosas interpretaciones, sobre las que remito a Schmidt, Tristan. *Esercizi di critica. Los reyes de Julio Cortázar*, tesis (inéedita) de especialización en Estudios Literarios y Lingüísticos, Universidad de Roma Sapienza, año académico 2011-2012.

⁹ Véase al respecto de Graciela Sola *Julio Cortázar y el hombre nuevo* 159, para quien el texto plantea “la dialéctica entre lo irracional —el orden oscuro del amor y la música— y el logos desafiante que intenta su reducción”. En esta perspectiva, un enfoque más complejo y matizado propone Roberto González Echevarría en “*Los reyes: Cortázar’s Mythology of Writing*” 102-103.

¹⁰ No se trata solo de los temas debatidos, sino también de la caracterización de los enunciados, que en el caso de Minos y Teseo son de tipo aseverativo, con escasas marcas emotivas (interrogación, exclamación), presentes en cambio en Ariana y (en menor grado) en Asterión, lo que podría interpretarse como índice de la marginalidad de estos respecto a la zona del poder. Sobre este aspecto remito al ‘ejercicio de análisis computacional’ propuesto por Tristan Schmidt 94-99.

que podría tener la desaparición del Minotauro, por lo que trata de convencer a Teseo de que no lo mate, o por lo menos de que mantenga secreta la muerte. Pero para ser definido como héroe, a Teseo le es necesario el reconocimiento de la fama. Así, aunque los reyes ejerzan el poder solo gracias al silencio de los otros, aceptan conceder a esos otros la palabra cuando, en función de alabanza, esto contribuye a su reafirmación. A este punto, el héroe puede desentenderse de toda palabra, rechazar su existencia, negarla sobre todo al Minotauro: “¡Calla! ¡Muere al menos callado! ¡Estoy harto de palabras, perras sedientas! ¡Los héroes odian las palabras!” (IV 77). No hay, de parte de los reyes, otra respuesta que la violencia. Teseo se autodefine como “un movimiento y una fuerza” (II 61): “¿Quién sabe de enigmas? Yo ataco” (II 61). Declaración refrendada por Minos: “Cuántos sucumben a los enigmas por creerlos materia de sutil examen, por contestar con palabras a la obra de la palabra” (II 61).

Si, aceptando la oposición rastreada por la crítica entre logos ordenador e irracionalidad, podemos identificar en Minos y Teseo un orden racional que se expresa solo a través de la tiranía, creo que podemos preguntarnos si para el segundo término de la oposición la palabra más adecuada es “irracionalidad”.

Es verdad que la voz del Minotauro se sitúa en primera instancia en el área de lo no articulado: una irracionalidad incapaz de comunicación, en la que los mugidos son expresión de su naturaleza bestial (“paseará con los brazos cruzados sobre el pecho, mugiendo despacio”, evoca Ariana (III 67); o, más indirectamente, los “belfos rumorosos” ya citados, (III 69). ¿Y sobre qué enfoca su atención rencorosa Minos, al echar en cara a Ariana el adulterio de la reina? Precisamente sobre la elección de lo inarticulado: “...fingía un mugido solitario y blando, un temblor en la piel de la voz” (I 52).

Pero no son esos los únicos medios expresivos de los que dispone el Minotauro: bastaría cualquier fragmento del diálogo con Teseo (IV) para mostrar hasta qué punto también él es dueño de los mecanismos del logos; del mismo tipo de logos con que se comunican entre ellos los reyes.

Hasta aquí, se trata de una oposición binaria simple, de carácter excluyente: logos *versus* ininteligibilidad. Pero el texto propone una tercera vía, la de un logos más allá del canon. Como revela Ariana en su monó-

logo, también el Minotauro busca poner orden en el universo: “Oh sus dolidos monólogos de palacio que los guardias escuchaban asombrados sin comprender. Su profundo recitar de repetido oleaje, su gusto por las nomenclaturas celestes y el catálogo de las hierbas” (III 67).

¿Herencia de una aptitud de Pasifae? A la vez de los falsos mugidos, Minos rememora con disgusto el grito con que la adúltera enuncia “nombres y cosas, insensatas nomenclaturas y jerarquías” (I 52).

En el Minotauro el afán clasificatorio reviste sin embargo una función no canónica; se refiere a un universo fluyente y sus definiciones actúan por lo tanto a la manera de una certidumbre en movimiento: “Y a la siguiente noche se complacía en instaurar una nueva nominación, ordenar el espacio sonoro en efímeras constelaciones” (III 68). Paradójicamente libre de todo aprisionamiento, el logos del Minotauro, contra el logos cosificado de Minos y Teseo, expresa su pasión de nombrador en una taxonomía inscrita en el devenir. Mientras la palabra ordenadora y definitiva de los reyes tiene como consecuencia el silencio de los otros, la palabra del Minotauro aparece como una invitación al diálogo renovadamente inaugural.

¿Y Ariana? ¿Cuál es su palabra? Ariana dispone de un logos canónico como arma en el duelo verbal con su padre (*cf.* I); Teseo es solo objeto de su discurso y de su menosprecio. El diálogo ausente del texto, el único deseable, es el diálogo con Asterión: un imposible. Lo sustituye un monólogo dirigido retóricamente al amado, inalcanzable en el laberinto: “¡Cede lugar a mi secreto amor! ¡Ven, hermano, ven, amante al fin! ¡Surge de la profundidad que nunca osé salvar, asoma desde la hondura que mi amor ha derribado!” (III 69). El hilo se transformará entonces para Ariana en un sucedáneo de la palabra, sin darse cuenta de que, si ya la palabra es pasible de interpretaciones desviadas, mucho más lo será un hilo, signo elemental. A partir de las palabras intencionadas de Teseo en el diálogo con Asterión (“Me dio este hilo, para recobrar me cuando te haya matado” (IV 72)), el hilo entregado por Ariana al enemigo para que el Minotauro entienda que está dirigido a él, será descifrado como la traición de una hermana que intuimos amada más allá de lo fraterno: mensaje de muerte, no de libertad.

Palabras sin límites

Tal vez podamos identificar aquí la causa de que el epílogo (V) se desentienda del mito e introduzca un personaje ajeno al relato tradicional,

el citarista, presunta víctima del Minotauro, que en su diálogo con el monstruo moribundo propone un inesperado desplazamiento del mito, mucho más perturbador que el amor entre hermanos: un Minotauro que no devoraba a las víctimas exigidas por Minos para alimentarlo, sino que invitaba a esos jóvenes a compartir un espacio de libertad.

El encierro del laberinto se transforma entonces en plenitud del ser: una comunidad de juegos, de danzas y de cantos. Ni el citarista ni las doncellas se alegran con la idea del regreso al mundo exterior, visto, en transparente imagen del paraíso, como una expulsión de “los jardines sin llave” (V 79)¹¹. Un paraíso del que el Minotauro es, en la definición del citarista, “señor de los juegos” (V 79) ... y bien sabemos la dimensión significativa que el juego asume en Cortázar.

Esa es pues la verdadera razón del peligro del Minotauro, como sospechaba Minos: “¿Tú crees que los devora? A veces pienso si no ejercita su vigilia en hacer de esos mancebos aliados, de esas vírgenes esposas, si no urde la tela de una raza terrible para Creta” (II 63).

Como a este punto debería ser obvio, la “raza terrible” según la perspectiva de Minos, significa, en realidad, una raza de libres... Así, si el Minotauro acepta morir, esto puede descifrarse por lo menos en dos niveles: la tristeza por la presunta traición de Ariana, y la aceptación de la muerte como pasaje a un silencio eternizador en la memoria de los hombres (“en mi resto de vida crece como el viento un reclamo de silencio” (V 79); “de este silencio en que me embarco” (V 80)). Solo entonces, transformado en símbolo, alcanzará una “libertad final y ubicua” (IV 76).

Por eso, y más allá del desconcierto que han experimentado algunos críticos por un texto donde los mecanismos retóricos se exhiben sin pausa¹², sentimos que *Los reyes* nos sigue interpelando hasta hoy. Como afirma Cortázar en su nota a la edición francesa de 1982, su “tema esencial” es ya el mismo que mueve todo lo que ha escrito después: “El sentimiento de la libertad creadora, o si se quiere, simplemente de la libertad” («Note de l’auteur» 8). Si en el momento de la escritura

¹¹ Yurkievich, Saúl. “mundo encantado, espacio de la libertad fantasmiosa” (*Julio Cortázar: mundos y modos* 226); Schmidt “la analogía entre el laberinto y el Edén existe” (traduzco de Schmidt, *Eservizij di critica. Los reyes di Julio Cortázar* 99).

¹² “No va más allá de la condición de un mero ejercicio de estilo”, afirma por ejemplo Curutchet (*Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática* 13).

Cortázar buscaba en primer lugar invertir la perspectiva del tema mítico, treinta años más tarde descubre que lo que sustancia esa inversión es («simplemente»?) la palabra “libertad”.

El Minotauro escapa pues a todo sometimiento a una categorización: una figura que ninguna hermenéutica puede agotar en una clasificación o una interpretación inamovible. Ni criatura bestial ni limitadamente humana, sino “el poeta, la criatura doble, capaz de aprehender una realidad diferente y más rica que la realidad habitual”. El Minotauro de *Los reyes* exhibe su naturaleza de símbolo del rechazo de todo pensamiento unidireccional, impuesto por un poder que no admite la discrepancia. Por lo tanto, un ser cuya palabra es temible para los tiranos “de cualquier época” y que todo tirano busca silenciar para que no llegue “a los oídos del pueblo y derrumbe las murallas que los encierran en sus redes de leyes y de tradiciones petrificadoras” (« Note de l’auteur » 9).

Porque el laberinto es enigma. Y el enigma es palabra, y solo la palabra, tan temible para Minos y Teseo, puede desentrañarlo. Por eso querría, para concluir, mostrarles a través de un texto (que escribí para otra ocasión) cómo la libertad, y no solo la del Minotauro, puede ser conquistada a través de un uso no previsto de la palabra. Con un juego. En “laberinto” está celado “libre”: bastará hurgar dentro de la palabra “laberinto” para encontrar la clave de la libertad.

DECIR NO¹³

Asterión descubre, escrito en el *libro* que todo *laberinto* custodia, que para salir del laberinto basta negarlo, y que en el laberinto mismo está la negación.

Entonces empieza a borrar. Borra la *A*, la *B*, la *E*, la *I*, la *L*, la *R*, la *T*.

Restan dos letras. Incrédulo, musita la palabra que han formado, y el eco le devuelve un fragor de derrumbe.

Ya sin muros que lo resguarden, en torno a él ve la inmensa redondez de la pampa o, en otras versiones, la repetición igualmente sin salida del damero que dibujan los rascacielos.

¹³ “Decir NO” se publicó por primera vez como conclusión Rosalba Campra, “Usos del laberinto”, epílogo al volumen coordinado por Graciela Ricci, *Borges, la lengua, el mundo*. Y pasó posteriormente a formar parte de mi libro de microficciones *Mínima Mitológica*. Ver bibliografía.

La deconstrucción del mito de una ciudad

“La barca o nueva visita a Venecia”

Susanna Regazzoni
Universidad Ca' Foscari Venecia
regazzon@unive.it

Resumen: Presentamos el análisis del relato “La barca o nueva visita a Venecia”, escrito en los años 50 y reelaborado en los 70. Examinamos la pluridimensionalidad lograda gracias a la refundición del relato que se acompaña por la metaficcionalidad del cuento basado en el proceso de escritura y reescritura. La ciudad se construye gracias a una imagen estereotipada que resulta, al final, vacía.

Palabras clave: Julio Cortázar, Venecia, reescrituras, deconstrucción

Résumé : Nous proposons l'analyse du récit « La barca o nueva visita a Venecia » (1977), écrit dans les années 50 et réélabore dans les années 70. Nous examinons la pluri-dimensionnalité obtenue par la refonte du récit produite par la métafictionnalité du conte, elle-même basée sur le processus d'écriture et de réécriture. La ville se construit sur une image stéréotypée qui se révèle, à la fin, vide.

Mots-clés : Julio Cortázar, Venise, réécritures, déconstruction

Abstract: This article analyses “La barca o nueva visita a Venecia”, composed in the 1950s and rewritten in the 70s. It examines the plural dimensionalities that were achieved thanks to the reworking of the first text and the metafictional nature of the short story, which is defined by a process of writing and rewriting. The city is constructed according to a stereotypical image that is, in the end, empty.

Keywords: Cortázar, Venice, rewriting, deconstruction

“La barca o nueva visita a Venecia” es un relato que pertenece a la selección de cuentos *Alguien que anda por ahí*, libro editado en Madrid en 1977 y en México en el mismo año; su publicación fue censurada en Argentina por el régimen militar (1976-1983). En estos relatos Cortázar abarca diversos géneros, morfologías literarias, temáticas. Es el mismo Cortázar el que señala las tipologías de los textos que lo componen y comenta que:

[...] hay un porcentaje de relatos fantásticos, un porcentaje de cuentos de indagación psicológica (porcentaje que va en aumento) y dos o tres cuentos que son una vez más la tentativa de mostrar, de hecho, esa coincidencia de literatura y política que intenté ya en el *Libro de Manuel* (González Bermejo, *Conversaciones con Julio Cortázar* 142).

Un narrador omnisciente en tercera persona cuenta la historia de Valentina y su periplo por Italia durante unas vacaciones. Valentina, joven uruguaya, agobiada por la ruptura de su matrimonio, viaja con Dora — una posible amante—, conocida por casualidad en la agencia de viajes *Thomas Cook*. La historia empieza en Roma, donde la protagonista tiene una relación con Adriano, relación y viaje que continúan en Florencia. La segunda parte del relato se ambienta en Venecia. Valentina encuentra un gondolero, Dino, que la engaña invitándola a comer en su casa donde acaba violándola. El relato termina en la ciudad de los canales, donde Valentina y Adriano tienen una discusión que termina trágicamente.

El texto es la reelaboración —según lo que se lee en una nota introductoria— de un viejo cuento que no se había publicado antes y que se vuelve a escribir insertando, en esta segunda versión, comentarios y anotaciones de uno de los personajes —Dora— y añadiendo, de esta forma, otra perspectiva. La declaración, una vez más, confirma el interés de Cortázar en hacer y rehacer sus escritos. El resultado, según la poca crítica que se ha ocupado del texto¹, más interesante desde el punto de vista técnico que temático, presenta la variedad y las dificultades de las relaciones entre Valentina y Dora, Valentina y Adriano, Dino y Valentina; lazos que se caracterizan por vínculos de amistad, de amor o de sexo, a menudo malogrados.

¹ Cf., Carmen de Mora Valcárcel, “Julio Cortázar. *Alguien que anda por ahí*”.

Este elemento conlleva el ampliarse del aspecto psicológico, de sus consecuencias, entrando el relato, de alguna forma, dentro del porcentaje, que con el tiempo resulta cada vez mayor, de los así definidos relatos psicológicos, mostrando, más allá del elemento metaficcional, su interés hacia lo humano. La ambigüedad es la nota relevante que caracteriza las extrañas relaciones entre los personajes, típica de la condición humana, puesto que el hombre y/o la mujer —como en este caso— se define como un ser de posibilidades (Canclini, *Cortázar una antropología poética* 29). Nada lo condiciona a priori, todo es posible, y por eso su libertad es fuente de incertidumbre. Esta historia, como en muchas otras de Cortázar, se concluye con la responsabilidad del lector de completar e interpretar el sentido del final con la probable muerte de uno de ellos.

La importancia del aspecto técnico en la obra de Cortázar es reconocida desde siempre por la crítica. Carmen de Mora Valcárcel, una de las pocas investigadoras —junto a Milagros Ezquerro y a Alberto Paredes— que ha escrito sobre la “Barca”, señala que se trata de:

un relato cuyo interés radica principalmente en cuestiones de tipo técnico como, por ejemplo, tratarse de una reescritura actual de un texto de 1954, aunque más que una escritura lo que el autor nos presenta es una caricatura del texto a través de uno de los personajes, con la peculiaridad de que sus objeciones podrían atribuirse con igual propiedad al personaje, al narrador e incluso al propio lector (“Julio Cortázar. *Algún que anda por ahí*” 173).

Según lo que se declara en la citada nota, el cuento se escribió en 1954, se modificó, desdoblado uno de los personajes —Dora—, en 1976. En relación con estos cambios, se subraya la importancia de la ‘factura’ puesto que, como se lee en la nota introductoria: “Desde joven me tentó la idea de reescribir textos literarios que me habían conmovido pero cuya factura me parecía inferior a sus posibilidades internas” (Cortázar “La barca...” 109). Este narrador encuentra una nota suya en la última página del borrador, donde se lee: “¡Qué malo! Lo escribí en Venecia en 1954; lo releo diez años después, y me gusta, y es tan malo” (*ídem*) y sigue:

El texto y la acotación estaban olvidados; doce años más se sumaron a los diez primeros, y al releer ahora estas páginas coinci-

do con mi nota, (sólo quisiera saber mejor por qué el relato me parecía y me parece malo, y por qué me gustaba y me gusta) (*ídem*)

Por ello añade:

Reescribirlo sería fatigoso y, de alguna manera poco clara, desleal, casi como si fuese el relato de otro autor y yo cayera en la pedantería que señalé al comienzo. Puedo en cambio dejarlo tal como nació, y mostrar al mismo tiempo lo que ahora alcanzo a ver en él. Es entonces que Dora entra en escena (“La barca...” 110).

Dora es la voz de uno de los personajes, que cuenta y acota la historia desde dentro, desde su perspectiva. El anotador sigue explicando:

Así, la voz de Dora interrumpe hoy de tanto en tanto el texto original que, aparte de correcciones de puro detalle y la eliminación de breves pasajes repetitivos, es el mismo que escribí a mano en la *Pensione dei Dogi* en 1954. El lector encontrará en él todo lo que me parece malo como escritura y a Dora malo como contenido, y que quizá, una vez más, sea el efecto recíproco de una misma causa (*ídem*)

La pluridimensionalidad lograda gracias a la refundición del relato es evidente y se acompaña —como escribe Laura Soler González en “Cortázar y la metaficción en ‘La barca o nueva visita a Venecia’ y ‘Diario para un cuento’”— por la metaficcionalidad del cuento que se basa en el proceso de escritura y reescritura, central en el acto de creación literaria (318). Una de las claves del arte de Cortázar es su capacidad camaleónica respecto a sus personajes: el autor se calla para que la narración pueda hablar por sí misma. El autor experimenta con el material narrativo: jugando con la forma, rompiendo la estructura del relato tradicional, cruzando los límites ficcionales, creando una nueva escritura hecha desde dentro del relato, que abre la historia a múltiples voces y perspectivas narrativas. Los papeles del narrador, del personaje y del autor se subvierten, formando parte del proceso de escritura del texto, que se organiza en diferentes niveles. Al juego se añade el humorismo que caracteriza este diálogo dentro y fuera del primer texto que funciona como factor de contraste. El relato, como se lee al final, implica un lector cómplice y activo en el proceso creador, elemento que pone de manifiesto el evidente ejercicio metaficcional que el autor utiliza para

investigar los mecanismos internos que convierten un cuento en significativo.

Se trata de un laberinto abismal formado por tres narradores; el narrador original que no es hábil, el narrador autor, que cuenta la génesis del relato a lo largo de 22 años y Dora a quien le corresponde corregir ciertas torpezas. “La barca...” desde este punto de vista pertenece a la serie de aventuras estructurales, provocadoras que son objeto de lúdico juego al estilo de *Rayuela*, donde la ‘factura’ se amplía a la posible libertad del personaje con respeto a su creador.

“La barca...” se funda en una narración de tipo realista que se construye a través de la descripción totalmente fiel de Venecia, gracias a varias y específicas referencias que remiten a lugares de la ciudad, permitiendo al lector, de esta manera, identificar el ambiente donde se desarrolla la intriga y compartir la misma realidad que se funda en topónimos como San Marco, la Mercerie, el Puente de Rialto, el de los Baretieri, San Salvador, el Café Florian, las Fondamente Nuove, Burano, Torcello, Riva degli Schiavoni, etc.. Se trata de un itinerario urbanístico correcto que evita todo folklorismo y reduce la distancia entre lo narrado y el destinatario. Gran parte del recorrido se realiza por agua, en góndola, a través de los canales, se trata de un paseo que va desde el Ponte dei Sospiri a la Ferrovia pasando por el Canal Grande, Rialto y Rio dei Santi. El agua es el elemento que caracteriza el ambiente y contribuye a la sensación alienante de la protagonista que parece dejarse llevar por los acontecimientos hasta el trágico desenlace. La constante presencia inquietante del agua junto con la fastidiosa de los turistas contribuye a una imagen de Venecia que no comunica la tradicional fascinación, más bien lo contrario, puesto que, como se lee en el texto: “[...] demorarse en los pequeños puentes que cubren como un párpado el sueño de los canales, empezaba a parecer una pesadilla” (“La barca...” 131).

La elección de una ambientación tan gastada contrasta con la expectativa preconstituida que los visitantes tienen ya desde antes de la salida de sus países. Es una ciudad que no corresponde a la imagen corriente, sino más bien subraya el malestar de la protagonista. La idea de muerte la acompaña a lo largo de todo el recorrido, desde su estadía en Florencia, cuando reflexiona que: “el tiempo es la muerte, un disfraz de la muerte, el tiempo es la muerte. [...] Y también Adriano era la muerte”

(“La barca...” 124). Angustia que se acentúa con la llegada a Venecia, ciudad que se describe a través de una serie de topónimos que aumentan a medida que la narración avanza. Valentina se deja arrastrar por los acontecimientos y no expresa una personalidad determinada, es como una máscara, detrás de la cual no hay nada, imagen que, naturalmente, se refuerza al llegar al laberinto de la ciudad del carnaval.

La ciudad que se describe adhiere y hace de fondo al desasosiego de la mujer. En este sentido, Venecia resulta un lugar ideal para rescatar el vacío que preside la existencia de Valentina puesto que se trata de una ciudad que se construye a través de una imagen estereotipada y por esto, también ella, vacía.

La documentación que certifica la escritura del relato en los años 50, se documenta en una de las cartas de su correspondencia y se refiere a un primer viaje realizado por el autor en febrero de 1950 (Cortázar, *Cartas* 1 2012 302-303) y sobre todo a un segundo en la primavera de 1954 con Aurora Bernárdez, durante el trabajo de traducción que Cortázar realizó de la obra de Edgar Allan Poe. En la carta que Cortázar envía a Eduardo Jonquières, desde Venecia, precisamente desde la “Pensione dei Dogi” —nombre que se repite en el relato—, fechada el 24 de mayo de 1954, el autor escribe: “Es la misma gente entre la cual andaba John Ruskin mirando las piedras de Venecia, y Marcel Proust, y donde Thomas Mann trajo a su héroe para hacerlo morir en el Lido” (*Cartas* 1 2012 508). Más adelante, en la misma carta, le describe al amigo una escena que constituye el final de “La barca...”:

[...] pero sí me gustaría contarte que vimos la barca de la muerte, la góndola funeraria donde se embarcan los ataúdes para llevarlos a la isla de San Giorgio. Cuatro hombres de negro reman lentamente, y en la proa hay una esfera y una cruz de plata que a distancia parecen un enorme búho. Te aseguro que quisiera tener talento para meter eso en un cuento, alguna vez. Es de las cosas más terribles que me ha dado Europa (*Cartas* 1 2012 513).

La descripción que se lee en “La barca...” es la que se refiere a una Venecia de postguerra, bastante escuálida, sin mucha gente: “Había poca gente en las calles y en los puentes de esa zona” (“La barca...” 137), la góndola que transporta a la protagonista tiene “un viejo sillón de cojines rojos que cruza unos ríos oscuros y silenciosos, olientes a moho” (“La barca...” 131-132), descripciones que corresponden al viaje

de Cortázar en 1954. En “La barca...”, Venecia ya no representa el amor, más bien lo contrario. En la ciudad de las máscaras, la no consistencia de la realidad resalta con más fuerza y según la percepción de Valentina,

Recogida, siempre secreta, Venecia jugaba una vez más a hurtar su verdadero rostro, sonriendo impersonalmente a la espera de que en el día y la hora propicios su voluntad de mostrarse de verdad al buen viajero lo recompensara de su fidelidad (“La barca...” 130).

La escena con que acaba el relato presenta a Valentina que se encuentra con Adriano que pretende una explicación de su conducta y mirando al canal ve una góndola conducida por Dino:

La góndola estaba a pocos metros, se veía cada clavo de cabeza plateada, cada flor y los modestos herrajes del ataúd (“Me haces daño, déjame”). Sintió en el codo la presión insoportable de los dedos de Adriano, y cerró por un segundo los ojos pensando que iba a golpearla. La barca pareció huir bajo sus pies, y la cara de Dino (asombrada, sobre todo, era cómico pensar que el pobre imbécil también se había hecho ilusiones) resbaló vertiginosamente, se perdió bajo el puente. “Ahí voy yo”, alcanzó a decirse Valentina, ahí iba ella en ese ataúd, más allá de esa mano que le apretaba brutalmente el brazo [...] qué importaba ya si ella iba embarcada en la góndola negra, camino de su isla sin miedo [...] (“La barca...” 160).

El final —suicidio, accidente u homicidio— alimenta la ambigüedad, característica de toda la narrativa de Cortázar. La idea de la muerte que aumenta a medida que avanza el relato y que se concretiza en Venecia, a través del clásico tópico de la imagen de la góndola, negro féretro que desliza en el agua del canal, consume la deconstrucción del mito de la ciudad construida por la imaginación del hombre.

La visión americano-céntrica de Venecia

En el panorama de los escritores hispanoamericanos que han escrito sobre Venecia, es fundamental Alejo Carpentier con su novela *Concierto barroco* (1974), el texto que marca un momento notable en la deconstrucción de la ciudad de los enamorados. En su relato se realiza un verdadero viaje de vuelta, en el que, el hombre americano ‘descubre’ Europa, dando la vuelta a la tradicional imagen eurocéntrica, para trans-

formar el uno —el europeo— en el otro. Julio Cortázar junto con Adolfo Bioy Casares —autor de “Máscaras venecianas” (1986)—, de alguna forma, continúa con esta perspectiva, puesto que presentan sendos relatos protagonizados por individuos-turistas que visitan / descubren / conquistan el prototipo de la ciudad europea, que funciona y se utiliza como fondo de una narración. El viaje de vuelta del descubrimiento colombino resulta finalmente terminado puesto que en esta ocasión son los conquistados que descubren la imagen del Otro y de lo Otro. La imagen del Otro, conformada por el relato de viaje del descubridor-colonizador, puede ser utilizada por el Otro mismo para autodefinirse, consciente de su unicidad.

Cortázar o el arte de contar entre guiños cómplices

Trinidad Barrera
Universidad de Sevilla
tbarrera@us.es

Resumen: Cortázar y el oficio de escribir. Borges y Bioy como relaciones en la distancia. Admiraciones, afinidades, diferencias.

Palabras clave: Bioy, Borges, escritura, lenguaje, afinidades, diferencias

Résumé : Cortázar et l'art d'écrire. Borges et Bioy en relation dans la dissemblance. Admirations, affinités, différences.

Mots-clés : Bioy, Borges, écriture, langage, affinités, différences

Abstract: Cortázar and the art of writing. Borges and Bioy as long-distance relationships. Admirations, affinities, differences.

Key words: Bioy, Borges, writing, language, affinities, differences

Mucho se ha hablado del contacto de Julio Cortázar con los surrealistas, incluso se escribió un libro, ya clásico, cuya autora, Evelyn Picón Garfield, se preguntaba en el título ¿es Julio Cortázar un surrealista? Sus aproximaciones al inclasificable Alfred Jarry, «l'enfant terrible», han sido tratadas en varias ocasiones y son evidentes sus afinidades con escritores o movimientos europeos que tuvieron París como epicentro. Sin dudas el haber abandonado Argentina aún muy joven y el haber desarrollado fundamentalmente su carrera como escritor en Francia determinaron que, desde el punto de vista de la crítica, se prestase mayor atención a esos contactos. Poco han preocupado sus relaciones con la generación argentina a la que perteneció, demasiado tiempo fuera generó algunos silencios, no obstante referencias directas o indirectas pueden traerse a colación.

Se ha comentado que fue Borges quien le publica o le facilita la publicación de su relato “Casa tomada” en la revista *Anales de Buenos Aires*, pero esta anécdota no terminó ahí, llegó un momento en que Borges habló de su admiración por Cortázar y muy especialmente a propósito del relato “Cartas de mamá”. Recientemente se publicó por la editorial Nórdica en Madrid, “Cartas de mamá”, con un prólogo de Jorge Luis Borges, tomado de la *Biblioteca personal*, y fechado en 1983, en donde se recogen afirmaciones curiosas, confiesa haber leído el volumen *Las armas secretas* y haberle “impresionado hondamente” (sic) “Cartas de mamá”: “En este admirable relato no se declara, se insinúa, lo cual da más fuerza como en el *Izjur* de Lugones. Queda la posibilidad de que todo sea una alucinación de la culpa. Alguien que parecía inofensivo vuelve atrocemente” (Cortázar *Las armas secretas* 15-16). Este texto borgiano no aparece tal cual recogido en el volumen IV de las *Obras Completas*, más bien parece una mezcla del prólogo a *Las armas secretas*, sí recogido en el volumen IV de sus *Obras Completas*, dentro de la Biblioteca personal (451) con otras observaciones reales o apócrifas referentes a otros autores. Dicho prólogo está fechado en Buenos Aires, 1983. A veces en el afán de acercar posturas llegamos al palimpsesto.

Ni que decir tiene que la admiración de Cortázar por Borges fue declarada continuamente. En conversación con Omar Prego, dijo el autor de *Rayuela*:

En principio soy —y creo que lo soy cada vez más— muy severo, muy riguroso frente a las palabras. Lo he dicho, porque es una

deuda que no me cansaré nunca de pagar, que eso se lo debo a Borges. Mis lecturas de los cuentos y de los ensayos de Borges, en la época en que publicó *El jardín de senderos que se bifurcan*, me mostraron un lenguaje del que yo no tenía idea. Lo primero que me sorprendió fue una impresión de sequedad. Yo me preguntaba: ¿Qué pasa aquí? Esto está admirablemente dicho, pero parecería que más que una adición de cosas se trata de una continua sustracción. Y, efectivamente, me di cuenta de que Borges, si podía no poner ningún adjetivo y al mismo tiempo calificar lo que quería, lo iba a hacer. O, en todo caso, iba a poner un adjetivo, el único, pero no iba a caer en ese tipo de enumeración que lleva fácilmente al floripondio (Cortázar, *La fascinación de las palabras* 169).

En noviembre de 1994, en un homenaje a Cortázar se recogían otras palabras del autor de *Rayuela* (“Cita 4” revista *La maga*), donde volvía sobre el estilo borgiano diciendo:

La gran lección de Borges no fue una lección temática, ni de contenidos, ni de mecánicas. Fue una lección de escritura. La actitud de un hombre que, frente a cada frase, ha pensado cuidadosamente, no qué adjetivo ponía, sino qué adjetivo sacaba. Cayendo después en cierto exceso que era el de poner un único adjetivo de tal manera que usted se caiga un poco de espaldas. Lo que a veces, puede ser un defecto (*La maga* 7).

Estas palabras sacadas del túnel del tiempo cortazariano nos remiten a una preocupación crucial en Cortázar, la “escritura”.

Ya desde su “Teoría del túnel” insiste obsesivamente en ello:

El idioma funciona y gravita entonces como elemento condicionante de la obra literaria; si se lo trabaja, si se lo fuerza, si la angustia expresiva multiplica las tachaduras, todo aquello reposa en la conciencia casi orgánica de que existe un límite tras del cual se abre un territorio tabú; que el idioma admite los juegos, las travesuras, las caricias y hasta los golpes, pero que ante la amenaza de violación se encrespa y rechaza” (Cortázar, *Obra crítica* 1 52).

Un estilo, el suyo, comprometido desde el principio con el lenguaje. Esta preocupación atraviesa su obra entera de principio a fin.

“Fatuo sería el escritor que creyera haber dejado atrás una etapa de su obra. En cualquier página futura puede estar esperándonos una nueva página, como si algo hubiera quedado por decir del ciclo que creíamos anterior” (Cortázar, *Final del juego* 169). Esta nota de Cortázar a *Final del juego* (1964) sirve de pasaje a *Deshoras* y, de forma especial, a “Diario para un cuento” (1982), con el que se cerró la última colección, en vida, de un argentino que intencionadamente volvió sobre sus huellas en temas, motivos y símbolos.

La búsqueda autorreflexiva del narrador-autor que define este relato-diario pone de manifiesto en última instancia que la literatura no puede decir nada de sí misma sin repetirse. La tentación de citar a Borges es grande, pero tengamos en cuenta que ya en el diálogo platónico *Fedro* se advertía el carácter repetitivo de toda escritura, ese significar siempre lo mismo. Las premisas platónicas, adoptadas por algunos miembros de la *Nouvelle Critique*, nos llevaría a Jacques Derrida, escritor citado en este relato. Así como el autor de *La dissémination* habla de la imposibilidad existencial y lingüística de apresar o intuir el presente —salvo como inasible ilusión—, Cortázar luchará infatigablemente por retener a Anabel-personaje, Anabel-relato, Anabel-pasado que se le escapa, “aunque quiera seguir imaginándome que escribo sobre Anabel” (“Diario...” 173).

La *escritura* es aquí la galería o pasaje de la intención al hecho y viceversa, pues realmente volveremos al punto de partida, a través del recurso de la circularidad ya empleado en otros cuentos. La escritura, como en otros relatos el sueño o la lectura (“La noche boca arriba” o “Continuidad de los parques”), es un apoyo para el acto de escape o de exorcismo fallido. “Diario para un cuento” pertenece a la estirpe de aquellas obras en las que la maquinaria de su ejecución está al descubierto, luego la ilusión de estar reflejando una realidad exterior se nubla. Texto como producción, discurso articulado en la desarticulación de sus mecanismos (valga la paradoja); narración que pone en tela de juicio su propia naturaleza, cuestiona el lenguaje y despliega una autocrítica.

Una lectura detenida de la narrativa cortazariana permite advertir cómo en muchas de sus ficciones se plantea el problema de la escritura. Dicho planteamiento reviste diversas manifestaciones que van desde la mera constatación del proceso en sí, como en “Axolotl”, cuando el personaje-Axolotl ha generado ya el desdoblamiento y en una estructura

circular volvemos al punto de salida: “Acaso va a escribir sobre nosotros, creyendo imaginar un cuento va a escribir todo esto sobre los axolotl” (Cortázar, “Axolotl” 60); procedimiento similar al del relato “Reunión”: “Aunque esto que cuento pasó hace rato [...]” (Cortázar, “Reunión” 1976 119), “Después hay como un hueco confuso [...]” (*Idem* 125), “Ya no hay mucho que contar” (*Idem* 127), hasta desembocar en dos narraciones de *Octaedro* (1974), “Manuscrito hallado en un bolsillo” y “Ahí pero dónde, cómo”, en las que se enriquece el tema con nuevos indicios, tales como la dificultad de escribir: “No sé cómo decirlo” en (Cortázar, “Manuscrito...” 1976 87), o la rebelión del escritor contra su propia escritura y el carácter de exorcismo que esta implica, en “Ahí pero dónde, cómo”: “Y si insisto es porque no puedo más [...] que escribiéndolo por lo menos lucho contra lo inapresable [...] fijar con alguna salmodia la que se te va yendo” (Cortázar, “Ahí...” 215) ; así como las dificultades, “cerrando los ojos para centrar la escena capital del sueño deshilachado” (*ídem*). Ese “ahí, pero dónde, cómo” no es sino una metáfora para indicar la situación del artista al describir, “la atmósfera que antecede y envuelve el acto de escribirlo” (Cortázar, “Del cuento breve y sus alrededores” 69), resuelta, olímpicamente, con ese “si escribo es porque sé, aunque no pueda explicarme qué es eso que sé” (“Ahí...” 215). Es este relato, junto con “Las babas del diablo”, los antecedentes más inmediatos de “Diario para un cuento”. Con un procedimiento técnico similar a “Axolotl”, “Las babas del diablo” se inicia con el mismo tema: “Nunca se sabrá cómo hay que contar esto” (“Las babas...” 224). Ese “agujero que hay que contar” (*ídem*), nos remite a ese “algo lleno de agujeros” (“Ahí...” 213); su médium, la portátil de escribir, “por qué entonces salta de la cama a la máquina” (“Ahí...” 214). La urgencia incontrolada, “entonces tengo que escribir [...] por qué tengo que contar esto [...] siempre contarle, siempre quitarme esa cosquilla molesta del estómago [...] ya sé que lo más difícil va a ser encontrar la manera de contarle” (“Las babas...” 224-225). En líneas generales, dichas preocupaciones estéticas se encarnan en protagonistas-narradores que utilizan la primera persona, como en el caso de “Diario para un cuento”.

Aquí, como en “Las babas del diablo”, el narrador es una personificación de esa presencia del autor, pero sin máscaras ni cortinas de humo. Si el narrador de gran parte de los cuentos de Cortázar conserva

los rasgos del autor, en “Diario...” los muestra abiertamente. Frente a “Lejana”, donde se utiliza también la forma de “Diario...”, esta narración sobre Anabel compromete directamente al autor. Ya no estamos ante una imitación del estilo de la joven Alina Reyes, sino ante Cortázar mismo. Mercedes Rein apuntó cómo “el personaje que narra en primera persona es, en general, un intermediario entre el lector y las ‘visiones del relato’” (*Cortázar y Carpentier* 37) (en “El perseguidor”, “Las puertas del cielo”, etc.), pero aquí, como en “Torito”, el monólogo nos instala de inmediato en la conciencia del personaje y en su taller literario que descubre los hilos del lenguaje para tejer una trama. Por la importancia de esto último podríamos hablar, con Lagmanovich en sus *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*, de cuento centrado en la estructura del contar, pero también se puede hablar de cuento que genera un marco estructural dentro del cual se desarrolla otra historia.

En ese marco estructural aparecen una serie de claves intertextuales, centradas en las alusiones a otros escritores, lobos literarios cortazarianos muchos de ellos: Bioy Casares, Edgar Allan Poe, Juan Carlos Onetti, Truman Capote, Proust, Arlt, Huxley, etc. Dichas alusiones, algunas más detenidas que otras, actúan como metáforas de relación entre un discurso y otro, como cómplices guiños al lector de un narrador protagonista cuyo texto se justifica constantemente a través de este correlato intertextual. Lectores cómplices que saben apreciar igualmente cómo las fechas con que se rotula el diario representan ángulos que se cierran al texto anterior de la narración para abrirse al nuevo intento de exorcismo.

Con Onetti, en línea directa con Roberto Arlt, comparte en este cuento el tema de los bajos fondos, de seres desheredados, esas prostitutas marcadas por la vida que aún conservan rasgos de inocencia. La foto de Anabel aparece como señalador en una novela de Onetti. No se dice más, pero Anabel es un personaje onettiano.

De Bioy admira el desasimiento, la separación del objeto narrado. Pero Bioy es aquí algo más que una referencia a su estilo, ya que el tema de las prostitutas, de las oportunidades perdidas, de los viajantes de comercio, de las tertulias pueblerinas, del miedo de los hombres a cruzar el “foso”, de su razonado discurrir frente a las intuitivas mujeres, son temas todos ellos muy queridos a Bioy (*Ad porcós, La tarde de un*

fauno, Confidencias de un lobo, etc. cf., sobre todo, sus Historias de amor). Bioy recuerda cómo conoció a Cortázar en conversación con Sorrentino:

Lo conocí en París y lo conocí muy tarde... [...]. Habrá sido en el 64, porque en el 64 estuve en Francia. Y ahí lo conocí a Cortázar. Creo que nos sentimos bastante amigos desde la primera vez que nos vimos. Alguna vez nos escribimos cartas, aunque muy pocas. Pero sabíamos que éramos amigos. Cortázar era bastante ceremonioso. Era un poco como un chambelán, como un maestro de ceremonias, pero muy simpáticamente, ¿no? Quiero decir que tenía gestos ceremoniosos... Por otra parte, también de mí se ha dicho eso. Porque yo, a veces, cuando entro en un lugar hago una reverencia: no sé por qué hago esa reverencia, es que no sé cómo saludar... Bueno, entonces la gente ve eso como un gesto muy ceremonioso: es tal vez una manera que tiene el tímido de expresarse rápidamente cuando no sabe cómo proceder. Y creo que, como yo, Cortázar era una persona tímida. Hay muchos tímidos que nos engañan porque no parecen tímidos, pero Cortázar sí me pareció tímido (Sorrentino, *Siete conversaciones...* 74).

En sus particulares memorias, *Descanso de caminantes*, dice el 12 de febrero del 84:

Muerte de Cortázar. Vldy me previno: “Escribible pronto. Está enfermo. Va a morir”. Como siempre, me dejé estar. Yo quería agradecerle la extraordinaria generosidad de referirse a mí, tan elogiosa, tan amistosamente en su admirable *Diario de un cuento*. La carta era difícil. ¿Cómo explicar, sin exageraciones; sin falsear las cosas, la afinidad que siento con él si en política muchas veces hemos estado en posiciones encontradas? Es comunista, soy liberal. Apoyó la guerrilla; la aborrezco, aunque las modalidades de la represión en nuestro país me horrorizaron. Nos hemos visto pocas veces. Me he sentido muy amigo de él. Si estuviéramos en un mundo en que la verdad se comunicara directamente, sin necesidad de las palabras, que exageran o disminuyen, le hubiera dicho que siempre lo sentí cerca y que en lo esencial estábamos de acuerdo. Pero, ¿la política no era esencial para él? Voy a contestar por mí. Aunque sea difícil distinguir el hombre de sus circunstancias, es posible y muchas veces lo hacemos. Yo sentía

cierta hermandad con Cortázar, como hombre y como escritor. Sentí afecto por la persona. Además estaba seguro de que para él y para mí este oficio de escribir era el mismo y lo principal de nuestras vidas. No porque lo creyéramos sublime; simplemente porque fue siempre nuestro afán (112).

Ese oficio de escribir que compartieron tuvo un episodio de carácter especial, el paralelismo entre cuentos de ambos. Me refiero a “Un viaje o el mago inmortal” (de 1962 en *El lado de la sombra*) de Bioy Casares y “La puerta condenada” (de 1956 en *Final del juego*) de Cortázar. Ambos relatos, que transcurren en Montevideo y casi en el mismo hotel, comparten protagonista, un viajero ocasional, que oye a través de la pared de la habitación del hotel sonidos, voces o llantos, que devienen imposibles dado quienes ocupan esas habitaciones contiguas, lo que se desvela al final de los respectivos cuentos. No faltaron voces que hablaron de plagio pese a que el tema de voces o ruidos no explicables por el orden racional es recurso frecuente de cuentos fantásticos, incluso podemos remitir a casos clínicos como la esquizofrenia, pero sin buscar explicaciones rocambolescas, lo cierto es que cuando Cortázar visitó Buenos Aires en 1973, se encontró con Bioy y ambos comentaron esta casualidad. Así lo explica Vlady Kociancich a propósito de Bioy,

creyente del orden en la magia sostuvo que en la coincidencia había un mensaje indescifrable, una tercera voluntad. Averiguar dónde y qué estaban haciendo cuando se les ocurrió la historia del viajante, mostró que antes de escribir ya coincidían: estaban solos, Bioy en un hotel de Portofino, leyendo a Dante; Cortázar, en una casa en un bosque de Francia, leía un libro sobre vampiros. Los dos sintieron una nostalgia de Buenos Aires que les pareció vergonzosa. Por pudor, qué argentinos, decidieron situar el cuento en Montevideo (Kociancich *Historia de dos cuentos* párr. 9).

Lo cierto es que ambos comparten un protagonismo indiscutible en la evolución del cuento fantástico argentino, aunque desde orillas distintas, Bioy desde Buenos Aires, Cortázar desde París. La relación entre ambos no fue ni de amigos ni de enemigos, sino de respeto mutuo porque sobre todo condicionante se impuso siempre las coincidencias de unas inquietudes literarias comunes.

Convergencias y divergencias

Cortázar *vs.* Bolaño

László Scholz

Oberlin College-Universidad Eötvös Loránd

Laszlo.Scholz@oberlin.edu

Resumen: En este repaso de la prolija experimentación desarrollada por Cortázar durante la década de 1963 a 1973 y por Bolaño en sus últimos años (1993-2003) se analizan las estrategias narrativas basadas en el uso de elementos desproporcionados y heterogéneos. El énfasis recae en explorar las fuerzas textuales que buscan la convergencia o apuntan a la divergencia e influyen el balance estético de las obras.

Palabras clave: experimentación narrativa, Cortázar, Bolaño, balance, dinámica textual

Résumé : A partir de la prolifique expérimentation développée par Cortázar pendant la décennie allant de 1963 à 1973 et par Bolaño dans ses dernières années (1993-2003), cet article analyse les stratégies narratives basées sur des éléments disproportionnés et hétérogènes. Ce travail explore les forces textuelles qui cherchent la convergence ou visent la divergence en proposant un bilan esthétique des œuvres.

Mots-clés : expérimentation narrative, Cortázar, Bolaño, bilan, dynamique textuelle

Abstract: This article pursues to analyse narrative strategies based on the use of disproportionate and heterogeneous elements, as seen during the extensive experimentation developed by Cortázar from 1963 to 1973, and by Bolaño in the last years of his life (1993-2003). Main emphasis is laid on exploring textual dynamics that aim at convergence and divergence, which have an impact on the aesthetic balance.

Key words: experimentation in fiction, Cortázar, Bolaño, balance, textual dynamics

El título, que suena a Octavio Paz, podría sugerir que voy a hacer un balance sobre las semejanzas y diferencias entre los dos autores. Cierto, no faltarían motivos para optar por este camino —baste con mencionar una confesión del propio Bolaño: “Decir que estoy en deuda permanente con la obra de Borges y Cortázar es una obviedad” (ctd. en Manzoni *Roberto Bolaño* 204)— y analizar con detenimiento algunas de las vetas de tal linaje literario; pero esta vez me interesa más bien ver un solo planteamiento común que encontramos en varios de sus libros y que apunta a cuestionar los límites de su sistema estético por tratar de llegar a un equilibrio usando elementos desproporcionados y —según el canon tradicional— heterogéneos; en cierto sentido me gustaría seguir a mi compatriota László Moholy-Nagy, quien en la década de 1920 introdujo en Dessau en el currículum del curso introductorio de la Bauhaus el estudio de la diversidad de las materias y su posible balance: usaba, entre otras novedades, gráficos táctiles (*Tactile charts*) para dar a conocer a través del tacto la naturaleza de las materias (hilo, metal, papel), y también estudios (*Balance studies*) que consistían en balancear composiciones de diversas materias y formas como lo vemos en las obras de Otti Berger¹, Lothar Lang, Karl Hermann Haupt y otros (Wolsdorf, “László Moholy-Nagy’s preliminary course 1923-28” 46-48); composición, frente a construcción, quería decir para él “the creation of a balance between clearly defined parts through the modification of an overall composition by, for instance, the introduction of further elements” (*ídem* 45)².

Si tomamos como punto de partida la fecha 1963, es fácil ver qué ruta recorrió el gran cronopio en sus tentativas de experimentación: sin contar los volúmenes cuentísticos, publicó en una década tres novelas rotundamente novedosas (*Rayuela*, *62/Modelo para armar*, *Libro de Manuel*) y no menos que cinco obras que catalogué años atrás de “caleidoscópicas”: *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Buenos Aires*, *Buenos Aires*, *Último round*, *Casa tomada* y *Prosa del observatorio*. Las propuestas son sin duda diferentes y desiguales, pero salta a la vista que en la mayoría de ellas

¹ De Otti Berger, ver el *Tactile Board* como ejemplo en <<http://bauhaus-online.de/en/atlas/werke/tactile-board>> Web. 10 jun. 2017

² En español: “la creación de un balance entre partes claramente definidas a través de la modificación de una composición de conjunto, por ejemplo, por la introducción de elementos adicionales” (yo traduzco).

aparecen, y de manera enfática, grandes cantidades de elementos cuya presencia no se justifica según los criterios tradicionales de los respectivos géneros y requieren un tratamiento particular. No hablamos de la distinción genérica que hizo Cortázar en la famosa conferencia de 1970 entre novela y cuento (“[...] la novela acumula progresivamente sus efectos en el lector, mientras que un buen cuento es incisivo, mordiente, sin cuartel desde las primeras frases” (Cortázar, “Algunos aspectos del cuento” 1973 138)) sino de que los citados libros optan por ignorar el principio de la selección y se desbordan en el uso de las formas más variadas de la acumulación y ramificación narrativas. Veamos algunas de sus tentativas.

Rayuela, como sabemos, es muchos libros, que no solo cuenta una historia de amor en más de un sentido analógica con la de Breton y Nadja, sino que suministra capítulos abiertamente “prescindibles” y un gran número de meditaciones y comentarios sobre la misma obra; es un traje hecho y derecho, pero contiene muchos de los hilvanes que necesitó el sastre para confeccionarlo, además este se extiende bastante explicándonos el proceso de su trabajo. Quedándonos con la imagen cortazariana del sastre, él sigue presente con su ilustre cajón en *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round*, obras donde se nos despliega una cantidad deslumbradora de temas que van desde conceptos de lo lúdico, notas de historia literaria, recuentos de viajes, visiones oníricas hasta las noticias del mes de mayo o la exterminación de los cocodrilos en Auvornia. Es en *Último round* donde se abre más el abanico: con los dos pisos en los que se divide cada una de las hojas del libro se intensifica el esfuerzo por llegar a crear la anhelada *opera aperta*. Tal vez con menos éxito, pero lo mismo pasa con los textos intercalados —recortes periodísticos, anuncios, juegos tipográficos, dibujos y esquemas— que salpican sistemáticamente *Libro de Manuel*.

Y no es solo la cantidad que puede hacernos perder pie sino también la heterogeneidad de las materias acumuladas: en *Prosa del observatorio*, por ejemplo, se entrelazan una serie de fotos con comentarios sobre un artículo ictiológico del ciclo de las anguilas. Tanto en el caso de *Buenos Aires, Buenos Aires* como en el de los citados volúmenes de *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round*, los textos nos revelan una desbordante mezcla de géneros que se acerca más a las misceláneas que a compilaciones organizadas según algún principio abarcador; van juntos

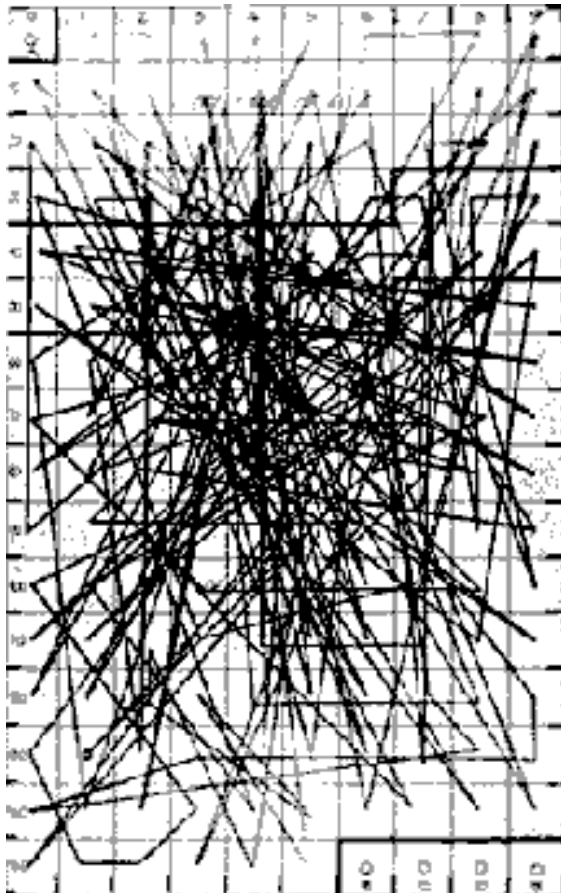
poemas, cuentos, artículos, eslóganes políticos, textos eróticos, confesiones, nostalgias, citas, dedicatorias, homenajes, noticias deportivas, reseñas etcétera. Es igualmente llamativa la variedad del diseño de la máquina narrativa. En la misma *Rayuela* y también en *62/Modelo para armar* encontramos una amplia gama de formas de narrar que va desde la primera y tercera personas tradicionales hasta los diálogos colectivos de voces múltiples y varias formas intermedias representadas, por ejemplo, por el *paredro* o la figura de *el que te dije* en *Libro de Manuel*; y el fenómeno se enmaraña aún más por los estratos textuales dominados por la autorreflexión. Los espacios exteriores y los ámbitos interiores, sobre todo en *62/Modelo para armar*, sobrepasan las dicotomías tradicionales de la narrativa y producen un mundo de amalgamas, confluencias, apariencias nada fáciles de desentrañar.

Esta desmesura que vemos en la cantidad de ciertas materias y su composición heterogénea se completa con la presencia de varios medios visuales que incluyen, entre otros, el uso de imágenes, formatos irregulares de las portadas y el diseño general de los libros (*Último round*, *Casa tomada*, *Prosa del observatorio*) y la inclusión variadísima de ilustraciones, figuras geométricas, anuncios, recortes, retratos y naturalmente un gran número de fotografías que no dejan de ilustrar, contradecir, cuestionar el nivel verbal que por sí solo, como acabamos de ver, se caracteriza por la polivalencia. No cabe duda de que los libros caleidoscópicos representan el *visual turn* de la década de 1960 igualando la revolución lingüística y literaria que significa *Rayuela* en el contexto de la narrativa latinoamericana.

Ahora bien, ¿hasta qué punto consigue dominar y revertir de funciones estéticas esta presencia exagerada de lo ajeno en sus libros? Dependiendo de las metas estéticas (por ejemplo: describir, absurdo frente a lo absurdo, asedio al racionalismo etc.) y los procedimientos técnicos (enumeración, omisión, casualidades, juegos, por nombrar algunos), los logros varían bastante: en una escala hipotética entre convergencias y divergencias se encuentra en un extremo *Casa tomada* con pleno control y en el otro, *Último round* con máxima apertura. En el primer caso la innovación de visualizar el espacio narrativo con el plano de la casa donde tiene lugar la acción queda enmarcada y refrenada: el dibujo, que resulta auténtico con líneas reales, proporciones adecuadas, habitaciones numeradas, contiene e ilustra el texto del inicio al final; en el segun-

do caso, al contrario, la materia visual y textual no llega a domarse del todo, se mantiene su carácter misceláneo, técnica metonímica que crea la sensación de ser un fragmento de un todo desconocido y de un proceso de compilación que podría seguir infinitamente.

Rayuela se encuentra a medio camino entre estas dos opciones: por estridente que fuera el *boom* que produjo con su diseño en la institución literaria de la década 1960, la variedad y el afán totalizador quedan evidentemente limitados y controlados, entre otros, por el marco, el tablero de dirección y la estructura tripartita. La mejor explicación de esta ambigüedad nos la da el mismo autor cuando dibuja un esquema gráfico en *La vuelta al día en ochenta mundos* sobre la lectura de la novela producida por RAYUEL-O-MATIC:



Su irónico comentario es revelador:

La interpretación general no es difícil: se indican claramente los puntos capitales comenzando por el de partida (73), el capítulo emparedado (55) y los dos capítulos del ciclo final (58 y 131). De la lectura surge una proyección gráfica bastante parecida a un garabato, aunque quizá los técnicos puedan explicarme algún día por qué los pasos se amontonan tanto hacia los capítulos 54 y 64. El análisis estructural utilizará con provecho estas proyecciones de apariencia despatarrada; yo le deseo buena suerte (Cortázar, “De otra máquina célibe” 88).

Sí, se trata de un garabato, pero este aparece en un espacio bien delimitado revelando al menos algunos indicios de la convergencia obtenida por encrucijadas, paralelismos y repeticiones.

Prosa del observatorio y *Buenos Aires, Buenos Aires* constituyen casos aparte. El primero se basa en dos narrativas que no aparecen directamente en el libro; tenemos, por una parte, un artículo ictiológico que conocerá el lector solo por las pocas referencias que cuenta el lector-narrador y, por otra, una serie de fotografías tomadas durante una visita del autor a los observatorios de Jai Singh en Jaipur. Estos dos hilos no solo son distantes en su materia e intención, sino que constituyen más ausencia que presencia creando unas grietas que tendrá que salvar el narrador al tratar de conectarlos. Los medios usados son múltiples y ambiguos: el autor usa una voz personal, meditativa y apasionada a la vez; mezcla un estilo poético con otro ensayístico; abre una perspectiva cultural para el mundo material citando referencias tan dispares como Acteón y Diana, Baudelaire, Novalis, Hölderlin, Nietzsche, Lukács; y sobre todo trata de enlazar y entrelazar las dos dimensiones dispares manipulando y a veces invirtiendo sujetos y objetos al buscar una apertura para el *homo sapiens*. Esta tentativa, si bien se basa más en las lagunas del conocimiento que en lo dado y se apoya en una estrategia—digamos con el ensayista Borges de “La flor de Coleridge” o “La postulación de la realidad”—clásica frente a la romántica, alcanza su meta original en la figura del narrador que recorre un camino tortuoso entre el conocimiento deficiente y el anhelo humano de la perfección.

En *Buenos Aires, Buenos Aires* las proporciones son muy distintas: las doscientas veinte fotografías de la ciudad forman un corpus visual ma-

yor frente a una decena de páginas de texto distribuidas caprichosamente a lo largo del álbum. Con tal arreglo se invierte la relación entre palabra e imagen, y será lo visual que domina con su presencia el libro y que aspira a una representación totalizadora; esta, sin embargo, insiste en lo nimio, lo cotidiano, rechazando, como dice Cortázar, los “temas monumentales, de itinerarios pintorescos o insólitos” (Cortázar, *Buenos Aires, Buenos Aires* 22) y como tal llega a crear, a pesar de la multiplicidad, una visión necesariamente fragmentaria. De esta manera se limita el papel protagonista del fotógrafo y en cierto sentido se iguala a la función del escritor quien, con sus comentarios y recuerdos refuerza aun más el carácter incompleto y casual de lo visual; el efecto de este proceder es semejante a lo que produce el uso metódico de filtros fotográficos que convierten el lejano y añorado mundo urbano en algo abstracto e inalcanzable.

Las materias que elabora y los medios que usa Cortázar son sin duda numerosos y de una hibridez sorprendente en el contexto del *establishment* literario de la época, mas resulta igualmente evidente que en su caso se descubre una fuerte tendencia hacia la convergencia; el autor casi siempre llega a controlar la disparidad que conllevan las materias e invierte en grados distintos, como hemos visto, la dirección de los hilos divergentes frenándolas o estructurándolas por medio de una estructura sólida o una voz dominante o un marco explícito. Los principios de Cortázar que abogan, entre otras metas, por la plena apertura, la libertad sin límites y la superación del *homo sapiens* por una larga serie de medios no racionales conducen en la práctica explícita o implícitamente a un concepto organizador que jalona y pone límites a las secuencias divergentes por medio de un tenor subyacente.

Roberto Bolaño tuvo también unos *anni mirabilis* en la última década de su corta vida literaria (1993-2003) publicando entre otras obras *La pista de hielo* (1993), *La literatura nazi en América* (1996), *Estrella distante* (1996), *Los detectives salvajes* (1998), *Amuleto* (1999), *Nocturno de Chile* (2000). Si bien sus textos narrativos no revelan a primera vista el *élan* experimentador de Cortázar, engaña la apariencia como lo veremos a renglón seguido en tres instancias de su narrativa.

Las novelas cortas *Nocturno de Chile* y *Estrella distante* forman una pareja relevante por tratar el mismo tema histórico, pero valiéndose de medios estéticos muy distintos. En la primera, la diversidad se manifies-

ta principalmente en el nivel de la materia narrativa produciendo unas ramificaciones de verdad lejanas y aparentemente mal conectadas con el “tema” que es el golpe de Estado y sus consecuencias para la vida de Sebastián Urrutia Lacroix, sacerdote, miembro del Opus Dei y conocido crítico y poeta. Por una parte, encontramos episodios, aconteceres y referencias en perfecta sintonía con la expectativa temática: en el sótano de la casa de una poetisa se torturan —con la ayuda de un gringo— a víctimas del golpe de Estado mientras la crema intelectual de Santiago celebra en el piso de arriba su acostumbrada fiesta de fin de semana; o cuando se aleja a Urrutia de Chile con el pretexto de darle una beca en Europa, lo contactan dos nefastos agentes del régimen, Oido y Odeim, para que les informe regularmente de su estadía en el extranjero. A la vez aparece un agudo contrapunto que amplía este núcleo temático con efectos opuestos: resulta que el viaje de estudios en Europa se enfoca en nada menos que una técnica especial de conservar las iglesias con la ayuda de halconeros; o en otra instancia, cuando aparece por fin el monstruo, Pinochet, se lo presenta en un ambiente académico siendo él uno de los alumnos del curso que Urrutia dicta sobre los principios del marxismo para los comandantes golpistas. Y se cuenta también una serie de digresiones mayores, lejanas en más de un sentido, con un zapatero millonario de Franz Josef en Austria y un pintor guatemalteco en París; sin duda se pueden encontrar lazos en ambos casos con el tema original (formas del poder, formación de canon, muertes naturales/violentas, abundancia/escasez, concepto de héroes, etc.) pero se trata también de una ampliación forzada del ámbito narrativo para llenar el vacío creado porque el narrador calla sistemáticamente la materia que pertenecería a una visión histórica.

En un grado menor, la misma tendencia temática mixta se observa también en el estilo. Se manifiesta a lo largo de toda la obra un verbalismo tradicional representando un impetuoso hablar de ritmo acelerado (es una “novela-río” según el autor), lo cual está en plena concordancia con la situación narrativa y también con cierta tradición hispánica del llamado “escribir bien”, lo cual significa no poca dificultad para la traducción de *Nocturno de Chile* a lenguas no romances. Mas se infiltran en esta textura unos saltos del registro estilístico exhibiendo una veta humorística o vulgar, o contraponiendo de manera exagerada referencias a la cultura alta y la popular; para citar tan solo un ejemplo, recor-

demos la famosa marcha fúnebre de Neruda, uno de los primeros eventos de protesta contra Pinochet, donde dos críticos entablan el diálogo siguiente:

Luego alguien se puso a gritar. Un histérico. Otros histéricos le corearon el estribillo. ¿Qué es esta ordinariez?, preguntó Farewell. Unos roteques, le respondí, no se preocupe, ya estamos llegando al cementerio. ¿Y dónde va Pablo?, preguntó Farewell. Allí delante, en el ataúd, le dije. No sea imbécil, dijo Farewell, todavía no me he vuelto un viejo gagá. Perdone, dije yo. Está perdonado, dijo Farewell (Bolaño, *Nocturno de Chile* 100).

Estas modestas tentativas hacia la divergencia y la exageración sin embargo quedan nítidamente enmarcadas por un *incipit* más que tradicional: el protagonista está por morir y hace un balance de su vida contando sus recuerdos. La situación narrativa que es sólida en sí desde el inicio (Urrutia está en la cama, se apoya en un codo, levanta su temblorosa cabeza y habla) se repite a lo largo de toda la novela, entre otros propósitos, para contrarrestar la fuerza de las mencionadas digresiones, como también el *leitmotiv* inicial del “joven envejecido” nos acompaña hasta el final.

En *Estrella distante* Bolaño opta por una técnica distinta: por una parte, abandona el verbalismo visto en *Nocturno de Chile* para sustituirlo con un texto más bien elíptico y fragmentado, y por otra, como lo explicamos en otra oportunidad (Scholz, “¿Bolaño en las nubes? El discurso visual de *Estrella distante*”), crea dos discursos paralelos que no solo se entretejen sino cuestionan constantemente la referencialidad del texto.

El marco narrativo que esboza el autor en *Estrella distante* es una vez más muy tradicional, se basa en el gastado esquema de la persecución: una víctima del golpe busca y al final encuentra a uno de los asesinos de la saga chilena de 1973. La propuesta linealidad de la persecución se rompe constantemente dejando amplios espacios vacíos entre los fragmentos y, sobre todo, debilitando la referencialidad. El autor, por ejemplo, no identifica con precisión ni la figura del perseguidor ni la del perseguido; el primero no tiene nombre, el segundo tiene dos (Ruiz Tagle y Wieder); en las escenas clave degrada la función del idioma, entre otras silenciándolo como ocurre antes del asesinato de las hermanas Garmendia con la mucama, o declarando el diálogo semánticamente inválido: había “un cruce de palabras más o menos incongruentes” (18).

La estructura convergente se debilita aun más con la introducción de un discurso visual. Desde el primer momento este parece tener un rol protagonista, de hecho, queda más elaborado que su pareja lingüística con un abundante uso de miradas, retratos, fotos, cuadros que inundan todos los espacios del texto: citemos tan solo la poesía aérea, las nubes, la exposición de fotos de víctimas torturadas, las películas que contenían la clave de identificación de Wieder. En principio los medios visuales, con o sin éfrasis, podrían reforzar el mencionado marco narrativo, pero Bolaño los aplica justamente para la meta opuesta: crea dudas y desconocimiento reduplicando la degradación de la referencialidad lingüística. Las fotos en *Estrella distante* siempre son poco fiables, son borrosas, brumosas, enigmáticas (*cf.* los retratos del general Cherniakovszki y William Carlos William) o no se ven en absoluto y el lector no se entera sino de sus efectos indirectos; los mencionados poemas aéreos *lettristas* del poeta asesino se esfuman en unos segundos sin poder leerlos con claridad; las películas pornográficas pierden importancia para la identificación del asesino porque este no puede detectarse en la pantalla siendo él el camarógrafo y no un actor.

Los dos discursos funcionan paralelamente y se entreveran en no pocos puntos produciendo distintas combinaciones entre texto e imagen, apuntando los dos a borrar la veracidad y la verosimilitud de sus referentes. Bolaño los hace “flotar” y de esta manera les asigna un lugar intermedio entre el marco sólido y la otra dimensión textual, la de las lagunas, fragmentos y degradación de la referencialidad. Llegando al final Bolaño reformula el planteamiento original con una última combinación: llega a invertir la relación sujeto-objeto (las letras que lee el perseguidor se convierten en ojos) y crea una situación autorreflexiva donde los lectores-observadores llegan a ser observados. Esta solución podría intensificar aún más el efecto obtenido por la reduplicación del discurso lingüístico, pero ocurre lo contrario: se produce un cierre que transforma tanto el esquema inicial como la estrategia basada en la elipsis y la referencialidad subordinándolos a un punto firme, si se quiere, a un punto bisagra, de donde y adonde converge todo para el lector.

La literatura nazi en América, la tercera instancia que queremos destacar en la experimentación narrativa de Roberto Bolaño, tiene una estructura totalmente distinta a la de los textos ya citados: es una obra enciclopédica escrita en estilo ensayístico con una aparente ordenación

rigurosa y con un epílogo (“Epílogo para monstruos”) que contiene listas de personajes, lugares, revistas y libros, todas en orden alfabético. No carece de antecedente este arreglo, pensemos tan solo en Marcel Schwob (*Vies imaginaires*), Borges no solo con *El libro de los seres imaginarios* que se publicó primero como *Manual de zoología fantástica*, sino también con sus textos “El idioma analítico de John Wilkins” y el propio “Pierre Menard, autor del Quijote”, y también en el argentino-italiano J. Rodolfo Wilcock (*La sinagoga degli iconoclasti*).

Pero el propio Bolaño la llama “novela”, y con razón porque se trata de un texto de ficción con personajes y obras imaginarios todos inventados por el autor, y con una organización textual que cumple solo en la superficie con los requisitos de un diccionario biográfico o una enciclopedia temática. Como las enumeraciones en el caso de Pierre Menard, la clasificación de las entradas de *La literatura nazi en América* resultan totalmente desiguales mezclando criterios genéricos (ciencia-ficción), nacionales (alemanes, norteamericanos), historiográficos (precursores, viajeras) etcétera; son igualmente arbitrarios el “índice” y la “bibliografía” al final que se presentan en orden alfabético pero no sin acentuar su carácter incompleto (“Algunos personajes”, “Algunos editoriales, revistas, lugares”, “Algunos libros”); los “datos” que suministra el compilador insisten en la precisión —fecha y lugar de nacimiento, de muerte, títulos publicados, citas— pero siendo todos ficticios, ninguna modificación alteraría su verosimilitud; los rasgos vagamente familiares de ciertas figuras argentinas o chilenas, pueden solo reconocerse pero, debido a los juegos con los nombres, la creación de múltiples dobles y ambigüedades, no identificarse.

El esquema que sigue el autor en *La literatura nazi en América* se basa por consiguiente en el principio de la acumulación y la arbitrariedad, principios que eliminan los conceptos de la linealidad y la causalidad como fuerzas motrices de la épica tradicional. En esta ordenación naturalmente florece la divergencia, se hace un culto constante a la apertura en el mejor sentido de la idea de Eco u Octavio Paz, de hecho encontramos más posibilidades inherentes en *La literatura nazi en América* que en *Los detectives salvajes* o *Rayuela*. Mas no se inmoviliza el fiel de la balanza en este punto ya que, por una parte, no se pueden descartar las lecturas directas (representación del caos y del azar en cualquier esfera humana, o de la misma mediocridad, la nadería de ser nazi); por otra, es

imposible evitar la aparición indirecta o implicada del lado complementario. La prueba clave sin embargo para darnos cuenta de cierta presencia de lo novelesco en su sentido más puro en *La literatura nazi en América* se ve justamente en el último artículo que versa sobre Carlos Ramírez Hoffman, protagonista de *Estrella distante*, y dándonos una versión reducida pero redonda con los episodios principales de la novela y construida explícitamente en forma ficcional; en otras palabras, hay fragmentos en *La literatura nazi en América* que son extensiones o reducciones de otros textos y como tales establecen una relación convergente si no dentro de la misma obra, entre distintas obras.

Estas posibles lecturas de *La literatura nazi en América* nos devuelven necesariamente al punto de partida porque indican icónicamente que aun en los textos más abiertos —sea por la construcción, sea por la medialidad— se incluyen aspectos adicionales que pueden ser otros puntos de convergencia. Por consiguiente, la relevancia de la abundancia exagerada de ciertos elementos y de un corpus heterogéneo va mucho más allá de la esfera técnica sobrepasando el valor de las materias y las proporciones; lo importante es, como hemos mencionado en la introducción con Moholy-Nagy (“the modification of an overall composition” 45), la modificación, el paso siguiente que dan los escritores al manejar el aparente o real desequilibrio. En el caso de Cortázar las soluciones tienden generalmente a moderar o restringir los efectos de la experimentación; en las obras de Bolaño, sobre todo en *Estrella distante*, *Los detectives salvajes* y *La literatura nazi en América*, encontramos menos restricción y más desmesura. El escritor chileno, en lugar de reducir el desequilibrio, opta por aprovecharlo para hacer funcionar un “nuevo” concepto mimético; “nuevo” entre comillas porque se trata de una tentativa de las vanguardias históricas extendida a los neovanguardismos de las últimas décadas.

En vez de dilatar una argumentación o de inventar flamantes etiquetas para el fenómeno, valgámonos ahora de una metáfora para aclararlo: la lápida funeraria. Celina Manzoni observa con razón que en *La literatura nazi en América* los títulos de las biografías son incisiones que “funcionan metafóricamente como las inscripciones de una lápida” (20); su argumentación primero insiste en el distanciamiento producido por los nombres y las fechas para destacar luego el carácter caleidoscópico de las biografías, lo cual apunta a la inevitable recurrencia; considera a la

vez que la intercambiabilidad de los relatos “pone en crisis [...] no sólo la propia noción de personaje sino también la módica seguridad del género ‘biografía’ y [...] presupone una estética que se funda tanto en la reescritura como en una desmitificación de la escritura” (21-22). Creo que esta crisis afecta también otro nivel de *La literatura nazi en América*: viene a cuestionar el propio sistema de la representación. Según lo explora Eva Horn en otro contexto, la inscripción de una lápida funeraria como signo no es una simple referencia sino una referencia reflejada que apunta a algo lejano, pero con presencia en el espacio (*Dagewesenheit*) y que, a la vez, guardando su singularidad manifiesta alteridad en la lápida; en otras palabras, el epitafio conlleva e ilustra la irrepresentabilidad de la muerte, o sea el fracaso del proceso de la representación mimética.

“Provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico (aunque no antinovelesco)” (Cortázar, *Rayuela* 1969^b 466) —leemos en una de las morellianas del capítulo 79 de *Rayuela*; me parece que la experimentación narrativa de Bolaño en *Los detectives salvajes* y *La literatura nazi en América* es más audaz que la de Cortázar, y no solo por realizar de manera más eficaz los citados principios de Morelli sino por diseñar varias tentativas válidas para un discurso amimético.

ALREDEDOR DE *RAYUELA*

La *Rayuela* de Julio Cortázar a través de su correspondencia

Raquel Thiercelin-Mejías

Université d'Aix-Marseille

r.thiercelin@wanadoo.fr

Resumen: El estudio de la correspondencia de Julio Cortázar de mediados de los años sesenta revela que *Rayuela* marca un hito, no solo en la obra de su autor sino también en el transcurso de su existencia y hasta de su pensamiento. Fue “un gran exorcismo”, dirá él, retrospectivamente. El enjuiciamiento de la novela por su propio autor no carece de interés.

Palabras clave: *Rayuela*, epistolario, fuentes, temática, edición

Résumé : L'étude de la correspondance de Julio Cortázar du milieu des années 60 révèle que *Rayuela* marque un tournant, non seulement dans l'œuvre de l'auteur mais aussi dans son existence et même sa pensée. Ce fut « un grand exorcisme » dira-t-il rétrospectivement. Le jugement du roman par son propre auteur prend tout son intérêt.

Mots-clés : *Rayuela*, correspondance, sources, thème, édition

Abstract: A study of Julio Cortázar's correspondence in the mid-sixties reveals that *Rayuela* represents a turning point, not only in the author's work, but also in the course of his existence and in his very thinking. It was “a great exorcizing” he will say in retrospect. The author's verdict on his novel is not without interest.

Key words: *Hopscotch*, letters, origin, subject, composition

Palabras previas

Frente a la abrumadora cantidad de críticas, reseñas, comentarios de toda índole que se han publicado, se publican y se publicarán, sobre *Rayuela*, yo me voy a limitar a escudriñar lo que Cortázar revela sobre la génesis y el impacto de su novela en su correspondencia. Un rastreo por la segunda edición de las *Cartas*, que comprende un índice de obras citadas muy completo y muy útil, confirma que en el devenir de Cortázar hay un antes y un después de *Rayuela*. La publicación de la novela genera un verdadero *maelstrom*; a raíz de ella Cortázar se hace famoso. Se le solicita por todas partes, se le invita a visitar distintos países, su obra se traduce a varios idiomas, todo lo cual, hace cincuenta años, transitaba obviamente por carta y como su lema era: “carta recibida, carta contestada”... nos quedan esas miles de cartas, amorosa y milagrosamente conservadas por sus innumerables correspondientes, principalmente familiares y amigos, o personas relacionadas con el mundo editorial.

Génesis de *Rayuela*: la rayuela mándala, un tema obsesivo de Cortázar en su laberinto

La idea de escribir *Rayuela* parece haber madurado y haberse impuesto de manera concreta inmediatamente después de *Los Premios*. El 17 de diciembre de 1958, Cortázar escribe a Jean Barnabé, ingeniero francés y gran amigo:

Terminé una larga novela que se llama *Los premios* y que espero leerán ustedes un día. *Quiero escribir otra, más ambiciosa*, que será, me temo, bastante ilegible; quiero decir que no será lo que suele entenderse por novela, sino una especie de resumen de muchos deseos, de muchas nociones, de muchas esperanzas, y también, por qué no, de muchos fracasos. Pero todavía no veo con suficiente precisión el punto de ataque, el momento de arranque siempre es lo más difícil, por lo menos para mí. También he escrito algunos cuentos. Uno muy breve (una página y algunas líneas) va salir en la *N.R.F.*, traducido por Caillois (*Cartas* 2 2012 177-178, el subrayado en cursiva es mío).

Se trata de “Continuidad de los parques”. Pero la carta no menciona para nada la temática de la “rayuela”. En cambio, en la entrevista reali-

zada por Luis Harss para *Los nuestros*, Cortázar se explicará largamente sobre ello:

Cuando pensé el libro, *estaba obsesionado con la idea del mandala*, en parte porque había estado leyendo muchas obras de antropología y sobre todo de religión tibetana. Además, había visitado la India, donde pude ver cantidad de mandalas indios y japoneses. [El mandala] suele ser un cuadro o un dibujo dividido en sectores, compartimientos o casillas —como la rayuela— en el que se concentra la atención y gracias al cual se facilita y estimula el cumplimiento de una serie de etapas espirituales. Es como la fijación gráfica de un progreso espiritual. Por su parte las rayuelas, como casi todos los juegos infantiles, son ceremonias que tienen un remoto origen místico y religioso. Ahora están desacralizadas por supuesto, pero conservan en el fondo algo de su antiguo valor sagrado. Por ejemplo, la rayuela que suele jugarse en la Argentina —y en Francia— muestra la Tierra y el Cielo en los extremos opuestos del dibujo. Todos nos hemos entretenido de niños con esos juegos, pero en mi caso fueron desde el comienzo *una verdadera obsesión* (ctd. en Amorós “Introducción” 74-75, el subrayado en cursiva es mío).

Por mi parte, la primera mención de una rayuela como juego infantil en su obra de ficción la he encontrado en *El Examen*, fechado muy precisamente en el 21 de septiembre de 1950, pero que se quedó sin publicar y fue editado póstumamente en 1986:

—Yo tuve una infancia idiota —dijo Juan—. Pero habló vos, Andrés.

—No me gusta hablar de mi infancia —dijo Andrés, hosco, y Clara sintió como un violento gusto a cariño, a bayas de algarrobo, una saliva de verano.

Infancia

qué bien no hablar dejarla en su esquema borrosa

en su

rayuela

qué bien no traicionar

Recinto las sandias de oreja a oreja

la siesta

caracol caracol saca los cuernos al sol

Tata Dios, Tata Dios, olores, Carnaval, repe-

ticiones
yo soy un targamangani y vos un gomangani
oh basta (Cortázar, *El examen* 85-86)

Rayuela, mandala, laberinto... para Cortázar son la misma cosa: “*Rayuela* no se iba a llamar así”, escribe a Manuel Antín (novelista y cineasta argentino) en París el 19 de agosto de 1964:

Rayuela no se iba a llamar así. Se iba a llamar *Mandala*. Hasta casi terminado el libro, para mí se seguía llamando así. De golpe comprendí que no hay derecho a exigirles a los lectores que conozcan el esoterismo búdico o tibetano. Y a la vez me di cuenta de que *Rayuela*, título modesto y que todo el mundo entiende en la Argentina, *era lo mismo*, porque una rayuela es un mandala desacralizado. No me arrepiento del cambio (*Cartas* 2 2012 556).

Remontando aún más el tiempo, vemos que la imagen del laberinto, tan presente en toda su obra, le fascinaba ya desde su primera infancia (Harsz “Julio Cortázar” 247). Tema obsesivo: salir del laberinto o llegar al centro del mandala (o al cielo de la rayuela); búsqueda, búsqueda incansante: “¿Encontraría a la Maga?” (*Rayuela* 1984 119).

Escritura de *Rayuela*

La elaboración de *Rayuela* le va a costar (elijo adrede la palabra) más de cuatro años, de 1959 a 1962, y parte del 63 con la corrección de pruebas. En cambio, las cartas de esta época escritas por él que dan noticia de su trabajo son muy pocas, en relación con el resto de la correspondencia: de todo el periodo sólo siete cartas mencionan la novela: tres a Jean Barnabé, una a Eduardo Jonquières, dos a Paul Blackburn y una a Francisco Porrúa. Claro que las *Cartas* no son un corpus ni completo ni definitivo... Aun así, las que tenemos son reveladoras de las intenciones de Cortázar. El 27 de junio de 1959 le escribe a Jean Barnabé:

[...] Usted cree que yo puedo quizá llegar a ser un novelista. Me falta, como me dice, *un peu de souffle pour aller jusqu'au bout*. Pero aquí, Jean, intervienen otras razones, y éstas estrictamente intelectuales y estéticas. La verdad, la triste o hermosa verdad, es que cada vez me gustan menos las novelas, el arte novelesco tal como se lo practica en estos tiempos. Lo que estoy escribiendo ahora será (si lo termino alguna vez) algo así como una antinove-

la, la tentativa de romper los moldes en que se petrifica ese género. Yo creo que la novela “psicológica” ha llegado a su término, y que si hemos de seguir escribiendo cosas que valgan la pena, hay que arrancar en otra dirección (*Cartas 2* 2012 187).

Unos meses más tarde, dos breves menciones, el 4 de diciembre 1959, a Eduardo Jonquières, amigo de toda la vida y corresponsal privilegiado (*cf.*: Cortázar *Cartas a los Jonquières*), desde Buenos Aires: “¡Extraño París salvajemente, y mi deseo está fijo en el 24 de enero, en que nos embarcaremos en el Río Belgrano, 12 pasajeros solamente, qué delicia! Libros, papeles, *seguir adelante una novela*, lagartizarme al sol...” (*Cartas 2* 2012 199, el subrayado es mío).

El 27 de marzo de 1960, en extensa carta a Paul Blackburn:

Hace muy poco que estamos en París (y tan contentos, después de tres meses aburridos y penosos en la Argentina, que está hecha una mierda.) [...] Bueno, Paul, [...] Eres tan bueno y tan macanudo y tu voz es tan la voz de un amigo de verdad [...] que me cuesta cerrar esta carta. [...] Pero tengo que seguir con una novela que creo me va a salir bien... algún día (*Cartas 2* 2012 211 y 214).

Pero también aparecen sus dudas: el 30 de mayo de 1960, en carta a Jean Barnabé: “Escribo mucho, pero revuelto. No sé lo que va a salir de una aventura a la que creo aludí en alguna carta” (*Cartas 2* 2012 216). Y el 19 de agosto del mismo año, se dirige a Francisco Porrúa:

Un día le pediré que lea lo que estoy haciendo ahora, y que es imposible explicar por carta, aparte de que yo mismo no lo entiendo. Ignoro cómo y cuándo lo terminaré; hay cerca de cuatrocientas páginas, que abarcan pedazos del fin, del principio y del medio del libro, pero que quizá desaparezcan frente a la presión de otras cuatrocientas o seiscientas que tendré que escribir entre este año y el que viene (*Cartas 2* 2012 220).

Casi un año después, el 22 de mayo 1961, escribe al mismo, a propósito de la novela: “al volver de mis vacaciones la trabajaré a fondo para que esté lista, si es posible, antes de fin de año” (*Cartas 2* 2012 237). Pero el 14 de agosto de 1961, al mismo:

¿*La Rayuela*? Pero si estoy apenas en la casilla tres, y a cada rato tiro la piedrita (¡sic!) afuera. No habrá libro hasta fin de año, pero entonces sí se lo mandaré y veremos. (No me la imagino a la Sudamericana publicando *eso*. Se van a decepcionar horriblemente, este Cortázar que-iba-tan-bien...) Terminé la obra gruesa del libro, y lo estoy poniendo en orden, es decir que lo estoy desordenando de acuerdo con unas leyes especiales cuya eficacia se verá luego, cuando tenga el coraje de leer de un tirón las 600 páginas (*Cartas 2* 2012 249).

Trabajo a largo plazo, *de longue haleine*, entrecortado por los incesantes viajes impuestos por los contratos de traducción, los largos viajes en barco a la Argentina, ida y vuelta, para visitar a familiares y amigos, en esos primeros años parisinos que él llamaba su “camino de Damasco” ... Por fin, es a Paul Blackburn a quien anuncia, desde Viena, el 7 de septiembre de 1961, la gran noticia: “Last week I finished *La Rayuela* (*Hopscotch*, you know). It is, I humbly (*sic*) believe, a beautiful thing” (*Cartas 2* 2012 251). Punto final.

Edición de la Novela

¿Punto final? Según y cómo... El caso es que ahora empieza para el escritor una nueva y larga etapa de la realización, fabricación de la novela, un interminable periodo de intenso, árido y minucioso trabajo que corre desde la primavera de 1962 hasta julio de 1963 y que consiste en los preparativos de la edición de la novela: revisar el texto, hacerlo mecanografiar para presentarlo a los editores, contratar con un editor, corregir las pruebas de imprenta etc.

La semana pasada terminé *La Rayuela* (*Hopscotch*). Es, creo humildemente, una cosa muy bella [a Paul Blakburn, Viena, 27/9/1961] (*Cartas 2* 2012 252, traducción de Aurora Bernárdez).

Pero ante todo, hay que releer la novela, revisarla y “trabajarla” (*Cartas 2* 2012 267). Y como lo explica a Francisco Porrúa, futuro editor y amigo, desde París el 22 de mayo de 1961:

[...] aproveché Viena para terminar la primera versión de *La rayuela*, y al volver de mis vacaciones la trabajaré a fondo, para que esté lista, si es posible, antes de fin de año. Lo que usted me diga de ella será muy importante para mí; ojalá encuentre la manera de hacerla copiar a máquina para mandarle un texto en noviem-

bre o diciembre. Prepárese, son unas 700 páginas. Pero yo creo que ahí adentro hay tanta materia explosiva que tal vez no se haga tan largo leerla. De ilusiones así va uno viviendo (*Cartas 2* 2012 237).

Habrá pasado ya más de medio año cuando escribe a Amparo Dávila, París, 15 de enero de 1962:

Tu carta nos pesca con las valijas hechas, en víspera de tomarnos el avión para Buenos Aires. Estaremos allá hasta marzo. Oye, me alegro de saber que estás escribiendo. Yo terminé una larguísima novela, de la que quizá algo te hablé, y ahora me la llevo para “trabajarla” en Buenos Aires, a la hora en que los demás duermen la siesta (*Cartas 2* 2012 267).

Y la seguirá revisando, en el barco de vuelta, como se lo escribe a Francisco Porrúa (París, 19 de mayo de 1962):

[...] llegué admirablemente a Marsella, donde luego de tomarme medio litro de beaujolais y un sándwich de paté sentí que resucitaba como en los mejores cuentos del género resucitante. [...] En los 28 días de maravilloso mar azul, rematé *Rayuela* y preparé el tomo de cuentos basado en *Final del juego* (*Cartas 2* 2012 275).

E insiste sobre los problemas materiales que se le plantean; la copia a máquina, muy costosa por mecanógrafa profesional (no existe ni en ciernes el ordenador...), el envío del “paquete” que por avión, para mayor celeridad, cuesta carísimo, y por si fuera poco ¡con el riesgo de perderse!

Dentro de unos pocos días podré mandar las dos cosas a Ugoiti [Director de la Editorial Sudamericana]. No te imaginás el miedo que tengo de que se pierda el paquete con *Rayuela*. Tengo una copia pero sería trágico tener que volver a sacar otra copia de ésa. Estoy averiguando si algún conocido va en estos días para confiarle el paquete, pero me temo que habrá que mandarlo por avión. Se me ha ocurrido que con los líos que hay en la Argentina el correo podría andar medio dislocado. ¿Qué te parece a vos? A lo mejor se te ocurre algún procedimiento; en ese caso escríbime enseguida, aunque no sean más que dos líneas (*Cartas 2* 2012 275).

Su carta a Hugo Eduardo Castagnino (maestro de la Escuela normal de Buenos Aires), París, 25 de mayo de 1962, lo muestra aliviado de haber salvado (*sic* ¡caramba con el castellano!) esta etapa de su trabajo: “Ya he reanudado mi trabajo en la Unesco, y hago la vida que me gusta en un París lleno de exposiciones fabulosas, teatro y mucho cine. En estos días mandaré al editor mi última novela, que les va a sacar canas verdes por lo larga y por otras cosas. Pero creo que la publicarán lo mismo” (*Cartas* 2 2012 276). Por otra parte y por primera vez, en carta a Paul y Sara Blackburn, el 15 de mayo de 1962, Cortázar alude al impacto que va a tener la novela:

I almost finished *Rayuela*, that long novel I spoke you about many times. As it is a kind of infinite book (in the sense that you could go on and go on, adding new parts until you die) I think it is better to sever myself brutally from it. So I shall read it once more and shall send the blasted thing to my publisher. If you care for my feeling about the book, I shall say with my usual modesty that it will be a kind of atomic bomb in the Latin America literary scene (*Cartas* 2 2012 273).

Lo que también le comunicaba ya a Paco Porrúa: “La relectura de *Rayuela*, y las largas charlas en el camarote con Aurora, primera y única lectora del mamotreto, me confirman en lo que te dije allá; de ninguna manera hay que relegar este libro a segundo término” (*Cartas* 2 2012 275).

Galeras

¿Por qué se llamarán galeras en español las pruebas de imprenta? He consultado los diccionarios etimológicos que tenía a mano sin encontrar respuesta convincente. No sé si en aquella época el lenguaje familiar francés hablaba ya de «galère» como sinónimo de situación infernal, pero me figuro que a Cortázar le hubiera hecho gracia, ya que esta etapa de la edición le va a resultar una verdadera “prueba”. Para él, corregir las primeras pruebas de imprenta (galeras) es de importancia capital, como lo escribe con insistencia en carta a Paco Porrúa, París, 30 de mayo de 1962:

Curándome en salud, le he escrito a Urgoiti que, si publican el libro, quiero pruebas de galera. Nada de que me manden últimas pruebas, cuando no se puede tocar prácticamente una línea sin

que el impresor haga una cirrosis hepática. Vos pensá que ese libraco significa 4 años de trabajo (con grandes huecos, lo que es todavía peor) y que incluso, la manera de leerlo me pone a mí en la misma complicada situación que al lector. Necesito verlo impreso para agregar o suprimir, e incluso (Toth no lo quiera!!!) para alterar enteramente el orden de lectura. Te digo todo esto para que me hagas el favor de vigilar esa primera etapa de la edición, de manera que yo reciba las galeras (*Cartas 2* 2012 280).

También insiste sobre la forma en que hay que leer *Rayuela*: “Junto con esta carta te mando una página con el orden de las remisiones que determinan la forma en que hay que leer *Rayuela*. Por supuesto verás que al pie de cada capítulo figura la indicación correspondiente [...]” (*Cartas 2* 2012 279). ¡Para que el lector no se haga “un lío padre” (*ídem*)!

En la correspondencia que abarca desde mediados de 1962 hasta febrero del 63, hay como treinta cartas que aluden a ese menester y de cuyos pormenores técnicos dispensaré al lector. Carta a Francisco Porrúa, 1° de abril de 1963: “(Detalle “funcional” pero de la más alta importancia. Las pruebas de galera llegaron en un estado vecino a la hecatombe [...])” (*Cartas 2* 2012 357); a eso se suma la elección de la tapa: el tema aparece en varias cartas, ilustradas por uno que otro diseño hecho por el propio Cortázar. Pocos días más tarde, al mismo, desde Viena, el 8 de abril 1963, carta pormenorizada sobre el diseño de la tapa con la preocupación por la situación política de la Argentina y un esquema de la maqueta de la tapa diseñada por Julio Silva. Aquí se sitúa un episodio trágico-cómico: ¡el robo de la maqueta que ha desaparecido del sobre dirigido a la editorial! (*Cartas 2* 2012 360-361). Con todo, es una etapa que se termina para Julio Cortázar, como lo escribe a Jean Barnabé, París, 3 de junio de 1963:

Antes de irme a Italia, terminé de corregir las últimas pruebas de mi novela, y las envié por avión al editor. Si han de llegar sanas y salvas, el libro aparecerá a mediados de julio, y entonces podrá decirme algún día si lo que espera de mí, esa explosión a que alude en su carta, se ha producido o si todavía sigo encerrado y un poco distante. [...] Sé que dentro de unos meses pensaré que todavía me quedan otros libros por escribir, pero hoy, en que todavía estoy bajo la atmósfera de *Rayuela*, tengo la impresión de haber ido hasta el límite de mí mismo, y de que sería incapaz de ir más allá (*Cartas 2* 2012 394).

En resumidas cuentas, la edición de *Rayuela* le habrá costado un año de trabajo. Por fin, a mediados de julio de 1963, llega a París por avión un ejemplar de *Rayuela*, que le provoca la reacción siguiente en carta a Francisco Porrúa el 26 de julio:

Che, la edición salió muy bien, Le mostré el libro a Julio Silva autor de la primera y eclipsada maqueta y encontró que la cosa había quedado bastante bien. Por mi parte me declaro muy satisfecho [...]. Nuestra rayuelita es muy digna, muy copetona, y sobre todo en el lomo queda preciosa. Yo no sé lo que pensás vos, pero a mí lo que más me gusta de la tapa es el lomo; deben ser mis atavismos de carnívoro argentino (*Cartas 2* 2012 411-412).

Hay algo terriblemente conmovedor en la manera que tiene de compartir la paternidad de la novela con su tocayo, Julio Silva: “nuestra rayuelita”, “tan digna, tan copetona”: expresión de una inhabitual ternura... Para Cortázar la creación de *Rayuela* parece haber sido como un alumbramiento, algo que le ha llevado cuatro años de su vida y que marca un hito en su existencia: se puede afirmar sin lugar a dudas que en la vida de Julio Cortázar hay un antes y un después de *Rayuela*. A partir de su publicación, las cartas de Julio Cortázar que aluden a *Rayuela* van a ser cada vez más numerosas: de 12 cartas el año 1956, y 7 en 1957, pasan a 60 en 1962 y a 76 en 1963. Son principalmente respuestas a cartas elogiosas, (también pudo haber alguna que otra crítica negativa, por ejemplo, la de una señorita mendocina, escandalizada por el lenguaje utilizado por los personajes, le produce particularmente tirria). Cortázar acusa recibo de las reseñas y recensiones, agradece los trabajos que se hacen sobre su obra, contesta las propuestas de edición de libros anteriores, de traducciones a varios idiomas. Otro tipo de quehacer abrumador: carta a Manuel Antín (cineasta), París, 24 de enero de 1964: “Decile a Grossi que me perdone si no le escribo, pero mi correspondencia ‘re: *Rayuela*’ es tan abrumadora que no sé cómo salir de ella”. (*Cartas 2* 2012 488) y más allá menciona “un toco de correspondencia entre dos y tres kilos.” (*Cartas 2* 2012 540) ¡Lástima, digo yo, que no tengamos las cartas recibidas por él! “Hay que conocer muy mal a los cronopios para imaginar que guardan cartas”, escribía al mismo Manuel Antín, en agosto de 1962 (*Cartas 2* 2012 302), ¡en lo cual, afortunadamente para nosotros, estaba pero que muy equivocado!

Cortázar, que se consideraba “moderadamente célebre en Latinoamérica” (*Cartas 2* 2012 199) se pasma de que *Rayuela* sea objeto de “una crítica sensacional en Argentina y Uruguay” (*Cartas 2* 2012 480) y que va a ser presentada al concurso del Premio Formentor, y aunque es muy sensible y atento a la crítica, en ocasiones, se muestra particularmente escéptico. Escribe a Ana María Barrenechea, París 19 de abril, 1964:

No me he “estremecido” con tu reseña, como no sea de alegría y de ganas de estar allá para darte un inmenso abrazo. No me puedo quejar de una parte de las críticas que he leído sobre mi libro, pero la tuya es de las que no se olvidan. Con tu modestia de siempre, disimulas tu minuciosa, atenta y lucidísima lectura de *Rayuela*, y dices tu opinión con una sencillez que me la vuelve todavía más valiosa. Mirá, todo autor lleva consigo una nostalgia secreta: la de escribir la crítica definitiva sobre su propio libro (*Cartas 2* 2012 507).

Cortázar se expresa repetidas veces sobre su libro con palabras y locuciones muy llamativas: *Rayuela* “es un libro terrible” (*Cartas 2* 2012 420), “un libro difícil de leer” (*Cartas 2* 2012 333) “una contranovela” (*Cartas 2* 2012 337) “es mucho libro” (*Cartas 2* 2012 340), “un libraco” (*Cartas 2* 2012 279), “un ladrillo”, “un artefacto” (*Cartas 2* 2012 411); “un despelote” (*Cartas 2* 2012 437); “materia explosiva” (*Cartas 2* 2012 237) y también “una llamada al desorden necesario” (*Cartas 2* 2012 433), “una gigantesca humorada” (*Cartas 2* 2012 451); en carta a Mario Vargas Llosa le divierte: “la que se va a armar” (*Cartas 2* 2012 391). *Rayuela* es un libro en que se ha vertido todo entero, como se lo escribía ya a Fredi Guthmann el 6 de junio de 1962, un libro “donde me vas a encontrar a fondo” (*Cartas 2* 2012 285). Con todo esto, no es de extrañar que Cortázar se queje del cansancio que le ha dejado *Rayuela*; ese largo proceso de cuatro años lo ha agotado: el 21 de octubre de 1963, escribe a Ana María Barrenechea: “me he quedado completamente hueco” (*Cartas 2* 2012 436) y en mayo del 64, a Antón Arrufat: “No he empezado ningún libro nuevo” (*Cartas 2* 2012 519), pero también varias veces, en sus respuestas insiste en decir que “¡valía la pena!”. Y por si fuera poco, por ahí empieza ya a rondar “el fantasma de un nuevo libro” [a Paco Porrúa, 27 de julio de 1964] (*Cartas 2* 2012 540).

Para no concluir

En sus conversaciones con Ernesto González Bermejo, este último concluye así un largo intercambio: “Es *Rayuela* un gran exorcismo”. A lo que Cortázar replica: “El súper exorcismo: si yo no hubiera escrito *Rayuela* probablemente me habría tirado al Sena” (*Conversaciones* 94). Afortunadamente para nosotros, Cortázar escribió *Rayuela*, no se tiró al Sena y siguió escribiendo libros por espacio de otros veinte años más y un número increíble de cartas. La última carta que escribió Cortázar, en todo caso la última publicada, broche de oro del quinto volumen de *Cartas*, se dirige a Felisa Ramos, de la Editorial Alfaguara. Es más larga que las otras de la serie de cartas que fueron añadidas en la segunda edición de la correspondencia. Es carta de trabajo y acusa recibo de las pruebas de *Rayuela* (probablemente se refiriera a la edición de los treinta años) y dice así:

París, 20 de enero de 1984

Querida Felisa:

Realmente me hiciste llegar las pruebas de *Rayuela* en muy mal momento. No es culpa tuya, por supuesto, y tampoco mía. Sigo muy enfermo, pasando por laboratorios y hospitales a fin de que me encuentren por fin lo que tengo (ahora se supone que es una cuestión histamínica al nivel del estómago, aunque ve tú a saber qué será eso) [...].

Por eso *miré* las pruebas, y lo que alcancé a descubrir va indicado en las páginas que te devuelvo. En toda la parte final se olvidaron de poner los números de los capítulos. Los he indicado en cada caso.

Desde luego las erratas internas no puedo señalarlas porque eso significaría la lectura sistemática del libro, y te repito que no estoy en condiciones de hacerla. Confiemos en algún ángel alfaguareño que acaso quiera leerse el libro del principio al final...

Esta mañana recibo el texto para las solapas. Cambié una palabra, creo que el resto está bien.

Hasta siempre, Felisa, con todo el afecto de tu maltrecho

Julio Cortázar (*Cartas* V 2012 637-638)

Otra vez pruebas, otra vez *Rayuela*...

Morelli / Oliveira
De la reflexión teórica a la experiencia práctica
Jérôme Dulou
Université Paris-Sorbonne
duloujerome@gmail.com

Resumen: Este ensayo propone una lectura de las *morellianas* que aparecen en *Rayuela*. Si el juego reflexivo y metatextual es evidente y consciente por parte del autor, queremos analizarlas dentro del discurso narrativo mismo de la novela, y así pasar del plano de la reflexión teórica metatextual al plano de la experiencia práctica de la lectura del texto mismo.

Palabras clave: Julio Cortázar, *morellianas*, juego reflexivo, lectura, experiencia

Résumé : Cet essai propose une lecture des *morellianas* qui font partie de *Rayuela*. Si le jeu réflexif et métatextuel reste évident et conscient de la part de l'auteur, nous voulons les analyser au sein même du discours narratif du roman, et ainsi passer du plan de la réflexion théorique métatextuelle au plan de l'expérience pratique de la lecture du texte même.

Mots-clés : Julio Cortázar, *morellianas*, jeu réflexif, lecture, expérience

Abstract: This essay proposes a reading of the *morellianas* contained in *Rayuela*. The author's reflexive and metatextual play is obvious and conscious, and yet, we want to analyse these texts within the narrative discourse of the novel. We intend to move our analysis from a theoretical and metatextual reflection to the practical experience, which is involved in the reading of the text itself.

Key words: Julio Cortázar, *morellianas*, reflexive play, reading, experience

*Des admirateurs ne comptent pas.
Il faut avoir bouleversé au moins une âme de fond en comble.
Se faire aimer par le morne détour des œuvres.
Jean Cocteau, Opium.*

Este trabajo se propone ofrecer una lectura crítica de las morellianas que aparecen en *Rayuela* desde una nueva perspectiva. Pueden ser analizadas como elementos metadiscursivos de la novela misma, hasta confundir el texto del que se habla en estas notas con la obra que las alberga, e incluso hacer de Morelli un doble del autor. El juego reflexivo y metatextual, e incluso la duda en cuanto a la realidad de la obra de Morelli, es evidente y consciente por parte del autor. Se hace relevante, pues, analizarlas dentro del discurso narrativo mismo de la novela, y así pasar del plano de la reflexión teórica metatextual al plano de la experiencia práctica de la lectura del texto mismo.

Las morellianas, además de ser un metadiscurso de la novela y de establecer con *Rayuela* una relación metanarrativa esencial para su comprensión, pueden ser también el resultado de las complejas reflexiones que un personaje de la novela hace sobre la creación literaria. En muchos aspectos *Rayuela*, la obra de Julio Cortázar, no corresponde con lo que sería un libro de Morelli, este libro ideal del cual el personaje intenta redactar la poética. Queremos insistir en el hecho de que el libro de Morelli no es más que una utopía literaria cuyo valor real solo se puede apreciar dentro de la economía de la ficción de la novela. Si Morelli es el alter-ego de Cortázar y es quien permite integrar en la novela las propias preocupaciones del autor por el lenguaje y la realidad (a través de la crítica de la literatura), es también como consecuencia, un personaje del esquema actancial que entra en contacto con todos los demás: Horacio Oliveira y los miembros del Club de la Serpiente. Sus reflexiones teóricas sobre la literatura y el hombre, sobre el lenguaje y la realidad crean cierta tensión con la realidad ficcional vivida por los personajes¹.

¹ En cierta medida, este artículo pretende retomar ciertas afirmaciones como las siguientes: “la obra que comenta Morelli es *Rayuela*” (Juan-Navarro, “Un tal Morelli” 235), “las observaciones sobre la novela incluidas en *Rayuela* representan su metatexto: son un comentario de la novela y esta, a su vez, constituye la praxis de ese comentario” (Alazraki, “Prólogo” lii), “Among the many other books contained in *Hopscotch*, the Morellianas are, then, the reading of one of them, the access towards its center,

Horacio Oliveira es el personaje principal de la novela, el que le permite al narrador contar la historia, gracias al uso casi permanente del discurso indirecto libre, cuando no le deja directamente encargarse de la narración en primera persona. También él es un alter-ego del propio Cortázar. De la misma manera que el personaje de Morelli, Oliveira le permite a Cortázar introducir en la novela sus propias interrogantes sobre el lenguaje y la realidad, pero ensanchándolos en una búsqueda metafísica de naturaleza humana, y no solamente literaria.

Así es como los dos personajes, en una primera etapa, parecen complementarios y aptos para realizar una novela filosófica que retome todos los grandes interrogantes metafísicos y literarios de la época². Sin embargo, ¿cómo se puede explicar la oposición puesta en escena entre Oliveira y Morelli en muchas ocasiones? ¿Cómo se puede interpretar la voluntad que manifiesta Oliveira de superar las enseñanzas de Morelli? ¿Cómo se puede explicar el trato diferente que se les da a los dos personajes? El texto varias veces se burla de Morelli, no está presente más que en algunos capítulos “prescindibles” de la tercera parte y su trabajo teórico no tiene más resultado que el fracaso; en cambio Oliveira forma parte íntegra de la narración, esta lo sigue por todos sus andares, por todas sus dudas existenciales y su búsqueda del centro del mandala, aunque de modo efímero, se realiza en el capítulo 54.

Vemos que ya no se está en un nivel metanarrativo, sino más bien en el interior mismo de la narración. Las preguntas son de orden relacional entre los personajes, de orden temporal en la evolución del personaje

although dearly their reverberations can only be followed in the edifice of the novel itself” (Ortega, “Morelli on the Threshold” 46), “[...] Cortázar, por medio de Morelli y sus morellianas, nos permite ir conociendo la génesis de la obra que estamos leyendo” (Alba, “*Rayuela*, de Julio Cortázar” 240); pero también otras que parecen contradecirlas: “Respecto a los esfuerzos de revolucionar el lenguaje, conviene distinguir entre los de Oliveira, los de Morelli y los del propio Cortázar ¿Qué es lo que emprende cada uno de ellos? [...] el viejo escritor es sobre todo un teórico. No para de meditar, de especular y de razonar sobre *otra* literatura, pero apenas da el siguiente paso: componerla. Sus escritos son más instrucción que creación” (Steenmeijer, “*Rayuela* de Julio Cortázar” 259).

² Soledad del hombre moderno, angustia, absurdo del mundo, postura nihilista y esperanza, crítica de la razón occidental, búsqueda de una armonía mítica entre el hombre et sus orígenes antropológicos, búsqueda de un individualismo en comunión con el Otro, la cuestión del compromiso, la función del lenguaje literario dentro de estas búsquedas existenciales, etc.

principal, de orden espacial en la evolución misma que va a encontrar cierta resolución gracias al retorno a Buenos Aires, en Argentina, a los orígenes personales y culturales, un tiempo perdidos en París, de Oliveira. Este hecho permitirá definir una vez más el sentido empírico que Cortázar le da al aspecto filosófico de su novela: cómo pone el autor en escena una filosofía pragmática de la novela.

Horacio y los otros miembros del Club de la Serpiente han hecho de Morelli un ídolo en el altar de la cuestión de la creación artística. Las reflexiones de Morelli sobre una literatura de la “desescritura”, sobre la desintegración de los sistemas del lenguaje y, por consiguiente, del pensamiento, su voluntad por encontrar un centro en el que dialéctica y razón se verían neutralizadas por un azar poético, obsesionan a Horacio sin medida; son para él una guía en su propia búsqueda existencial.

Ya desde el capítulo 4, la relación de admiración se revela al lector: “Morelli, del que tanto hablaban, al que tanto admiraban” (*Rayuela* 1984 151). Al principio, esta lectura de Morelli es un estímulo. La complejidad, la ambigüedad, las paradojas, el rechazo por proponer una solución clara, el tono peculiar de los textos, el misterio que dejan entrever, las alusiones y la necesidad de ir más allá de lo escrito, esta “intención espeleológica de la obra” (*Rayuela* 1984 715), efectivamente, fastidian, pero el malestar que crean es una incitación y fascina. Véase el capítulo 141 en el que la descripción de esas lecturas y de esa enseñanza es más que deleitable para Oliveira y Etienne:

No llevaba muchas páginas darse cuenta de que Morelli apuntaba a otra cosa. [...] Morelli avanzaba y retrocedía en una tan abierta violación del equilibrio [...]. Todo eso era más bien trivial y Búñuel, y a los del Club no se les escapaba su valor de mera incitación o de parábola abierta a otro sentido más hondo y escabroso. Gracias a esos ejercicios de volatinería, semejantísimos a los que vuelven tan vistosos los Evangelios, los Upanishads y otras materias cargadas de trinitrotolueno shamánico, Morelli se daba el gusto de seguir fingiendo una literatura que en el fuero interno minaba, contraminaba y escarnecía. [...] Y esto que desesperaba a Perico Romero, hombre necesitado de certezas, hacía temblar de delicia a Oliveira, exaltaba la imaginación de Etienne, de Wong y de Ronald, y obligaba a la Maga a bailar descalza con un alcauil en cada mano. [...] Después de sopesar los pasajes más incitantes, había terminado por volverse sensible a un tono espe-

cial que teñía la escritura de Morelli. [...] La paradoja aparente estaba en que Morelli acumulaba episodios imaginados y enfocados en las formas más diversas, procurando asaltarlos y resolverlos con todos los recursos de un escritor dueño de su oficio. [...] Un mundo suntuosamente orquestado se resolvía, para los olfatos finos, en la nada; pero el misterio empezaba allí porque al mismo tiempo que se presentía el nihilismo total de la obra, una intuición más demorada podía sospechar que no era ésa la intención de Morelli, que la autodestrucción virtual en cada fragmento del libro era como la búsqueda del metal noble en plena ganga. [...] Las alusiones de Morelli a la inversión de los signos, a un mundo visto con otras y desde otras dimensiones, como preparación inevitable a una visión más pura (y todo esto en un pasaje resplandecientemente escrito, y a la vez sospechoso de burla, de helada ironía frente al espejo) los exasperaba al tenderles la percha de una casi esperanza, de una justificación, pero negándoles a la vez la seguridad total, manteniéndolos en una ambigüedad insoportable. Si algún consuelo les quedaba era pensar que también Morelli se movía en esa misma ambigüedad, orquestando una obra cuya legítima primera audición debía ser quizá el más absoluto de los silencios. Así avanzaban por las páginas, maldiciendo y fascinados [...] (*Rayuela* 1984 715-717).

Morelli se vuelve una obsesión: “Morelli que te obsesiona” (*Rayuela* 1984 595) se confiesa Oliveira en el capítulo 93, y el lector puede darse cuenta de que Oliveira vive y piensa bajo su influencia. Frente a Gregorovius, en el capítulo 57, Horacio experimenta la ubicuidad y confiesa: “debe ser la influencia de Morelli” (*Rayuela* 1984 513). Su relación con la Maga y la visión que tiene de ella (visión pesimista y nihilista de una relación que no puede más que fracasar a causa de la incomunicabilidad fundamental de los seres) se ven en gran medida influenciadas por su lectura de Morelli, por la lección que le dan los ejemplos personales de este en su relación con el Otro. Estas lecturas, que ponen en tela de juicio la función del lenguaje en la aprehensión de la realidad de las relaciones humanas y de los sentimientos, le prohíben toda “poetización”. Véase los dos versos paródicos que se dice a sí mismo: “Si quieres ser feliz como me dices / No poetices, Horacio, no poetices” (*Rayuela* 1984 609). Y siempre remite al ejemplo de Morelli:

Visto objetivamente: Ella era incapaz de mostrarme nada dentro de mi terreno, incluso en el suyo giraba desconcertada, tanteando, manoteando. [...] Morelli hablaba de algo así cuando escribía [...] (*Rayuela* 1984 609).

La cita de un fragmento de Morelli, que experimenta la incomunicación con un niño que se balancea sobre sus pies delante de él de modo inconsciente y que huye cuando Morelli le hace una pregunta a la que le es imposible contestar, le permite justificar su punto de vista, su rechazo por poetizar con el lenguaje su relación con la Maga, justificar su aceptación nihilista de la inutilidad de toda tentativa de comunicación. Morelli, después de la huida del niño, se refugia en la lectura de Heisenberg:

Sensación de que Heisenberg y yo estamos del otro lado de un territorio, mientras que el niño sigue todavía a caballo, con un pie en cada uno, sin saberlo, y que pronto no estará más que de nuestro lado y toda comunicación se habrá perdido. ¿Comunicación con qué, para qué? En fin, sigamos leyendo; a lo mejor Heisenberg... (*Rayuela* 1984 609-610).

De igual modo, Horacio se ha refugiado en el recuerdo de su lectura de Morelli.

En un momento dado, Morelli se vuelve un gurú para los miembros del Club. En el capítulo 113, se le asocia con la idea de maestro: “Morelli y su lección” (*Rayuela* 1984 654), y se le eleva hasta el estatus de mito: “Morelli mirará a Caronte. Un mito frente al otro” (*Rayuela* 1984 655), a lo que hay que añadir la influencia que ejerce sobre él la religión oriental del budismo zen. Sus notas, llamadas “morellianas” como si fueran ya textos de leyes morales con valor trascendental, son objeto de estudios analíticos por parte de Etienne, estudios que se asemejan a glosas escolásticas. En el capítulo 95, Etienne, al querer analizar el pensamiento de Morelli, le quita gran parte de su realidad concreta: se vuelve una concatenación de notas de pie de página que podría no terminar nunca. Estos análisis son para Oliveira “cosa que [...] le hubiera parecido una garantía de fracaso” (*Rayuela* 1984 600), a lo cual volveremos a continuación.

A pesar suyo, ya que uno de los escolios revela lo siguiente: “Observación de Etienne: De ninguna manera Morelli parecía querer treparse

al árbol bodhi, al Sinaí o a cualquier plataforma revelatoria. No se proponía actitudes magistrales desde las cuales guiar al lector hacia nuevas y verdes praderas” (*Rayuela* 1984 601), Morelli deviene una especie de gurú cuyos escritos ya no son más que pretextos para comentarios, glosas, paráfrasis y repeticiones y citaciones durante las conversaciones del Club. El diálogo entre Etienne, Ronald, Perico, Wong y Oliveira en el capítulo 99, que según el “Tablero de dirección” se sitúa justo antes de la ruptura total entre Oliveira y el Club en el capítulo 35, es de hecho significativo. Etienne, desde el principio, admite “las abstracciones que a veces le gustan demasiado a Morelli” (*Rayuela* 1984 612), sin embargo no dejará de defenderlo frente a Perico. Etienne se refiere a Morelli constantemente, glosa y repite sin cesar sus ideas hasta reducir su sentido a “trucos” de escritor. Cabe notar que Wong y Ronald se conforman con citarlo y recitarlo sin distanciamiento. Los parlamentos de los dos personajes son ridiculizados: por ejemplo, cuando Ronald se pone a defender a Morelli se entusiasma tanto que la retórica de su monólogo se hace algo confusa y su entusiasmo se ve relativizado por los incisos narrativos que insisten en la “inmensa admiración” (*Rayuela* 1984 617) de Babs que “lo miraba admirada y bebiendosuspalabrasdeunsolotrago” (*Rayuela* 1984 616). El narrador deja entender que este entusiasmo tiene razones psicológicas triviales y grotescas: la pedantería y el orgullo.

Por su parte, Oliveira no participa inmediatamente en la conversación; es el único, entre los cinco, cuyo estado de ánimo evoluciona a lo largo del seudodebate. En un momento dado, el personaje toma distancia de Morelli y empieza a exponer sus propias reflexiones. Es así como propone:

A mí me gusta tan poco la tecnología como a vos [a Perico], solamente que siento lo que ha cambiado el mundo en los últimos veinte años. Cualquier tipo con más de cuarenta abriles tiene que darse cuenta, y por eso la pregunta de Babs [“—¿Pero y después, qué vamos a hacer después?” (*Rayuela* 1984 614)] nos pone a Morelli y a nosotros contra la pared. Está muy bien hacerle la guerra al lenguaje emputecido, a la literatura por llamarla así, en nombre de una realidad que creemos verdadera, que creemos alcanzable, que creemos en alguna parte del espíritu, con perdón de la palabra. Pero el mismo Morelli no ve más que el lado negativo de su guerra. Siente que tiene que hacerla, como vos y como todos nosotros. ¿Y? (*Rayuela* 1984 615).

La crítica, aquí, es verdadera y directa. Oliveira intenta liberarse de la negatividad que marcó su estadía en el “el lado de allá”, en París. No solo se opone a Perico, sino que también acaba oponiéndose a Etienne y Ronald. Para él, el hecho de que la búsqueda de otra realidad pueda encontrar varias soluciones, cristianas, kantianas, científicas, zen o absurdas, es la prueba de que esta búsqueda solo está en sus inicios: “el mero hecho de que pueda haber elección y que la lista sea larga basta para mostrar que estamos en la prehistoria y en la prehumanidad” (*Rayuela* 1984 618). Finalmente, las influencias zen y absurdas de Morelli no llevan más lejos que las otras opciones: pecan por ser demasiado trascendentales, duales y elitistas. Por lo tanto, le reprocha, lo siguiente: “Ya no estamos en los campos de Asís, ya no podemos esperar que el ejemplo de un santo siembre la santidad, que cada gurú sea la salvación de todos los discípulos” (*Rayuela* 1984 618). Los miembros del Club han hecho de Morelli un gurú, ya no son más que discípulos esperando pasivamente la salvación, no son más consecuentes que los cristianos. Así es como se pueden entender las reticencias de Oliveira a un análisis demasiado escolástico de los “trucos” de Morelli, llevado a cabo por Etienne en el capítulo 95: “cosa que [...] le hubiera parecido una garantía de fracaso” (*Rayuela* 1984 600).

Una lectura retrospectiva del capítulo 73, que es el primero de la lectura activa propuesta por el “tablero de dirección”, y que por consiguiente desempeña un papel de íncipit para el libro leído de este modo, permite volver a leer las menciones de Morelli de manera más compleja. Es cierto, la primera mención le permite a Oliveira retomar un ejemplo leído en los escritos de Morelli. Se trata de un napolitano que se pasó años mirando un tornillo en el suelo y cuidándolo. Sin embargo, Oliveira no le da el mismo significado que su maestro a este tornillo. Le reprocha a Morelli ver en este tornillo otra cosa trascendental: un Dios. Para él, en realidad, Morelli cede a cierta facilidad ya que esta interpretación divina del objeto no modifica para nada su realidad. La visión permanece en el dominio de lo simbólico, de la significación e interpretación trascendentales. En ello, Morelli cede, como cualquier otro, a la “Gran Costumbre” (*Rayuela* 1984 546) dualista. Para Oliveira, hay que ver en el tornillo otra cosa, pero otro mundo; hace falta que la visión de este objeto sea el pretexto para la invención (y no para la interpretación) de otro mundo. Acceder a ese otro mundo no es posible por medio de

una elevación hacia la trascendencia divina que rechaza la realidad de aquí abajo, sino por una inmersión horizontal dentro de esta misma realidad³. Este pequeño distanciamiento del íncipit es así programático de lo que va a ocurrir durante la última conversación con los miembros del Club.

Oliveira quiere superar este plan de destrucción nihilista por medio del absurdo y alcanzar de modo concreto y real la comunicación con el resto de la humanidad: “nadie negará que el problema de la realidad tiene que plantearse en términos colectivos, no en la mera salvación de algunos elegidos. [...] No basta, yo siento que mi salvación, suponiendo que pudiera alcanzarla, tiene que ser también la salvación de todos, hasta el último de los hombres” (*Rayuela* 1984 618). Para conseguirlo, hay que pasar del plano de lo trascendental y de lo pasivo al plano de lo inmanente y de lo activo. De este modo, puede terminar su razonamiento con un verdadero “acto de fe” personal, frente a Etienne que permanecerá dentro del análisis dialéctico:

para volver al viejo, si lo que él persigue es absurdo, [...] no hay que olvidarse de que vos sos vos y yo soy yo, o que por lo menos nos parece, y [...] nos queda la amable posibilidad de vivir y de obrar *como sí*, [...] atacando como Morelli lo que nos parece más falso en nombre de alguna oscura sensación de certidumbre, que probablemente será tan incierta como el resto, pero que nos hace levantar la cabeza y contar las Cabritas, o buscar una vez más las Pléyades, esos bichos de infancia, esas luciérnagas insondables (*Rayuela* 1984 621-622).

Únicamente será apropiándose de la lección de Morelli, interiorizándola, como Oliveira le será fiel. La única diferencia con las enseñanzas

³ En ello, la Morelliana 61 es significativa. La búsqueda existencial de Morelli es de hecho una búsqueda trascendental que pasa por el rechazo y la negación del cuerpo inmanente: “Ese cuerpo que soy yo tiene la presciencia de un estado en que al negarse a sí mismo como tal, y al negar simultáneamente el correlato objetivo como tal, su conciencia accedería a un estado fuera del cuerpo y fuera del mundo que sería el verdadero acceso al ser. Mi cuerpo será, no el mío Morelli, no yo que en mil novecientos cincuenta ya estoy podrido en mil novecientos ochenta, mi cuerpo será porque detrás de la puerta de luz (cómo nombrar esa asediante certeza pegada a la cara) el ser será otra cosa que cuerpos y, que cuerpos y almas y, que yo y lo otro, que ayer y mañana” (*Rayuela* 1984 520-521).

de Morelli radica en que Oliveira decide aceptar parte de los pequeños actos, muy humildes, que los hombres cometen para hacer más poética su realidad cotidiana; actos populares y quizás un poco cutres, inocentes a la vista de seres tan cultos como Morelli o los del Club pero mucho más importantes de lo que parecen. Esta diferencia, por muy pequeña sea, es fundamental.

En el capítulo 127, se encuentra la única mención que Oliveira hace del nombre de Morelli durante su periodo argentino, esta alusión no es más que el pretexto para evocar a otros autores como Alberto Arlt y Ceferino Piriz. Morelli ya no es el centro de un diálogo analítico y dialéctico vano. La comunicación entre Oliveira, Traveler y Talita es mucho más concreta, más humana; ya no pasa únicamente por el lenguaje, sino por las miradas llenas de sobreentendidos inefables:

[...] hablaban de Ceferino con gran seriedad, y cada tanto les ocurría mirarse de una manera especial, por ejemplo levantando la vista al mismo tiempo y dándose cuenta de que los tres hacían lo mismo, es decir mirarse de una manera especial e inexplicable [...] (*Rayuela* 1984 677).

Oliveira consigue establecer una verdadera comunicación con sus dos nuevos interlocutores, su relación y sus discursos ya no son trascendentales, ni siquiera muy originales, son simplemente humanos; esto nunca lo logró con el Club de la Serpiente. El texto insiste en la universalidad de este método de comunicación ya que se sitúa más allá de la moral y puede tener lugar en todos los entornos sociales e ideológicos, incluso los más retrógrados y conservadores; en el texto de Cortázar esto es arte.

Esta evolución existencial, característica del hombre actual, define la transformación del artista moderno y su iniciación en la creación: la relación de Oliveira y Morelli es el ejemplo de una iniciación de vida a través de la lectura y de la confrontación existencial del primero con las teorías metafísicas vehiculadas por el autor. Lo anterior implica un proceso con varias etapas: idealización, identificación / estimulación y tentativas de aplicación / errores / principio de crítica, lectura oblicua, irónica / superación: no se trata de olvidar sino de asimilar empíricamente, de apropiarse. Esta superación, en el caso de Oliveira, es necesaria e incluso vital, ya que la metafísica y el extremismo literario de More-

lli siempre lo han llevado a un callejón sin salida; las reflexiones del autor, a pesar de ser fundamentales, no dejan de ser estériles, improductivas, demasiado trascendentales, demasiado teoréticas. Sus solipsismos lo han llevado al fracaso artístico y social. Las morellianas revelan la confusión de su pensamiento, su incapacidad por crear un “puente” entre él y el lector, a pesar de que esta metáfora esencial es una de sus mayores preocupaciones. Sus aporías hacen de sus escritos unas utopías totalmente irrealizables. ¿Cómo deconstruir el lenguaje, “describir”, sin sobrepasar los límites de la incomunicabilidad total?

Veamos el caso del capítulo 93 que pone en escena un debate interno significativo entre Oliveira y su Superyó morelliano. Una lectura retrospectiva de esta reflexión sobre el lenguaje y la expresión del amor devela la evolución del personaje. Bajo la influencia de Morelli, Oliveira rechaza el uso de las palabras, “esas perras negras” (*Rayuela* 1984 593), para expresar sus sentimientos, “*el amor, esa palabra...*” (*Rayuela* 1984 592), por la Maga. A pesar de esto, la evocación de su primer encuentro hace resurgir la metáfora de Sèvres-Babylone:

[...] cambiamos dos palabras y nos fuimos a tomar una copa de *pelure d'oignon* a un café de Sèvres-Babylone (hablando de metáforas, yo delicada porcelana recién desembarcada, HANDLE WITH CARE, y ella Babilonia, raíz de tiempo, cosa anterior, *primeval being*, terror y delicia de los comienzos, romanticismo de Atala pero con un tigre auténtico esperando detrás del árbol). Y así Sèvres se fue con Babylone a tomar un vaso de *pelure d'oignon*, nos mirábamos y yo creo que ya empezábamos a desearnos [...]. (*Rayuela* 1984 596).

Y el párrafo termina con un expresivo arrebató lírico que el Superyó morelliano de Oliveira interrumpe (véase la parodia de los versos citada anteriormente: “Si quieres ser feliz como me dices / No poetices, Horacio, no poetices” (*Rayuela* 1984 609) en el capítulo 98):

Al despedirnos éramos como dos chicos que se han hecho estrepitosamente amigos en una fiesta de cumpleaños y se siguen mirando mientras los padres los tiran de la mano y los arrastran, y es un dolor dulce y una esperanza, y se sabe que uno se llama Tony y la otra Lulú, y basta para que el corazón sea como una frutilla, y...
Horacio, Horacio (*Rayuela* 1984 597).

Sin embargo, la frase que sigue y cierra el capítulo anuncia la evolución y la toma de distancia de Oliveira:

Merde, alors. ¿Por qué no? Hablo de entonces, de Sèvres-Babylone, no de este balance elegíaco en que ya sabemos que el juego está jugado (Rayuela 1984 597).

La necesidad ya no consiste en deconstruir el lenguaje y en rechazar todo lirismo, sino al contrario, en reavivar el juego con ellos mismos para crear metáforas visionarias y originales; originales ya que vienen motivadas metonímicamente por la realidad ficcional y además permiten la expresión liberada de la emoción que se comparte con el interlocutor/lector. Oliveira reivindica cierto placer por la expresión y la sintaxis, incluso cuando reutiliza códigos que remiten a cierta sensiblería popular.

Este mismo procedimiento se activa al leer la novela. A pesar de las teorías sobre la “desescritura”, *Rayuela* contiene obras maestras de expresión (líricas, metafóricas, humorísticas, trágicas, etc.) que son los fragmentos más impactantes y que la hacen intemporal y universal.

Lo anterior permite situar las morellianas en su lugar original devolviéndoles su condición de “capítulos prescindibles”. En efecto, se podría considerar que las teorías de Morelli no aportan nada distinto a lo enunciado en la ficción en cuanto a la evolución de Oliveira, incluso se ha mostrado que esta evolución permite superarlas. Lo anterior devuelve a las morellianas su primer propósito: romper los hábitos de lectura y obligar al lector a ser activo, provocar desfases entre ficción y reflexión, no solo para proponer una pausa metadiscursiva y reflexiva sobre la novela misma, sino para provocar ese “bastonazo en la cabeza” que reivindica Morelli en la morelliana 95 y que comenta Etienne:

([...] el absurdo de elegir una narración para fines que no parecían narrativos). *

* ¿Por qué no? La pregunta se la hacía el mismo Morelli [...]. Los profetas, los místicos, la noche oscura del alma: utilización frecuente del relato en forma de apólogo o visión. Claro que una novela... Pero ese escándalo nacía más de la manía genérica y clasificatoria del mono occidental que de una verdadera contradicción interna.**

** Sin contar que cuanto más violenta fuera la contradicción interna, más eficacia podría dar a una, digamos, técnica al modo Zen. A cambio del bastonazo en la cabeza, una novela absolutamente antinovelesca, con el escándalo y el choque consiguiente, y quizá con una apertura para los más avisados (*Rayuela* 1984 600).

Esta función concreta y pragmática es la referencia para la lectura alternada de *Rayuela* y la lectura seguida, cuya historia y evolución no se ven modificadas por la irrupción de los “capítulos prescindibles”, es la que permite a Cortázar mantener un contacto con el lector: es en las dos primeras partes de la novela donde se encuentran la mayoría de estos fragmentos que son una llamada a las sensaciones, a las emociones y a las percepciones, que crean este “puente” simbólico entre el autor y el lector, donde se encuentra (¡ay!) una hermosa historia de amor y de amistad, de comunión con el otro y con el mundo.

Al contrario de la imagen que la novela da de sí misma, quizás sea leyéndola como una novela clásica, tomando en cuenta la evolución actancial de los personajes, el tiempo y el espacio de la narración, como mejor se pueda aprehender su sentido ontológico. Si el crítico parte de los comentarios metanarrativos de las morellianas para comentarla, permanecerá en un estado de confusión debido a su aporía trascendental y a su inmovilismo de textos teóricos. Las morellianas forman parte íntegra del relato desempeñando un papel fundamental al entrar en tensión con los personajes: esta tensión permite la evolución de la diégesis haciendo de ellas las premisas de la búsqueda existencial de Oliveira y no su fin. La experiencia de Oliveira es el modelo que responde al cuestionamiento ¿Cómo leer?, es la ejemplificación pragmática del lector activo. *Rayuela* es una invitación a apropiarse de estas lecciones de pragmatismo indispensables para el lector cortazariano, quien según los azares de su propia experiencia, se apoderará del modelo y lo proseguirá. De igual modo que para Oliveira, la literatura de Morelli no es ejemplar, sino que es la experiencia que este hace de la literatura la que lo es; para el lector de *Rayuela*, la vida de Oliveira tampoco es ejemplar, sino que es la experiencia que este hace de la vida la que lo es.

Cortázar o la invención del hipertexto

Sylvie Protin

Université Lyon 2 Lumière

protin.sylvie@wanadoo.fr

Resumen: Este artículo propone una problematización de la producción de Julio Cortázar a la luz del hipertexto literario (hiperficción, hipermedia...). Demostramos cómo su reflexión acerca de la economía de la lectura y su uso de los esfuerzos cognitivos del lector es totalmente coherente a lo largo de la obra y corresponde con un verdadero proyecto literario.

Palabras clave: Cortázar, hipertexto, lectura, *Rayuela*, *Último Round*

Résumé : Cet article propose une problématisation de la production de Julio Cortázar à la lumière de l'ypertexte littéraire (hyperfiction, hypermédia...). Il démontre comment sa réflexion au sujet de l'économie de la lecture et l'usage qu'elle fait des efforts cognitifs du lecteur est entièrement cohérente tout au long de l'œuvre et correspond à un vrai projet littéraire. Ce qui fait de lui, l'un des pères de l'ypertexte littéraire.

Mots-clés : Cortázar, hypertexte, lecture, *Rayuela*, *Último Round*

Abstract: This essay offers a problematization of Cortázar's production as regards the question of the literary hypertext (hypertext fiction, hypermedia...). The study demonstrates that his reflection on the economy of the act of reading and his use of the reader's cognitive efforts is coherent throughout his work. It constitutes an authentic literary project.

Key words: Cortázar, hypertext, reading, *Rayuela*, *Último Round*

Lo admirable en la "carrera" de un escritor como Gide, es el desarrollo progresivo, armonioso, de las partes que un día integrarán frondosamente el árbol dado al viento. Las contradicciones, la búsqueda, la rebelión y los encuentros de los primeros libros, las "etapas", las fijaciones, la organización en torno de nociones y vivencias proved upon the pulses como decía Keats. Ir advirtiendo al leer cronológicamente su obra, cómo el convertirse en un escritor (doy a la palabra todo su sentido humano) es menos escribir ciertas cosas que resignarse y decidirse a no escribir muchas otras. Julio Cortázar, Diario de Andrés Fava

En estos años de aniversarios, parece necesario esforzarse por leer a Cortázar desde perspectivas renovadas. Así se influirá quizás en la manera de editar y recibir a este autor hoy en un mundo tan distinto de hace cincuenta años.

En este mundo multipolar e interconectado que estamos conociendo, se ha impuesto una revolución de la lectura: leemos cada día más volumen de textos en la pantalla, a través de Internet. Tenemos mucha suerte de poder vivir esta etapa aventurera de trastornos y de gran regeneración cultural. Se trata de una revolución en muchos aspectos, pero en particular desde el punto de vista de la ergonomía de la lectura: toda la tipología instaurada desde Gutenberg para organizar el material textual y que había creado la economía cognitiva del libro (páginas, capítulos, géneros literarios...), ha sido brutalmente puesta en cuestión por la masa de textos poco organizados que recibimos a diario: el párrafo y la barra de desplazamiento vienen a ser las unidades básicas de esta nueva economía muy consumidora en términos de atención. Pero se añade a esto la llegada masiva del sonido y de las imágenes (fijas o en movimiento) como acompañantes del texto en esta nueva ergonomía de la lectura. Por fin, los bloques textuales ya no se organizan según la lógica expositiva o lineal, sino a través de vínculos de hipertexto o hipervínculos, que crean asociaciones analógicas entre dos documentos. Allí radica la transformación más impactante: los profesores saben hasta qué punto la lógica del hipertexto transforma la estructura de razonamiento de los jóvenes de hoy.

Éste es el terreno de juego de una nueva generación de escritores que está por surgir y busca poetizar estas rupturas cognitivas. Vemos desde algunos años los primeros intentos de una literatura hipertextual, que puede ser narrativa (se habla entonces de hiperficción) o no, que

puede o no recurrir a la imagen y/o al sonido (lo que viene a ser un hipermedia). En esta nueva literatura, las invenciones formales son muchas pero la densidad literaria a veces es escasa. Hace falta mucha profundidad y reflexión acerca de lo literario para que estas nuevas formas no acaben como un intento de desmoldar un flan mal cuajado. Muchos de estos escritores aluden a Cortázar como gran antecesor de estas búsquedas, en particular con *Rayuela*.

La meta de este artículo es mostrar cómo Cortázar ha ido construyendo esta nueva lógica de la forma y del sentido a lo largo de toda su obra (y no sólo de *Rayuela*): su obsesión está precisamente en hacer cuajar el flan, en producir un coágulo de sentidos o emociones, gracias en particular a la herramienta hipertextual que él se forja precisamente para ello. La pregunta es: ¿cómo es que lo logra? ¿Cómo funciona este particular hipertexto en papel que es *Rayuela*?

Para poder enseñar esto, es necesario primero deshacerse de la acumulación de las lecturas, de la fijación epistemológica. Volvamos, pues, a lo fundamental: en el fondo, Cortázar, ¿qué es?

—Primero es una inquietud fundamental, de tipo existencial, que le lleva a buscar constantemente sentido o contacto.

—Luego es una imposibilidad casi física de aceptar las lecturas sociales y las formas convencionales que niegan esta inquietud fundamental. De ahí, desarrolla una rebeldía permanente contra las formas o las auto-ridades petrificantes, que incluso puede pasar por el recurso del juego o del humor sin dejar de ser profundamente subversiva.

—Esta subversión le lleva a rehusar para sí mismo y para su obra las posiciones definidas y busca así situarse en el espacio intersticial: de ahí viene la elección de deterritorializarse en los años 50 para convertirse en un extranjero en el país del otro. También le lleva a consagrar su vida laboral a la traducción, a la tensión hacia lo otro. A nivel de su producción personal, el estar *entre* le permite desarrollar una mirada poética que también es el terreno de lo fantástico.

—Esta posición no es de simple rechazo porque logra construir, y es su gran fuerza, otra lógica basada en la analogía y en el ritmo. Esto es lo que hace “viral”, contagiosa a su literatura y es fantásticamente actual en nuestro tiempo de elaboración de una literatura hipertextual.

Estos cuatro puntos definen, creo, la postura de Cortázar, su poética fundamental. Se detallará a continuación las grandes etapas que permiten la formulación de esta postura.

Primero, hay un Cortázar de los orígenes: este joven es un hijo fiel, con un salario fijo de funcionario de provincia que le permite mantener una familia de mujeres, en vez del padre ausente. Pero tiene otra vida, casi “clandestina”, en la cual, protegido por el pseudónimo de Julio Denis, escribe una poesía de difícil acceso, muy marcada por Mallarmé y traduce en sus ratos libres para la revista *Leoplán* (que ni siquiera citaba su nombre). La poesía muy radical en su exploración del ser humano tiene un gran impacto en él: Rimbaud, Lautréamont, Keats acompañan sus indagaciones.

El periodo 1946-1948

Cortázar tiene entre 32 y 34 años: es la etapa vital en la cual la gente compra una casa, se instala en el papel de padre, en la carrera profesional. Todo lo contrario, para Cortázar, es una etapa de desprogramación a través de dos decisiones capitales: dimite de la enseñanza y se convierte en traductor profesional (tanto literario como técnico). A partir de ahí, deja la vía de la subversión clandestina y asume una escritura en nombre propio. A nivel literario, formula una serie de cosas esenciales en el ensayo *Teoría del Túnel* (1947), que es absolutamente programático para su obra futura. Hay que notar el enorme desfase entre la ambición literaria que allí enseña y la producción literaria que ha tenido hasta la fecha. Es realmente un desafío: en vez de sentirse aplastado por la montaña de la Literatura que tiene que franquear todo autor novel, propone metafóricamente excavar un túnel para llegar al mismo destino. Es decir que propone transgredir el “culto al Libro”. Distingue tres objetos: el Libro; el lenguaje literario; la voluntad expresiva. Reduce el Libro y el lenguaje literario a simples herramientas al servicio de una voluntad expresiva que, en el “joven escritor rebelde” que allí postula, ya no es respetuosa de las formas porque ya no contesta a una simple ambición estética. La ambición de Cortázar se afirma como extraliteraria: no quiere hacer Literatura sino retratar los movimientos de una conciencia. Para hacerlo elige poner en crisis el culto al Libro y al lenguaje literario tradicional:

Los escritores amplían las posibilidades del idioma, lo llevan al límite, buscando siempre una expresión más inmediata, más cercana al hecho en sí que sienten y quieren manifestar, es decir, una expresión no estética, no literaria, no idiomática. EL ESCRITOR ES EL ENEMIGO POTENCIAL —Y HOY ACTUAL— DEL IDIOMA (Cortázar, *Obra crítica 1* 73-74).

De la misma manera, puede ser el enemigo de las formas literarias y de la forma Libro en sí:

Cuando un surrealista edita un libro atando páginas sueltas a un arbusto de alambre, su violento desafío [...] encubre una denuncia de otro orden, el estadio intermedio entre una etapa de destrucción ya cumplida y el nacimiento de una etapa de construcción sobre bases esencialmente distintas (Cortázar, *Obra crítica 1* 46).

Esa “etapa de construcción” será el resto de su obra.

El periodo 1950-1952

Este cambio ocurre alrededor de 1950-1952. Con 36 años, ya intenta trabajar la forma del libro: escribe un texto que se queda inédito hasta 1986, cuando se publica en dos volúmenes distintos lo que era el mismo proyecto: *El examen* y *Diario de Andrés Fava* (que es el diario de un personaje de *El Examen*). Lo muy probable es que Cortázar haya imaginado combinar estos dos textos de una manera u otra, sin lograrlo de modo satisfactorio. En todo caso, si no lo pone en práctica, por lo menos *El examen* describe un primer funcionamiento hipertextual a través de la metáfora de la Casa: es un lugar en el cual Lectores profesionales leen en voz alta, simultáneamente y en diversas aulas, grandes textos de la Literatura. Los oyentes pasan libremente de un aula a otra y asocian los fragmentos en una lectura propia, única: “irse a escuchar otro capítulo de otro libro. Como si movieran el dial de la radio” (*El examen* 17). Cortázar presiente la importancia del intervalo entre los fragmentos: hablando de las pausas que hace el Lector profesional de la Casa entre dos capítulos, menciona “ese fluido, esa sustancia que pegaba su voz a la gente, su lectura a las atenciones no siempre fáciles” (*El examen* 25). Compara esta gestión de la atención del público con la de un pianista, es decir con el suspiro que, siendo silencio, también sigue siendo música. Por fin, Cortázar ya sabe que, para el lector real, hay un gran impac-

to en asistir a la lectura de los personajes de una novela: ha inventado el principio de lo que yo llamo los “lectores-modelos”, es decir que son arquetipos de desciframiento a los que el lector real va a identificarse, aprendiendo así otras maneras de asociar los fragmentos. O sea que, ya en 1950, Cortázar traba un hipertexto, incluso si no logra ponerlo totalmente en marcha.

De la misma manera, trabaja el lenguaje en el mismo periodo. Para analizarlo, relato a continuación una experiencia que tuve al traducir la obra de Cortázar al francés, lo que es un fantástico puesto de observación de la vida íntima de los textos. Tuve pues que trabajar sobre textos críticos de la época de 1947: en un primer momento era muy difícil porque no lograba encontrar y luego recrear en mi traducción esta voz cortazariana, que tan bien conozco. Al final entendí por qué: como el primer Picasso, realista, que va inventando el rasgo cubista poniéndolo todo en cuestión, Cortázar hace entre 1947 y 1950 todo un trabajo para transformar su estilo y hacerlo capaz de expresar su ambición. Trabaja su rasgo es decir principalmente su sintaxis: pasa de un lenguaje muy estructurado por la lógica, con mucha subordinación que refleja un mundo ordenado, jerarquizado, transcendental quizás, a una sintaxis de la parataxis, de la yuxtaposición. Se trata ahora de un sistema verbal muy distinto, es un mundo desordenado en sí, inmanente, en el cual lo único que va a poder dar una lectura, va a ser la manera de asociar los elementos, es decir la conciencia de los personajes, su voz textual. La cúpula “y” ocupa en lo que sigue un lugar fundamental, que puede expresar la causa, la consecuencia, la concesión etc. De ahí nace el famoso “swing”, el ritmo propio de Cortázar, que en realidad sirve de sintaxis rítmica y ya no lógica al material verbal.

Otro gran momento en esta etapa, es *Imagen de John Keats* (en 1951). Allí, Cortázar formula algo esencial: la fuerza de la empatía. Nota que Keats asocia el ser poeta con el hecho de salir constantemente de sí mismo para participar, al modo de una invasión mutua, a lo que le rodea. En esta participación, algo de la lógica diurna, racional cede, para dar paso a un pensar basado en la analogía. Más o menos en el mismo periodo, asocia esto con la eficacia del mago (Cortázar, “Para una poética” 265-286). La mirada del poeta, como la del mago, sigue una dirección analógica que, lejos de ser gratuita, produce un efecto sobre la realidad. La analogía supone un atentado contra la razón, ya que en ella A

cesa de ser distinto de no-A, cesa el principio de identidad; la analogía y la metáfora permiten decir $A = \text{no-A}$, A es B, lo que es el fundamento de la visión poética, pero también de lo fantástico y de la traducción.

Entonces, en pocos años ha dado grandes pasos: ha empezado a pensar la forma del hipertexto, ha cambiado profundamente la herramienta que retrata el mundo es decir su sintaxis, y ha formulado su meta: para retratar una consciencia, habría que poder penetrarla, y asumir por un momento el funcionamiento del otro, en una empatía cuya arma es la analogía. Vemos claramente que Cortázar es un trabajador incansable y que, técnicamente, lleva su ambición a su término entero, poniéndolo todo en cuestión. Lo impactante es la gran coherencia de su trayectoria, que, en sí, es literatura. Evidentemente, estos años acaban por el viaje y la instalación en la otredad, es decir para Cortázar, París.

El periodo 1958-1963

Vamos a pasar directamente a los años de redacción de *Rayuela*, es decir el momento en el cual Cortázar tiene entre 44 y 49 años. En este período, se apoya en lo ya conquistado por trabajo propio, y que es fundamental, pero ahora parece más abierto al azar. Dejando un poco la rienda del control, absorbe y repoeetiza muchos materiales:

[...] a mí me ha ocurrido siempre cumplir ciclos dentro de los cuales lo realmente significativo giraba en torno a un agujero central que era paradójicamente el texto por escribir o escribiéndose. En los años de *Rayuela* la saturación llegó a tal punto que lo único honrado era aceptar sin discusión esa lluvia de meteoritos que entraban por ventanas de calles, libros, diálogos, azares cotidianos, y convertirlos en pasajes, fragmentos, capítulos prescindibles o imprescindibles de eso otro que nacía alrededor de una oscura historia de desencuentros y búsquedas: de ahí en gran medida, la técnica y la presentación del relato (Cortázar, “La muñeca rota” 104 piso alto).

En este momento, el flan está cuajando. Cortázar retoma y repoeetiza muchas técnicas pasadas: se acuerda de los abanicos de Mallarmé, en los cuales se puede combinar de diversas maneras los versos de un poema abriendo tal o tal parte del abanico, en un orden que puede ser lineal o no.

Se acuerda también de la revista *Leoplan* para la cual traducía de joven. En cada número se encontraba una novela completa y varios cuentos, pero editados según la costumbre de los periódicos, es decir con una serie de remisiones. A veces había que seguir hasta siete u ocho remisiones para acabar la lectura de un cuento. Lo interesante en esta ergonomía bastante incómoda, es que durante el tiempo en que se busca la continuación, el lector va intercalando sin quererlo imágenes, títulos de artículos, publicidades, viñetas cómicas... Y todo esto puede influir en la lectura de lo que sigue de texto, contextualizándolo de una manera involuntaria. Cortázar se acuerda pues de estos “defectos” ergonómicos y decide usarlos, convirtiéndolos en una herramienta más en su proyecto de enseñar el funcionamiento de una consciencia.

Monta pues un libro que se fundamenta en una elección inicial y es lo que pareció más impactante en la época. Se ofrece al lector varios órdenes de lectura posibles: el primero es lineal y acaba cuando aparecen tres estrellitas (y no al final del libro, es decir que el lector deja de lado 207 páginas de 562 en nuestra edición). El segundo orden, llamado “salteado”, propone al lector manejar el objeto-libro de una manera inédita, empezando por el capítulo 73 para saltar a los capítulos 1 y 2, y luego ir al 116, etc. Una tercera lectura también se sobrentiende: una elección totalmente libre del orden de lectura. Se reconoce aquí las tres formas posibles del hipertexto: lineal, jerárquico o en asociación libre.

Pero vamos a ver que en realidad, Cortázar no se limita a esta innovación formal sino que la hace funcional, es decir que crea un peculiar “efecto-*Rayuela*”, un impacto inédito del texto en su lector.

Así es que, además de la diégesis novelesca (bastante inspirada de *El inmoralista* de Gide, que tradujo en 1947), Cortázar intercala mucho material textual distinto: escritos de alienados, tapas de discos, recortes de prensa, citas de otros autores... En psicología cognitiva, esto se llama un documento complejo que exige de su lector la adquisición de competencias metacognitivas¹. También es propio de lo que ocurre en la ex-

¹ Para que aparezcan estas actividades metacognitivas, hay tres condiciones: « Premièrement, il doit y avoir distanciation de l'individu face à son activité; deuxièmement, l'individu doit pouvoir identifier un écart entre l'état attendu et l'état actuel de sa compréhension; enfin, l'individu doit savoir quelles stratégies de régulation il peut appliquer pour réduire l'écart » (Chevalier y Tricot, *Ergonomie* 76). Es exactamente lo que ocurre en *Rayuela* gracias a la estrategia de los “lectores-modelos” (para un estudio

ploración de un documento múltiple en Internet. Veamos cómo permite la adquisición de estas nuevas competencias de lectura: como en *Diario de Andrés Fava*, utiliza la focalización en las notas de un personaje de la historia (Horacio Oliveira), y añade la solución de Morelli, un seudautor cuyas notas van comentando la obra. La idea de las Morellianas viene probablemente de un libro (asaz malo) que traduce Cortázar en 1952: *La vida de los otros* de Ladislav Dormandi, pero que ya utilizaba esta técnica. Para organizar esta diversidad de unidades, Cortázar utiliza el principio de los “lectores-modelos” que hemos visto en *El examen*: el lector real adquiere competencias metacognitivas porque asiste a las lecturas de los personajes y así modeliza otras normas de asociación que la lectura tradicional. Incluso Cortázar fija los prototipos de *lector cómplice* y de *lector hembra*, que en realidad están lejos de resumir las modelizaciones propuestas en el libro.

Pero, ¿qué ocurre a nivel cognitivo que pueda explicar esta invasión mutua que siente el lector de *Rayuela*? Pasa que Cortázar estimula de modo muy extraño la facultad de inferencia de los lectores. El libro le propone múltiples fragmentos para los cuales hay que crear una coherencia muchas veces ausente: el lector tiene que producir un esfuerzo inaudito de asociación e inferencia para construir el sentido e incluso la historia. A veces, las asociaciones resultantes de la organización textual parecen absurdas al lector y su cerebro va a inhibirlas en la memoria de trabajo y hacerlas pasar a la memoria a largo plazo; esto es la fase de integración de la información, normal frente a un documento múltiple. Pero en *Rayuela*, de golpe, la progresión del texto valida asociaciones perturbadoras que habían sido desactivadas: allí el lector se siente muy trastornado por lo que lee y tiene la sensación de una implicación muy personal en la historia. En realidad, es que Cortázar utiliza muy bien las capacidades mnésicas del lector, lo que perturba de modo duradero su sentido lógico, su razón razonante. Le permite acceder a la participación empática que describía en *Imagen de John Keats*.

Vamos a ver el ejemplo de la secuencia formada por los capítulos 14-114-117-15-120-16, es decir el relato de la violación de la Maga. En el capítulo 14, encontramos un relato referente a fotos de tortura que

sistemático de este concepto, ver Protin, Sylvie. *Traduire la lecture. Aux sources de Rayuela*, Julio Cortázar, traducteur. <http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2003/protin_s#p=0&a=top> Web. 10 jun. 2017

Wong enseña a Horacio: es el tema del *voyeur*. De ahí, se salta al capítulo 114 que es una crónica de prensa que relata una ejecución con un lujo de detalles: al igual que Horacio en el capítulo anterior, el lector es *voyeur*. Luego, el capítulo 117 propone una especie de reflexión moral sobre la condena de niños a la pena de muerte. Saltamos entonces al capítulo 15 que retoma el relato general: Horacio recuerda que le propusieron ver la grabación de un ahorcamiento, lo que rehusó ya que se sentía del lado del ahorcado, de la víctima. Al final del capítulo se anuncia el relato de la violación de la Maga por un Negro, cuando ella tenía 14 años. Pasamos entonces al capítulo 120: el niño Irineo juega sádicamente a hacer entrar un gusano en el hueco de un hormiguero; el lector participa de este juego sádico con insectos que ha podido experimentar en la infancia. Se clausura la secuencia con el capítulo 16: volvemos al relato general que empieza después de la elipsis de la violación. El texto distrae al lector a través del flujo que narra la “discada”: su atención se relaja, desactiva una serie de hipótesis de lectura, que pasan a la memoria a largo plazo, como hemos dicho. Entonces, de un modo que parece casual, el texto menciona el nombre del violador de la Maga: “el Negro Irineo” ... Aquí se produce brutalmente el coágulo. Todo se reorganiza: el niño Irineo al que el lector se ha identificado es el violador, se siente en empatía con su sadismo. El lector se siente brutalmente culpable por ello y trata de disculparse recordando que lo suyo era solo un juego infantil pero entonces se reactiva toda la red de asociaciones alrededor del sentido moral y de la infancia y no hay excusa por qué entiende al violador. Es una experiencia de lectura terrible, aplastante, pero es propio de una grandísima literatura².

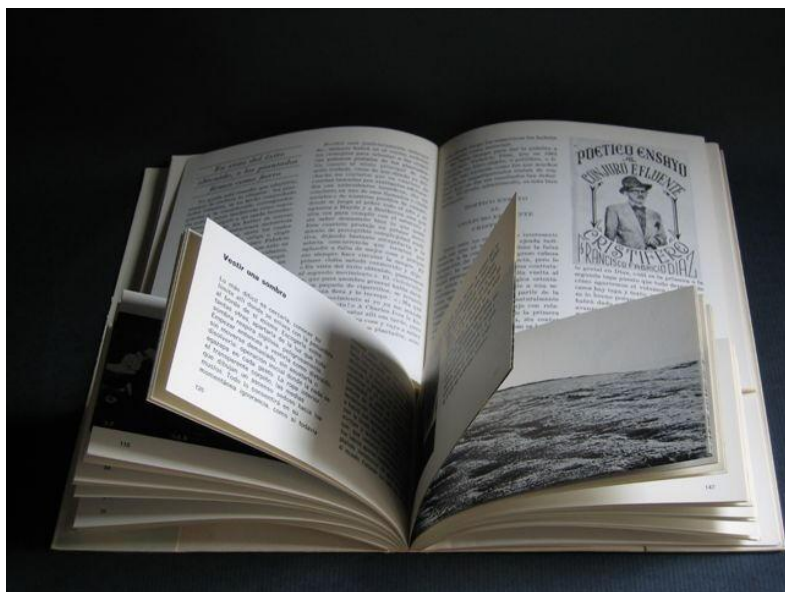
En realidad, esta secuencia corresponde precisamente con la meta de Cortázar: hacer sentir/compartir/convivir al lector la conciencia de otro. Es la radical experiencia de la empatía. Esto es la gran lección de *Rayuela* para la hiperficción contemporánea. El hipertexto no es una simple forma sino que es otra organización en el proceso de desciframiento de la información y se puede, *se debe* poetizar este espacio intersticial. Pasemos al periodo siguiente.

² Hay que notar que este fenómeno se da también en la lectura lineal y no sólo en la lectura salteada.

A partir de 1966

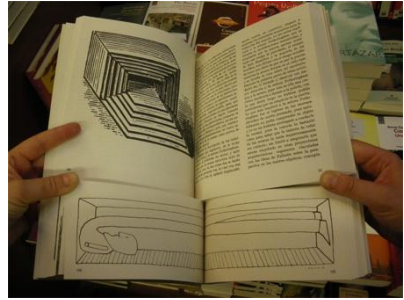
A partir de la segunda mitad de los años 60, Cortázar empieza a colaborar con amigos pintores o escultores y crea así otro intersticio, otro diálogo en el cual intenta crear también coágulos o entrevisiones como también los llama: momentos en los cuales el lector percibe el sentido de una manera tan fugitiva como radiante. Así es como monta con Julio Silva su primer “álbum”, *La vuelta al día en ochenta mundos*. Arma un libro híbrido (diríamos hoy multimedia) subvirtiendo y repoesitando el modelo de las enciclopedias para niños, como *Tesoro de la juventud*, en el cual había aprendido el placer de la lectura. Lo interesante es que continúa dinamitando las formas del libro, ya que los textos pertenecen a muchos géneros literarios distintos: cuentos, micro-cuentos, ensayos, poemas...

En 1969 continúa la experiencia con *Último Round*, y nos centraremos en la primera edición en siglo XXI editores. Es un libro curioso, cortado en dos “pisos” (piso bajo y primera planta) bajo una tapa única:



Se trata del primer hipermedia en redes que haya visto: se puede permutar las páginas de arriba con las de abajo sin orden de lectura espacialmente previsto. El lector es, pues, libre de sus asociaciones, al

contrario de *Rayuela*. Y se ve que el sentido de un texto o de una imagen difiere según el entorno de textos o imágenes que recibe:



Lo interesante también es que dentro del gran hipermedia, hay un hipertexto poético, llamado “Poesía permutante”, para el cual incluso teoriza el naciente:

Cualquiera que se ejercite en la técnica aleatoria verá que la única manera consiste en trabajar con hojas sueltas y después analizar estrictamente todas las permutaciones posibles para verificar los puentes lógicos, sintácticos, rítmicos y eufónicos que aseguren la viabilidad de las múltiples secuencias posibles. En esto reside la dificultad instrumental más fascinadora, porque cada unidad debe ser capaz de recibir satisfactoriamente a la precedente (que puede ser, por supuesto, cualquiera de las demás) y pasar la antorcha no menos satisfactoriamente de la que le siga (*Último Round* 65 piso bajo).

Significa que para lograr una lectura libre en un hipertexto en redes, no basta con proponer fragmentos; otra vez vemos que hay que trabajar el intersticio, el espacio no escrito. En este criterio también se fundamenta la experiencia de escritura de *62, modelo para armar*, otro hipertexto, esta vez sin imágenes, publicado en estos mismos años (1968).

La obra continúa y el espacio de estas líneas no permite la exhaustividad, pero se ve cómo ya en los años sesenta Cortázar ha alcanzado la meta de su programa inicial, la participación empática del lector gracias al juego de asociaciones analógicas que corren debajo del texto escrito.

Destino de los hipertextos de papel a la hora digital

Para medir el enorme avance literario de Cortázar en estas cuestiones de ergonomía y poética de la lectura, podemos mencionar los primeros intentos de pasar *Rayuela* a un soporte digital, y en particular a Internet. El primer intento que conozca es el Proyecto Rayuel-o-matic Digital Universal de 2003, que ya no es activo. La iniciativa, totalmente patafísica y en la línea del Rayuel-o-matic de “De otra máquina célibe” (*La vuelta al día en 80 mundos*), se presentaba así:

El objetivo: reconstruir el libro *Rayuela* de Julio Cortázar a la escala del WWW, para que puedan leerla los que quieran, como quieran. La estrategia: muchos cortazianos (sic) repartidos por el mundo subieron a su sitio web al menos un capítulo completo de *Rayuela*. En este Nodo Patafísico se encuentra un Índice de todos los capítulos (Nodo Patafísico. “Proyecto Rayuel-o-matic Digital Universal”)³.

La realización concreta del proyecto provocaba una pésima ergonomía ya que había diferencias enormes de grafía entre cada sitio web que distraían la concentración de la lectura, y diluían pues los efectos asociativos. Además, rápidamente hubo incluso enlaces muertos, lo que es un límite muy serio a la legibilidad del conjunto. Fue quizás más una exploración de las potencialidades de Internet gracias a Cortázar que de *Rayuela* en sí.

En el 2011, la pequeña editorial Impresioneslasjustas lanza una edición en línea⁴ que para mí es un error extremo: se trata de una edición (mal) aumentada y muy intervencionista, en la cual se añade un material de dudosa calidad que siempre tira hacia lo literal y lo realista, lo que no aporta nada y estropea la economía asociativa.

Por fin, más recientemente, salió una propuesta de Santiago Ortiz, que no es una edición aumentada, lo que la hace más interesante⁵. Viene de un informático especialista en presentación de datos: se ve que se interesó antes que nada en la estructura triple del hipertexto (lineal, jerárquico o en asociación libre) y pulió la presentación gráfica, lo que hace de esta edición una propuesta interesante. Sin embargo, me parece que modifica el funcionamiento del hipertexto, añadiendo elecciones

³ Cf.: <http://www.oocities.org/espanol/rayuel_o_matic/> Web. 10 jun. 2017

⁴ Cf.: <<http://impresioneslasjustasimpresiones.blogspot.fr/2011/11/rayuela-capitulo-73.html>> Web. 10 jun. 2017

⁵ Cf.: <<http://moebio.com/research/rayuela/>> Web. 10 jun. 2017

permanentes entre los diversos órdenes de lectura al final de cada capítulo. No hay que olvidar que, en *El examen*, Cortázar da a la Casa (su primera figura de hipertexto), el lema siguiente: « L'art de la lecture doit laisser l'imagination de l'auditeur, sinon tout à fait libre, du moins pouvant croire à sa liberté » (*El examen* 23). Ortiz también suprime toda latencia entre dos capítulos, lo que puede modificar el planteamiento global del libro porque ya no hay el tiempo material para asociar cognitivamente los capítulos.

Conclusión

Se nota, pues, que ninguna de estas tentativas de edición de *Rayuela* mediante Internet llega a transmitir los mismos juegos que el libro en papel. Entonces hay que subrayar de modo contundente que la forma “hipertexto electrónico” no basta para producir una *Rayuela* digital. Hay que ver que existe una coherencia total entre las formas inéditas usadas por Cortázar y el lenguaje que desestructura: la invención del hipertexto no es una casualidad o un caso limitado a *Rayuela* sino que es una de las lógicas globales más estructurante de la obra cortazariana. Todo esto sirve una ambición extremadamente alejada de todo realismo, de toda estética premasticada. Todo al contrario y esta es la gran lección de Cortázar para los “jóvenes escritores rebeldes” de 2014: para que cuaje el flan hay que hacer literario y activo el espacio del suspenso entre los fragmentos, hay que escribir lo que no es texto sino pura asociación. Qué hermoso terreno de juego...

Imágenes de la liberación entre *Rayuela* y “Reunión”

De la bohemia cultural a la guerrilla armada

Jaume Peris Blanes
Universitat de València
Jaume.Peris@uv.es

Resumen: El artículo analiza las muy diferentes imágenes de la liberación que Cortázar muestra en *Rayuela* y “Reunión”. Ello da cuenta del año 1963 como un tiempo de conflicto y negociación, en el interior de la obra de Cortázar, entre diferentes visiones de los proyectos de emancipación. Pero bajo esa divergencia de proyectos de liberación, ambos textos presentaban una similar concepción de la escritura.

Palabras clave: Cortázar, liberación, revolución, autonomía

Résumé : L'article propose une analyse des images de la libération que Cortázar montre dans *Marelle* et « Réunion ». L'année 1963, apparaît donc, comme un temps de conflit et de négociation, à l'intérieur de l'œuvre de Cortázar, parmi des visions très différentes de l'émancipation. Mais les deux récits, malgré leur apparente divergence idéologique, partageaient une même idée expérimentale de l'écriture.

Mots-clés : Cortázar, libération, révolution, autonomie

Abstract: The article analyses the different images of liberation that Julio Cortázar displays in *Hopscotch* and “Meeting”. 1963 is a year of conflict and negotiation on Cortázar's work, with differing views on emancipation projects. However, under this divergence of liberation projects, both texts present a similar conception on writing.

Key words: Cortázar, liberation, revolution, autonomy

El año 1963 estuvo marcado, para Julio Cortázar, por dos acontecimientos fundamentales. En primer lugar, por la publicación de *Rayuela* por la editorial Sudamericana, que le traería un éxito comercial y literario que iba a ubicarle entre los escritores más prestigiosos de América Latina. En segundo lugar, por su segundo viaje a Cuba, en el que, además de sellar definitivamente su adhesión personal a la causa revolucionaria, entraría en contacto con los relatos testimoniales de Che Guevara y emprendería la escritura de “Reunión”, su cuento sobre la guerrilla basada en la experiencia del Che.

Se trataba, pues, de un momento crucial en la empresa literaria de Cortázar, en la que estaba redefiniendo por completo su concepción de la literatura. Por una parte, Cortázar cierra en ese año el proceso de escritura y edición de *Rayuela* —la edición formaba parte esencial del proceso literario por las características particulares del libro— y, de esa forma, llegaba al punto culminante de la propuesta literaria que había desarrollado hasta el momento. Por otra parte, y de forma simultánea, experimenta con nuevas direcciones estéticas y se plantea una pregunta que, desde entonces, iba a atravesar toda su producción literaria: ¿cuál podía ser la relación entre una poética experimental como la suya y los procesos revolucionarios que se estaban viviendo en América Latina?

“Reunión” puede parecer, al lado de *Rayuela*, una experiencia narrativa un tanto fallida, pero es sin duda un síntoma interesantísimo del modo en que Cortázar estaba planteando ya en esos años la cuestión fundamental que vertebraría su escritura en los años siguientes: la relación entre literatura y revolución y las posibilidades que podían derivarse de ella.

***Rayuela* y la triple liberación: de los personajes, de las formas, del lector**

Aunque *Rayuela* era ajena a cualquier preocupación explícitamente política, su escritura había surgido en un ambiente cultural atravesado por un imaginario de cambio radical, del que sin duda la novela se hacía eco y traducía literariamente. No se trataba, en rigor, de un imaginario del cambio político, sino de la ilusión compartida en la posibilidad de una transformación global de los modos de vida; de un cambio cultural que implicara el conjunto de las relaciones humanas. La novela —y un texto anterior como *El perseguidor*— se hacía eco en diferentes planos de los planteamientos filosóficos de la Nueva Izquierda y de los llamados filó-

sofos de la liberación (H. Marcuse, N. Brown...), que postulaban la creación de un espacio existencial en el que el ser humano dejara de estar alienado de sí mismo. En ese contexto, el imaginario de cambio planteaba la emergencia posible de un nuevo tipo de subjetividad liberada de las represiones generadas por el capitalismo industrial.

Este hombre nuevo fue vislumbrado como el poseedor de una “nueva sensualidad”, desnuda al mundo circundante, al contenido inmediato de los objetos que se despliegan ante él en toda la riqueza de sus dimensiones y valorados no de acuerdo con las leyes del mercado, sino con las leyes de la belleza (perfección); estaría dotado de una “nueva conciencia”, una “nueva psiquis”, es decir, de una nueva base instintiva que superaría la sublimación represiva del instinto erótico y finalmente orientado a otro tipo de acción (E. Berbatov, ctd en Vidal, “Julio Cortázar...” 48).

Cortázar iba a escribir recurrentemente sobre ese proceso de desalienación subjetiva, e incluso acuñaría sintagmas recurrentes como “La Gran Costumbre” o “La Dura Costra Mental” para aludir a aquellas tendencias retrógradas que cualquier proceso de cambio debía desalojar de la nueva subjetividad emergente. *Rayuela*, de hecho, daba una sintaxis narrativa a esos trayectos de liberación subjetiva que se hallaban en el corazón de los imaginarios de cambio de los sesenta.

Y lo hacía de dos formas complementarias y profundamente imbricadas. En primer lugar, a partir de sus personajes, sus conflictos y sus trayectos narrativos. Oliveira y La Maga, por ejemplo, llevaban a cabo una redefinición de las relaciones amorosas desde parámetros nuevos, ajenos a la Gran Costumbre y articulados en torno a un principio de incertidumbre permanente: “¿Encontraría a la Maga?” Ambos, además, se embarcaban en un trayecto de autoconocimiento y exploración de sus límites intelectuales y afectivos, en compañía del resto de personajes de la novela.

En segundo lugar, Cortázar proponía un trayecto de liberación para la forma novela. Liberación de las convenciones tradicionales de la novela e incluso de la forma-libro en la que, según él, había estado confinada. En su *Teoría del túnel* (1947), Cortázar había ligado el carácter finito, reglado y convencionalizado del objeto libro con el estancamiento de la novela, y en consecuencia, había leído la ruptura con sus convenciones como un gesto de denuncia y rebeldía:

Si el libro es siempre símbolo, la irreverencia hacia él resulta igualmente simbólica. La verdadera batalla se libra allí donde dos actitudes ante la realidad y el hombre se descubren antagónicas. Y cuando un surrealista edita un libro atando páginas sueltas a un arbusto de alambre, su violento desafío lleno de burla, mal gusto, fastidio, encubre una denuncia de otro orden, el estadio intermedio entre una etapa de destrucción ya cumplida y el nacimiento de una etapa de construcción sobre bases esencialmente distintas (*Teoría del túnel* 58-59).

Rayuela traducía esa impugnación del formato tradicional del libro en una estructura abierta que admitía y proponía diferentes recorridos, con una serie de capítulos “prescindibles” que, de incorporarse a la lectura, modificaban seriamente la narración. Además de trastocar el orden de lectura y, de ese modo, desautomatizar las rutinas del lector, esa dislocación del objeto libro convertía a la novela en un laboratorio de experimentación narrativa. Cada capítulo apuntaba en una dirección diferente y trataba de responder de un modo diverso al problema fundamental de la obra: ¿cómo contar una experiencia subjetiva nueva, propia de un mundo en transformación, y que no se correspondía ya con los marcos narrativos creados para dar cuenta de otro tipo de sujeto?

En la trama, pues, *Rayuela* daba cuenta de las tentativas de un grupo heterogéneo de personajes de liberarse de la costra de la costumbre y de ensayar nuevas formas de relación, afectividad y conocimiento: la novela narra, así, la emergencia de una nueva subjetividad. En su forma narrativa, se convertía en espacio para la exploración de nuevas estrategias y modos expresivos: a una nueva subjetividad correspondía, desde luego, un nuevo lenguaje narrativo desde el que dar cuenta de ella. A la vez, la novela apostaba por una marcada autorreflexividad, en la que la búsqueda de un lenguaje nuevo iba acompañada de una reflexión teórica sobre esa búsqueda formal y expresiva. Liberación, pues, en la historia contada y en la forma de contarla.

Pero esos gestos de liberación estaban siempre en función de un tercer elemento, que Cortázar inscribía en el centro de su trabajo de escritura: el lector. La liberación de los personajes y de la forma narrativa no tenía otro objetivo, en realidad, que generar las condiciones de posibilidad para la liberación del lector.

Por lo que me toca, me pregunto si alguna vez conseguiré hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo (Rayuela 1963 558).

El lector, pues, en el centro de la diana, como el sujeto de una liberación posible que la literatura podía ayudar a desencadenar. Esa idea, que en *Rayuela* se presentaba de forma despolitizada, se mantendría prácticamente intacta, sin embargo, durante todo el proceso de politización que Cortázar viviría a lo largo de los años sesenta. Efectivamente, cuando en 1968, ya inmerso en su famosa polémica sobre el rol del intelectual en los procesos revolucionarios, debería conceptualizar la relación entre revolución política y revolución estética, su conclusión final sería la siguiente:

El escritor latinoamericano, es decir, un escritor del Tercer Mundo, sabe que ese hombre [su lector] es el hombre histórico, alienado y mediatizado por el subdesarrollo en el que lo mantienen el capitalismo y el imperialismo. [...] El signo de toda gran creación es que nace de un escritor que de alguna manera ha roto ya esas barreras y escribe desde otras ópticas, llamando a los que por múltiples y obvias razones no han podido aún franquear la valla, incitando con las armas que le son propias a acceder a esa libertad profunda que sólo puede nacer de los más altos valores de cada individuo (*Literatura en la revolución* 414-415).

Frente a los idearios tradicionales del “compromiso” en que el objetivo fundamental de la literatura social era “concienciar al lector”, la fórmula de Cortázar apuntaba en sentido distinto: no concienciar — hacerlo depositario de la ideología del autor— sino transformarlo y acompañarlo en su propio proceso de liberación. Es decir, que la misión de cualquier revolucionario sería dar las herramientas a la población para iniciar su propia liberación. Y ese era precisamente el objetivo que el escritor —que en tanto tal, supuestamente habría superado su alienación— debía seguir en la escritura de sus novelas. La experimentación literaria, por tanto, como herramienta para la liberación del lector.

La autonomía literaria en el contexto revolucionario

Ese planteamiento, en que el lector parecía ser el protagonista, escondía sin embargo una relación bien jerarquizada entre creador y receptor de la obra literaria. El escritor se autorrepresentaba como avanzada —o como vanguardia, en términos leninistas— de un trayecto de liberación colectiva. Por una parte, se ofrecía al proyecto de emancipación como ejemplo, referente y guía. Pero por otra, diseñaba su lugar a partir de una separación sin paliativos con el del lector. Todo para el lector, pues, pero sin el lector, o radicalmente separado de él.

Curiosamente, esa separación del lector —el sujeto potencial de la liberación— hallaba un paralelo en el modo en las imágenes, a la vez fascinantes y contradictorias, que sus novelas producían del intelectual y en las que, de algún modo, podía reconocerse la posición del propio Cortázar. El Oliveira de *Rayuela*, el Persio de *Los Premios* o el Juan de *62. Modelo para armar* eran sujetos aislados que miraban los procesos que describían desde afuera y desde una separación afectiva e intelectual casi militante. Lo explicó con acierto Diana Sorensen:

Hay algo más que su completa ausencia de identificación con las clases más bajas: implica, también, la imposibilidad de pertenencia. Los personajes de Cortázar presentan las marcas *El perseguidor* de una marginalidad exiliada como un signo de distinción intelectual que indica la imposibilidad de cohesión social. La relación entre el individuo y el grupo sugerida aquí sitúa a los personajes de Cortázar como herederos de la concepción nitzscheana del superhombre como un noble individuo que tiene que quedarse aparte y rechazar cualquier concepción de comunidad (*A Turbulent Decade...* 85).

Efectivamente, la identificación de Cortázar con los proyectos revolucionarios y con los imaginarios de la lucha obrera tuvo que bregar, en el interior de su propia obra, con esa concepción del intelectual “como un *outsider* capaz de aproximarse a la revelación de la trascendencia desde su privilegiado espacio, marcado por la distancia y el aislamiento” (*A Turbulent...* 79). El Johnny Carter de *El Perseguidor* ya había delineado con bastante radicalidad esa figura del creador que pasa por fuera de las normas sociales y que, fascinado por la productividad de su soledad creativa, se va aislando progresivamente del entorno hasta llegar a un punto de no retorno en su separación de la sociedad en la que vive.

Persio, Oliveira, Juan o Andrés (de *Libro de Manuel*), llevaron a cabo una importante matización de esa imagen del creador desgajado de su entorno, pero aún así seguían siendo sujetos cuya profundidad reflexiva tenía que ver con la distancia intelectual que ofrece el aislamiento.

Esa figuración del intelectual, comprometido con un imaginario de cambio, pero absolutamente diferenciado del pueblo al que deseaba liberar, guardaba una estrecha relación con la concepción de la literatura desde la que Cortázar iba a leer el concepto de “compromiso”. Se trataba, como es sabido¹, de una opción que intentaba articular una poética neovanguardista y experimental con la extrema politización discursiva de la época, y que necesitaba replantear la concepción de la literatura como espacio autónomo regido por reglas específicas. En palabras de Claudia Gilman:

Los defensores del compromiso de la obra en clave realista acentuaron el poder comunicativo y la influencia de la obra de arte sobre la conciencia de los lectores. Los defensores de la tradición de la ruptura [vanguardistas] afirmaban la paridad jerárquica de la serie estética y la serie política; planteaban como su tarea la de hacer “avanzar” el arte del mismo modo que la vanguardia política hacía “avanzar” las condiciones de la revolución, y también formulaban que el compromiso artístico-político implicaba la apropiación de todos los instrumentos y conquistas del arte contemporáneo (*Entre la pluma...* 144).

Dicho de otro modo, los escritores que, como Cortázar, leyeron la idea de compromiso desde una perspectiva experimental trataron de salvaguardar la idea de la autonomía literaria otorgándole un lugar de paridad con respecto a la serie política. La política tenía sus reglas y la literatura las suyas, y la revolución debía ejercerse sobre las reglas de una y otra, no desde una única óptica política, invasiva, que desatendiera la especificidad del lenguaje literario.

En su primera intervención de calado en Cuba Cortázar expuso ya, de algún modo, esta conflictiva relación entre autonomía literaria y deber revolucionario, mostrando claramente su resistencia a pensar la literatura revolucionaria como una suerte de crónica de la revolución.

¹ He reflexionado al respecto en otros trabajos: Peris Blanes “*El Perseguidor...*” y Peris Blanes “*Libro de Manuel...*”.

En una famosa conferencia dictada en La Habana en 1962, Cortázar incluyó en su reflexión sobre el cuento dos consideraciones básicas, directamente relacionadas con la relación entre literatura y Estado. En primer lugar, advirtió contra los argumentos que postulaban la necesidad de una literatura “comunicante”, o que aspiraban a una democratización del lenguaje literario con el fin de hacerla más accesible y clara². En segundo lugar, y directamente relacionado con lo anterior, reivindicó las competencias profesionales del escritor como el elemento que diferenciaba el discurso literario de otros tipos de discurso.

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 (Cortázar, “Algunos aspectos del cuento” 2006 383).

De alguna forma, esa conferencia apuntaba al gesto esencial que Cortázar iba a delinear en la escritura de su relato “Reunión”. Abrazaba el concepto de compromiso directo con la revolución —y con la necesidad de narrarla y representarla— pero conceptualizaba la literatura como un espacio específico de intervención. Un espacio regido por unas leyes propias diferentes a las del espacio político o social y que necesitaba de unas competencias profesionales específicas, al igual que el espacio de lo político necesitaba de personas capaces de incidir en las leyes específicas de ese ámbito. La relación entre lo literario y lo político no era, pues, de subordinación, sino de analogía. En una carta a Jean Thiercelin fechada el 2 de febrero de 1968, escribe:

Claro está, que no soy el Che Guevara, no te hablo de meterme en la guerrilla, sino de una operación *análoga* pero siempre quedándome (y este es el problema) en la poesía, en la literatura,

² “¡Cuidado con la fácil demagogia de exigir una literatura accesible a todo el mundo! Muchos de los que la apoyan no tienen otra razón para hacerlo que la de su evidente incapacidad de comprender una literatura de mayor alcance” (“Algunos aspectos del cuento” 2006 384).

en las únicas cosas que sé hacer (*Cartas* 3 2012 549. Subraya Cortázar)

Así, Cortázar consolidaba una de las ideas centrales que iban a sostener su discurso sobre el rol de los intelectuales: los escritores debían reorganizar sus prácticas, redefinir su concepto de escritura, pero sin salir de su espacio específico de intervención, que no podía ser otro que el lenguaje literario. Por ello, la acción del escritor sobre el lenguaje debería tener las mismas características que la acción del guerrillero sobre la realidad social: violencia, destrucción del orden tradicional, experimentación con las diferentes posibilidades y construcción de órdenes alternativos, basados en parámetros nuevos. Es decir, convertirse en los “Che Guevara del lenguaje”.

La novela revolucionaria no es solamente la que tiene un “contenido” revolucionario, sino la que procura revolucionar la novela misma, la forma novela, y para ello utiliza todas las armas de la hipótesis de trabajo, la conjetura, la trama pluridimensional, la fractura del lenguaje. [...] Estamos necesitando más que nunca los Che Guevara del lenguaje, los revolucionarios de la literatura más que los literatos de la revolución (“Literatura en la revolución...” 420-422).

“Reunión”: imágenes de la liberación política y negociación entre poéticas

El interés de Cortázar por la figura de Guevara se concretó, fundamentalmente, en su relato titulado “Reunión” (1963), que escribió el mismo año en que el mundo literario vivía el impacto de la publicación de *Rayuela*. Si esta se sostenía sobre una idea de liberación que atañía tanto a los personajes como a las formas narrativas y al propio lector, “Reunión” ponía el foco en la guerrilla armada que había llevado al triunfo de la revolución en Cuba. Es decir, de esa revolución de la subjetividad de la que Oliveira podía ser el paradigma a una revolución política y social en toda regla basada en la fuerza de las armas, en la estrategia militar y las dinámicas internas de la guerrilla.

Pero más allá de su temática, “Reunión” se propuso como una intervención de primer orden en los debates sobre la relación entre la literatura y la revolución, ya que su gesto principal consistía en traducir el código testimonial de los textos de Guevara, que le servían de referente,

a una construcción narrativa totalmente diferente. De hecho, Cortázar había criticado en privado la ausencia de elaboración literaria de los textos de Guevara. En una carta a Jean L. Andreu fechada el 3 de octubre de 1967, escribe: “Leí el texto del Che y me fastidió su pobreza literaria mezclada con una cierta pretensión” (*Cartas* 3 2012 510).

“Reunión” se propuso, pues, como un proyecto de reescritura, que iba a extraer la anécdota de la guerrilla del modelo testimonial para llevarla a otro espacio creativo, identificado con la alta cultura y con una poética experimental³. Buena parte de la crítica se ha centrado, al analizar el relato, en establecer las relaciones intertextuales entre el hipotexto de Guevara y la reescritura de Cortázar. Pero más allá de localizar los fragmentos y anécdotas que se repiten en uno y otro, lo importante desde nuestro punto de vista es señalar el conflicto entre dos formas de entender la escritura. Por una parte, una ideología de la escritura basada en las ideas de documentación y consignación de la realidad. Por otra, una concepción de lo literario como exploración discursiva de la subjetividad y del lenguaje con el que se representa el mundo.

Ese conflicto de poéticas se relacionaba directamente con la operación de “Reunión”: reescribir la narración de Guevara desde unos planteamientos estéticos y narrativos muy diferentes a los del texto original, que establecían una relación diferente entre el lenguaje y los acontecimientos narrados. Lo que en Guevara era consignación y documentación de hechos ocurridos, en Cortázar era exploración de la subjetividad y su lenguaje, afectados ambos por los acontecimientos narrados. Se lee en “Alegoría del Pío” la crónica original de Guevara:

Veníamos extenuados después de una caminata no tan larga como penosa. Habíamos desembarcado el 2 de diciembre en el lugar conocido por playa de Las Coloradas, perdiendo casi todo nuestro equipo y caminando durante interminables horas por ciénagas de agua de mar, con botas nuevas. Esto había provocado ulceraciones en los pies de casi toda la tropa. Pero no era nuestro único enemigo el calzado o las afecciones fúngicas. Habíamos llegado a Cuba después de siete días de navegación a través del Golfo de México y el Mar Caribe, sin alimentos, con el

³ Para una comparación exhaustiva entre los textos de Guevara y Cortázar ver el libro de Soledad Pérez-Abadín Barro, *Cortázar y Che Guevara*, o el estudio ya clásico de Andreu “Cortázar cuentista”.

barco en malas condiciones, casi todo el mundo mareado por falta de costumbre al vaivén del mar (5).

Reescribía Cortázar en “Reunión”:

Nada podía andar peor, pero al menos ya no estábamos en la maldita lancha, entre vómitos y golpes de mar y pedazos de galleta mojada, entre ametralladoras y babas, hechos un asco, consolándonos cuando podíamos con el poco tabaco que se conservaba seco [...]. Pero qué tabaco ni tragos de ron en esa condenada lancha, bamboleándose cinco días como una tortuga borracha, haciéndole frente a un norte que la cacheteaba sin lástima, y ola va y ola viene, los baldes despellejándonos las manos, yo con un asma del demonio y medio mundo enfermo, doblándose para vomitar como si fueran a partirse por la mitad. [...] y llamarle a eso una expedición de desembarco era como para seguir vomitando pero de pura tristeza (“Reunión” 83-84).

La reescritura de Cortázar, pues, permitía reconocer su fuente y establecer una relación hipertextual entre ambos textos, pero desplazaba la anécdota del original a una concepción de la escritura muy diferente. “Reunión” prescindía de todos los elementos contextuales que, en el texto de Guevara, permitían inscribir la acción en unas coordenadas espacio-temporales precisas. Además, incorporaba un registro de lenguaje más oral, liberado de la sintaxis lógica, ordenada y analítica del texto de Guevara. Las continuas aceleraciones y deceleraciones narrativas, la voz entrecortada y febril, la sintaxis basada en copulativas y yuxtaposiciones, las preguntas sin respuesta... todo ello llevaba a un plano textual la sensación de desorientación, incertidumbre y agotamiento que Guevara había descrito en su texto. Es decir: los procesos corporales y psicológicos (la fiebre, el vómito, la angustia, la desorientación) que Guevara enunciaba de un modo descriptivo y analítico Cortázar los transfería a la enunciación literaria. Si Guevara aludía a la fiebre, al asma y a los vómitos de sufrían los guerrilleros en la sierra, Cortázar presentaba una enunciación entrecortada, enfebrecida, casi delirante, propia de un personaje que, efectivamente, estuviera sufriendo los rigores que Guevara describía en sus textos.

Cortázar hizo, pues, el esfuerzo de construir la voz interior de los personajes que Guevara describía en sus textos. Y ello solo podía hacerse recurriendo a técnicas literarias y estrategias narrativas herederas de

las vanguardias y del modernismo anglosajón, que no sólo eran ajenas a la concepción guevariana de la escritura, sino que, en más de un aspecto, la contradecían tajantemente. Efectivamente, mientras el texto de Guevara insistía en el carácter casi fotográfico de la escritura, la reescritura de Cortázar situaba los acontecimientos en el interior de la conciencia. De ese modo, la materia narrativa ya no era lo ocurrido en la Sierra, sino el modo en que el sujeto experimentaba sus recuerdos subjetivos de lo ocurrido:

Aunque esto que cuento pasó hace rato, quedan pedazos y momentos tan recortados en la memoria que sólo se pueden decir en presente, como estar tirado otra vez boca arriba en el pastizal, junto al árbol que nos protege del cielo abierto. Es la tercera noche, pero al amanecer de ese día franquearnos la carretera a pesar de los jeep y la metralla (“Reunión” 89).

Ese procedimiento de reescritura era coherente con el otro gesto semántico básico de “Reunión”: entrelazar la experiencia de la guerrilla con el cuarteto de Mozart *La caza* y producir, de ese modo, un espacio de permeabilidad entre la creatividad estética y la lucha política. De un modo paradójico Cortázar trataba de acercar la experiencia descrita por Guevara a una concepción de la cultura que sus propias crónicas negaban a partir de una concepción de la escritura como testimonio y documentación de una realidad factual.

Cortázar producía una analogía que podría resumirse así: la revolución reordenaba la sociedad al igual que la música de Mozart reordenaba las diferentes líneas melódicas y los diferentes instrumentos creando un todo coherente a partir de una gran heterogeneidad:

Y todo eso es también nuestra rebelión, es lo que estamos haciendo aunque Mozart y el árbol no puedan saberlo, también nosotros a nuestra manera hemos querido trasponer una torpe guerra a un orden que le dé sentido, la justifique y en último término la lleve a una victoria que sea como la restitución de una melodía [...]. Lo que se divertiría Luis si supiera que en este momento lo estoy comparando con Mozart, viéndolo ordenar poco a poco esta insensatez [...]. Pero qué amarga, qué desesperada tarea la de ser un músico de hombres, por encima del barro y la metralla y el desaliento urdir ese canto que creíamos imposible (“Reunión” 92-93).

El narrador, pues, establecía una relación directa entre la práctica revolucionaria y el ordenamiento musical del espacio sonoro, al tiempo que representaba la figura del líder revolucionario (trasunto de Fidel Castro) a través de la metáfora del “músico de hombres”, conceptualizándolo como aquel dotado para transmutar el caos social en una realidad con sentido. Dejando a un lado la sacralización del líder que destilaba ese planteamiento, lo cierto es que esa metáfora llevaba implícita una idea fundamental en el ideario de Cortázar: la paridad jerárquica entre la lucha política y la productividad estética.

Ese era, de hecho, uno de los principales puntos de disenso del campo cultural latinoamericano a la hora de concretar la idea del compromiso intelectual y de definir el rol de la cultura en relación a los procesos revolucionarios. Frente al lugar subordinado que muchos intelectuales y dirigentes otorgaron a la creación cultural, Cortázar defendería continuamente una cierta autonomía literaria, regida por leyes y tiempos específicos y poseedora de un valor equivalente al del campo político. La vinculación entre el funcionamiento musical de Mozart y la lucha revolucionaria de Castro suponía, pues, una proyección, en el plano de la ficción, de esa paridad jerárquica; de hecho, Cortázar, en un texto posterior, se negaría “a admitir que los *Poemas humanos* o *Cien años de soledad* sean respuestas inferiores, en el plano cultural” a las gestas de Castro o Guevara en el plano político (“Literatura en la revolución...” 403).

Conclusiones: imágenes de la liberación y lenguaje literario

1963, por tanto, como un año de tensión y negociación, en el interior de la obra de Cortázar, entre diferentes imaginarios de la liberación: de la liberación subjetiva y bohemia de los integrantes del Club de la Serpiente a la liberación colectiva y violenta de la guerrilla armada. Se trataba, no hay duda, de dos imágenes casi contradictorias entre sí, que implicaban concepciones diferentes de la idea de libertad y de las potencialidades de los proyectos emancipatorios. De algún modo, la obra de Cortázar incorporaba un diálogo conflictivo que se estaba dando, a escala global, en el seno de los proyectos y filosofías de liberación de los años sesenta.

Esa tensión entre diferentes formas de entender la liberación estaba atravesada, sin embargo, por una concepción experimental de la literatura. Hablara del nuevo sujeto desalienado a través del arte y la sexuali-

dad o de la guerra de guerrillas como estrategia para alcanzar el poder, Cortázar lo hacía desde una idea del lenguaje literario como el espacio autónomo en el que debía producirse la liberación. Podemos decir, pues, que Cortázar poblaba de imágenes y trayectos de liberación las tramas de algunos de sus textos. Pero lo que realmente era crucial para él en esas composiciones, y lo que daba coherencia y densidad a sus diferentes tentativas de producir un discurso propiamente liberador, era esa concepción experimental y exploratoria del lenguaje literario. Ahí anidaba, para él, el potencial emancipador de la literatura y de la cultura: en su capacidad para transformar, liberándolo, al lector.

CON LA PERSPECTIVA DE OTRAS ARTES

Julio Cortázar por el París de los pasajes

Juan Manuel Bonet
Instituto Cervantes

Resumen: Este artículo propone un paseo literario por el París de Cortázar, desde la *rive gauche* hasta la *rive droite* y en particular por sus galerías y pasajes. Se examinan, en la óptica del *flâneur* de Benjamin, las relaciones entre el espacio de la realidad y el de la ficción cortazariana y se señala su densa referencialidad literaria, pictórica y fotográfica.

Palabras clave: Cortázar, París, Pasaje, flâneur, literatura y arte

Résumé : Cet article propose une promenade littéraire à travers le Paris de Cortázar, de la rive gauche à la rive droite et en particulier à travers ses galeries et ses passages. Selon l'optique du flâneur de Benjamin, les relations entre l'espace de la réalité et celui de la fiction cortazarienne sont examinées, et leur dense référentialité littéraire, picturale et photographique est révélée.

Mots-clés : Cortázar, Paris, passage, flâneur, littérature et art

Abstract: This article offers a literary walking tour of the Paris in which Cortázar lived, from its *rive gauche* to its *rive droite*, visiting, in particular, its galleries and passageways. Following the perspective of Benjamin's *flâneur*, the study examines the relation between the space of reality and fiction in his work. It also highlights its abundance of literary, pictorial and photographic references.

Key words: Cortázar, Paris, passageway, flâneur, literature and art

En este artículo¹ voy a desarrollar algunas ideas que ya apunté en el catálogo de la exposición sobre Cortázar, *Rayuela* y París² que organicé en el Instituto Cervantes de París, y voy a proponer una especie de paseo literario cortazariano por esta ciudad. Es un paseo que va a empezar en esta orilla izquierda, que es la orilla que identificamos más con Cortázar y con los personajes de sus novelas y relatos ambientados en París. Pero es un paseo que va acabar en la otra orilla, la derecha, en uno de cuyos “beaux quartiers” está el Cervantes. Nuestra meta, sin embargo, no serán ni el VIII^{ème}, ni el XVI^{ème}, sino el II^{ème} y el IX^{ème}. Nuestra meta será el París de los pasajes, al cual me refiero en el título de este artículo. El París de esas galerías comerciales tan características de la época romántica, espacios ambiguos y extraños —no sabemos, por de pronto, si son interiores o exteriores—, espacios de la máxima novedad en su momento, pero que hoy son sólo sombra de lo que fueron, vestigios, restos de otro tiempo, de un tiempo definitivamente ido.

La cubierta de *Rayuela*, inicialmente concebida por el propio Cortázar, que se inspira explícitamente en la mirada de Brassai a los *grafittis*, y luego mejorada por su gran cómplice y tocayo Julio Silva, es la primera imagen a la cual voy a hacer referencia. Cito a Brassai, porque es sin duda el fotógrafo en el cual está pensando el argentino cuando, en carta de 8 de octubre de 1962 a Paco Porrúa, su editor porteño, cuando le dice que va a ir a las librerías de Saint-Germain-des-Prés a mirar libros sobre *grafittis*, para inspirarse de cara al diseño de la cubierta de su novela (*Cartas* 2 2012 312). Así, *Grafitti*, se titularía, dieciséis años después, su relato para un catálogo barcelonés de Antoni Tàpies. Para el catalán la mirada al universo brassaiiano también había sido decisiva, en el arranque, circa 1955, de la fase matérica de su pintura. En la biblioteca del escritor, donada a la Fundación Juan March por Aurora Bernárdez, su viuda, en esa interesantísima biblioteca, que nos da tantas claves de la obra, está en efecto el libro *Grafittis* (1961), de Brassai³.

¹ Este texto es la transcripción de la ponencia de Juan Manuel Bonet en el Coloquio Internacional “1963: año clave en la escritura de Julio Cortázar”. Fue transcrito por Sandra Acuña a partir del video filmado en la Maison de la Recherche de la Sorbonne y releído y autorizado para su publicación por el autor, a quien nuevamente le agradecemos su generosa disponibilidad.

² Cf. Bonet, Juan Manuel (dir.). *Rayuela. El París de Cortázar*.

³ Cf.: <<https://www.march.es/bibliotecas/repositorio-cortazar/ficha.aspx?p0=cortazar:2587&l=1>> Web. 10 jun. 2017

París, la ciudad donde Cortázar escribe *Rayuela* y aprecia el espectáculo de los *graffitis* caros a Brassai, había sido una metrópolis soñada por él durante sus largos años de formación en el Nuevo Mundo, sobre todo a partir del momento en que elige *Opium* (1930), de Jean Cocteau, como su puerta de entrada a la modernidad. Cordialmente detestado por los surrealistas, Cocteau, príncipe frívolo, será un escritor hacia el cual su lector argentino mantendrá una fidelidad sin falla, parecida a la que manifestará por Pablo Neruda. Uno de los libros más antiguos que se conserva en la biblioteca cortazariana de la March, es *Opio* (1931), la traducción al castellano, por Julio Gómez de la Serna y para la editorial madrileña Ulises, del libro cocteauiano. Fantástica, por cierto, la cubierta, muy línea clara, del volumen, obra del polaco Mauricio Amster. *Opium*, u *Opio*, es, además del diario de desintoxicación del escritor, un fantástico calidoscopio o *bric à brac*, un poco parecido a *Ismos* (1931), precisamente de Ramón Gómez de la Serna⁴.

Rayuela empieza en esta *rive gauche*, en el arco que comunica la rue de Seine, debajo del Institut, con los muelles del Sena, cuyos *bouquinistes* tanto frecuentó su autor, como lo documentó inmejorablemente, en 1969, Pierre Boulat, un fotógrafo de *Life*⁵ que frecuentó mucho a la colonia latinoamericana de esta ciudad. Paraje a la postre cocteauiano, en la medida en que Cocteau terminó ingresando en esa Académie Française que tiene su sede ahí⁶.

El fotógrafo cómplice por excelencia de Cortázar, él mismo ocasional practicante del arte de la cámara, es el brasileño Alécio de Andrade, ya fallecido, y que estuvo durante un tiempo en la agencia Magnum. El texto cortazariano que precede la secuencia de las imágenes del libro que hicieron juntos, *París. Ritmos de una ciudad* (1981), es un gran texto: una suerte, por decirlo a lo Georges Perec, de *Paris, mode d'emploi*, una guía de cómo utilizar una ciudad, de cómo *flâner* por ella. Texto inscrito en una gran tradición francesa: la de *Paris vécu*, de Léon Daudet; la de *Le piéton de Paris*, de Léon-Paul Fargue; la de *Le flâneur des deux rives*, de Gui-

⁴ Cf.: <<https://www.march.es/bibliotecas/repositorio-cortazar/ficha.aspx?p0=cortazar:1836&l=1>> Web. 10 jun. 2017

⁵ Cf.: *Life* en español. Chicago, vol. XXXIII, n°7, 7 de abril de 1969.

⁶ En ese punto preciso empieza la Ruta Cervantes que se ha dedicado a *Rayuela*. El domingo siguiente a la presentación de la misma, en marzo de 2014, tuvimos la suerte de hacerla en compañía de Aurora Bernárdez.

llaume Apollinaire; la de *La banlieue de Paris*, de Blaise Cendrars; la de *Envoûtement de Paris*, de Francis Carco; la de *Le paysan de Paris*, de Louis Aragon; la de *Nadja*, de André Breton; la de *Paris insolite*, de Jean-Paul Clébert; la de otros libros de Julien Green o Jean Follain; más recientemente la de Jacques Réda y por supuesto la de Patrick Modiano... Sin ser un texto tan importante, recordemos también el prólogo de Paul Morand a un libro que sí es absolutamente central, *Paris de nuit*, de, una vez más, Brassai. Hay textos también maravillosos de escritores españoles sobre París, y pienso en Baroja, en Azorín, en el propio Ramón Gómez de la Serna, en el pintor José Gutiérrez Solana en su faceta de escritor... También los hay de latinoamericanos, y ahí la lista debe incluir a tres cronistas como César Vallejo, Miguel Ángel Asturias, y Alejo Carpentier, y luego proseguir con algunos de los escritores del *boom*, entre los cuales ocupa para mí un lugar muy especial Julio Ramón Ribeyro. Pero ningún otro prosista de nuestro idioma se identificó tanto con París como Cortázar, ninguno tuvo su manera tan peculiar de usarlo, de fijarse en sus rincones más humildes, de mirar hacia arriba en busca de detalles que a otros se les escapan, que otros no ven, o de escudriñar al fondo de los patios, o de fijarse en altillos y escaleras, en los pasajes. Texto este para Alécio de Andrade, por lo demás, debido a su carácter de prólogo a un fotolibro, un poco perdido, y mucho menos conocido de lo que debiera serlo.

El París, la Francia de Cortázar son de raíz medieval. Sin haber pisado Europa, el joven escritor está fascinado por el mundo medieval francés, italiano, belga, bizantino. Ese tipo de referencias son fundamentales para él y pueden rastrearse a lo largo de la correspondencia que envía desde París, a lo largo de la década del cincuenta, correspondencia en la cual hay páginas muy hermosas sobre Bourges, Chartres, Bayeux, o Provins, “mi dulce Provins” (*Cartas* 1 2012 407). Se pueden ver en el índice de su biblioteca en el sitio de la Fundación Juan March la cantidad de cosas que le llevan a la Edad Media, a lo medieval en arquitectura, en escultura, en pintura, en poesía, y por ese lado va, evidentemente, su amor por François Villon, al cual contempla como una suerte de precursor de los *clochards* y de Antonin Artaud. El interés suyo por lo que del mundo medieval sigue flotando en la atmósfera de París, nos recuerda el hecho de que aquí a finales del siglo XIX y comienzos del XX, hubo mucho vanguardismo medievalizante, por ejemplo en

Alfred Jarry, en Apollinaire, en Ezra Pound (recordemos su ópera *Le Testament de François Villon*), en el propio Brassai que en *Paris de nuit* fotografía la Tour Saint-Jacques, lugar que comparece en la obra de Cortázar, y que fascinaba también a André Breton y a otros surrealistas... El centro de ese mundo cortazariano es evidentemente Notre Dame. Sus gárgolas las encontramos, todavía durante el siglo XIX, en los aguafuertes del baudelairiano Charles Meryon, en torno al cual en la que fuera biblioteca del argentino hay un catálogo de exposición⁷. Además de Notre Dame, él aficionaba especialmente el Musée de Cluny y dentro de él *La Dame à la Licorne*.

Hasta ahora nos hemos movido por esta Rive Gauche, pero gracias a Gérard de Nerval vamos a cruzar el Sena, hasta la rue de la Vieille-Lanterne, hoy desaparecida, donde, en el que había sido su barrio natal, el poeta se ahorcó de una farola, una noche de nieve, la del 25 al 26 de enero de 1855, tal como lo evoca su amigo Célestin Nanteuil en una sombría y desoladora litografía publicada menos de un mes después, el 18 de febrero, por *L'Artiste*⁸.

Esa calle siniestra y “malfamée”, de nombre premonitorio, que estaba por donde ahora está la mole futurista del Centre Pompidou, nos acerca a la zona de los Grands Boulevards, de la Ópera, de la Bolsa, del Palais Royal, de la rue y la Galerie Vivienne, del Passage des Panoramas... Nerval es escritor muy admirado y querido por Cortázar, que lo ve dentro de la misma estirpe francesa que Villon, que Baudelaire, que Verlaine, que Artaud, escritores de la locura algunos, y todos del lado oscuro de la vida, iluminados por el sol negro de la melancolía... En nuestro ámbito lingüístico el introductor de Nerval fue, una vez más, Ramón Gómez de la Serna.

El París de Lautréamont es muy importante en Cortázar. En *Rayuela* comparecen el Bois de Boulogne o el Marais, pero en cambio no ese París maldororiano. Cito un fragmento de esa carta que habla de ese su fijarse en nuevos rumbos:

⁷ Cf.: <<https://www.march.es/bibliotecas/repositorio-cortazar/ficha.aspx?p0=cortazar:2307&l=1>> Web. 10 jun. 2017

⁸ Litografía con una copia de la cual he tenido la suerte de hacerme hace poco, en uno de los “marchés aux puces” que frecuento. Pero la pueden ustedes apreciar desde el sitio del Musée des beaux-arts du Canada (Ottawa): <<https://www.beaux-arts.ca/>> Web. 10 jun. 2017

Yo me paseo mucho por la orilla derecha, en la zona de la Place Notre Dame des Victoires. Por ahí vivió y murió Lautréamont, y es casi increíble que algunas calles, algunos cafés, y sobre todo las galerías cubiertas conserven hasta ese punto su presencia. La Galerie Vivienne, por ejemplo, está tal cual pudo conocerla él en 1870. No han tocado nada, tiene sus estucos de mal gusto, sus librerías de viejo cubiertas de moho, sus vagos zaguanes donde envejecen escaleras cuyo final es imprevisible, y en todo caso negro y siempre un poco aterrador. He estado relejendo mucho al Conde (*Cartas 2* 2012 472-473).

Y sigue evocando lo que le fascina de ese París y de lo que le fascina en *Les Chants de Maldoror*, de Isidore Ducasse, el legendario Conde de Lautréamont. En nuestro idioma el libro de este último apareció en la madrileña Biblioteca Nueva, en 1920, en traducción de Julio Gómez de la Serna, y con prólogo de su hermano Ramón. En la misma editorial aparecieron títulos de Nerval, de Remy de Gourmont, de Apollinaire... A algunos de estos escritores ya los había publicado Ramón, a comienzos del siglo XX, en su revista *Prometeo*. En clave latinoamericana no hay que olvidar que Lautréamont había nacido en Montevideo, al igual que lo harían otros dos grandes poetas franceses, Jules Laforgue, y Jules Supervielle, ni que Rubén Darío fue el primero en dar noticias de él a los lectores de nuestro idioma. En 1925 los hermanos uruguayos Álvaro y Gervasio Guillot Muñoz, de origen francés ellos también, habían publicado allá *Lautréamont et Laforgue*, un libro que sabemos recibieron, entre otros, Valéry Larbaud —que recibía casi todo lo latinoamericano— y Breton.

En una carta de 13 de febrero de 1964 también a Paco Porrúa, Cortázar le vuelve a hablar de lo mismo, pero precisando más el tiro:

[...] las galerías y los pasajes cubiertos de París [...] desde hace un tiempo constituyen mi terreno de vagancia predilecto (por culpa de un cuento largo que pergeño y que los incluye); nada puede ser más sombrío, húmedo, mohoso y extraordinario que la Galerie Vivienne, el Passage du Caire, la Galerie Sainte-Foy, y muchos otros rincones por donde ando exhumando sombras queridas, entre otras la de Lautréamont que, como sabés, vivió y murió en el barrio de la Bolsa, entre galerías que entonces brillaban y estaban de moda [...]” (*Cartas 2* 2012 489-490).

El cuento es “El otro cielo”, que va a salir en un libro de 1966, *Todos los fuegos el fuego*, libro encabezado precisamente por una cita de Lautréamont, que reza así: “Ces yeux ne t’appartiennent pas... où les as-tu pris?”

A mí esta cita, en mi última lectura de “El otro cielo”, me ha hecho volver a *Parábola óptica* (1931), la celeberrima fotografía de Manuel Álvarez Bravo⁹, el mexicano descubierto a los europeos por Breton. Una fotografía de una óptica de la Ciudad de México.

Desde la cubierta misma de la primera edición en Sudamericana, *Todos los fuegos el fuego* nos habla de París y de Buenos Aires, las dos ciudades del cuento, que son las dos ciudades de Cortázar, y que ya eran las dos ciudades de *Rayuela*. Si ya en su obra maestra el escritor tendía numerosas pasarelas entre Acá y Allá, en “El otro cielo” el tema es exactamente ese. Ingresamos con el narrador en la Galería Güemes de Buenos Aires, en plena época peronista, y terminamos desembocando en la Galerie Vivienne de París, a finales del Segundo Imperio, concretamente en 1870, el año precisamente de la muerte de Lautréamont. La cubierta y la contra, viradas a rojo, juegan con esa contraposición Buenos Aires-París a la cual acabo de hacer alusión, y más concretamente con la similitud entre ambos espacios. Cuando descubre la Galerie Vivienne, uno de los más hermosos pasajes de París, a Cortázar le trae a la memoria la Galería Güemes, que da a la calle Florida. En realidad, claro, es al revés, es la Galería Güemes, que él ha conocido antes, la que ha sido creada a imagen y semejanza de los pasajes de París.

Las páginas sobre la Galería Güemes son muy interesantes. Cortázar nos habla de la poesía del comercio, nos habla de prostitución, de noche artificial, de todo un mundo muy porteño, muy como de fotografía un poco del gran Horacio Coppola. Luego la parte de París se va a centrar en la Galerie Vivienne y la Galerie Colbert. Cortázar conoce muy bien esos pasajes, y otros como la Galerie Sainte-Foy, el Passage du Caire, el Passage des Princes, el Passage des Panoramas, el Passage Verdeau... Por ahí anduvo Lautréamont, cuyo primer hotel aquí, en 1867, estuvo en la rue Notre Dame des Victoires, y que vivió luego durante un tiempo en la rue Vivienne, y uno de cuyos librereros-impresores estu-

⁹ Puede verse en el sitio Internet del J. Paul Getty Museum (Los Ángeles): <<http://www.getty.edu/art/collection/objects/41463/manuel-alvarez-bravo-optical-parableparabola-optica-mexican-negative-1931-print-1974/>> Web. 10 jun. 2017

vo en el Passage Verdeau —junto al cual, en la rue du Faubourg Montmartre, tuvo otros de sus domicilios—, mientras otros estuvieron en el boulevard Montmartre —en un hotel de mala muerte del cual fallecería—, y en la rue de Valois. El personaje principal del relato trabaja en la Bolsa, que está también en el barrio. Se le conoce como “el sudamericano”, frecuenta cafés donde le sirven absenta, se habla de su entierro casi anónimo, de que era poeta, de sus papeles, de su cuarto... Su historia, que en líneas generales está inspirada en la de Lautréamont, se cruza con la de “Laurent el estrangulador”, y no hay que olvidar lo mucho que a Cortázar fascinaban las historias de asesinos en serie y personajes siniestros.

El relato incluye muy al comienzo una teoría de la *flânerie*, de la deriva que es muy parecida a la que sostendrá Cortázar en el texto, ya aludido, para Alecio de Andrade:

Bastaba ingresar en la deriva placentera del ciudadano que se deja llevar por sus preferencias callejeras, y casi siempre mi paseo terminaba en el barrio de las galerías cubiertas, quizá porque los pasajes y las galerías han sido mi patria secreta desde siempre (“El otro cielo” 14).

Y luego otra cita específicamente sobre este pasaje, de la cual sólo copio el comienzo, donde también se hace referencia al Passage des Panoramas:

La Galería Vivienne, por ejemplo, o el Passage des Panoramas con sus ramificaciones, sus cortadas que rematan en una librería de viejo, o en una inexplicable agencia de viajes donde quizá nadie compró nunca un billete de ferrocarril, ese mundo que ha optado por un cielo más próximo, de vidrios sucios y estucos con figuras alegóricas que tienden las manos para ofrecer una guirnalda, esa Galerie Vivienne a un paso de la ignominia diurna de la rue Réaumur y de la bolsa (yo trabajo en la bolsa) (“El otro cielo” 16).

La Galerie Vivienne, una de las más hermosas de la ciudad, es del año 1830, es decir, de la gran época de los pasajes. Entre los fotógrafos que han sabido fijar su atmósfera encantada hay que mencionar a Robert Doisneau en su libro *Passages et galeries du 19^e siècle* de 1981, prologado por un poeta secreto y excelente, Bernard Delvaille. Una de sus ins-

tantáneas fija la imagen de la Librairie Jousseau, casa fundada en 1832, y que sigue en pie¹⁰.

Galería Güemes, Galerie Vivienne. No sólo a Buenos Aires llegó el concepto de pasaje. En la propia Francia cabe recordar otra galería de la misma época, con mucho prestigio literario y cinematográfico: el absolutamente maravilloso Passage Pommeraye de Nantes, sobre el cual han escrito Valery Larbaud, André Pieyre de Mandiargues y Julien Gracq, y que en clave cinematográfico ha contado con un cantor local y de gran talento como Jacques Demy (en *Lola*). En Londres está Burlington Arcade, lugar de predilección de Larbaud, nuevamente. En Milán, la gigantesca Galleria Vittorio Emanuele, ya de dimensiones y ramificaciones casi piranesianas. Y en España, y cambiando completamente de tercio literario, los lectores de Manuel Vázquez Montalbán recordarán el estupendo Pasaje Lodaes de Albacete. Si nos vendaran los ojos, nos metieran en un tren, y nos llevaran hasta ese pasaje, diríamos: París¹¹. Lo mismo nos pasaría en Valladolid, si llegáramos también con los ojos vendados al Pasaje Gutiérrez, también muy bonito, muy parisien. Hay otros pasajes similares en Alicante, en Zaragoza —Pasaje del Ciclón— y otras ciudades de la península.

Los pasajes nos llevan, obviamente, al París de Walter Benjamin y de su fundamental libro póstumo *Das Passagen-Werk* (1983). Ángel Rama, a propósito de Cortázar y a propósito de “El otro cielo”, lo ha citado. Quienes no leemos alemán lo hemos leído en cuanto las Éditions du Cerf lo sacaron en francés, en 1989, como *Paris, capitale du XXème siècle: Le livre des passages*. Cortázar, que tenía otros títulos benjaminianos en su biblioteca, no pudo leer este, pues cuando murió la edición alemana llevaba sólo unos meses en la calle. El París de Walter Benjamin es el París del Segundo Imperio, es el París del *flâneur*, es el París de Baudelaire y Lautréamont.

A Benjamin lo identificamos sobre todo con el Passage des Panoramas, que ha sido fotografiado entre otros por Eugène Atget, por Noël

¹⁰ El librero actual, François Jousseau, es heredero de esa saga. Yo hace cuatro décadas ya frecuentaba el establecimiento, cuando la regentaban sus abuelos. Repasando la bibliografía de Nerval, comprobamos que cuando todavía firmaba sólo como “Gérard”, si su primer librero-editor, Ladvoat, estaba domiciliado en el vecino Palais Royal, el segundo, Touquet, tenía su tienda precisamente en la Galerie Vivienne.

¹¹ Qué desengaño en cuanto diéramos, ay, unos pasos fuera de él...

Le Boyer, por un Marcel Bovis que también ha sabido captar la atmósfera algo surrealista —vecindad del Musée Grévin— del Passage Jouffroy, donde está el Hôtel Chopin... Recordar también una gran imagen del destartalado Passage Choiseul —donde estaba la librería de Alphonse Lemerre, el editor de los parnasianos y los simbolistas— por André Kertész. Hermosísima la Galerie Véro-Dodat, un poco a trasmano, pues próxima al Louvre, y donde oficia hoy Bernard Gaugain, uno de los grandes del libro de viejo en la que sigue siendo una de sus capitales indiscutibles. Una galería ya desaparecida, pero que tiene sus letras de nobleza literarias, es el Passage de l'Opéra, donde arranca un libro que antes he citado al paso, *Le Paysan de Paris*, de Aragon, un gran libro por cierto muy apreciado tanto por Benjamin, tan deudor en tantas cosas de los surrealistas, como por Cortázar, que le debe a aquél el descubrimiento, en otra zona completamente distinta de la ciudad, del parque de las Buttes-Chaumont. Pasaje frecuentado por los futuros surrealistas a partir de 1919, y por odio a Montmartre y a Montparnasse, la piqueta se lo llevó por delante en 1925, el año anterior a la aparición del libro aragoniano. Me gusta, años después, *Le Passage de l'Opéra* (1970-1971), el cuadro en realidad más bien metafísico, hoy propiedad de la Tate Gallery de Londres, que dedicó a ese espacio que no alcanzó a conocer, otro surrealista, el británico Conroy Maddox¹². Cuadro que nos servirá para acercarnos a otro libro cortazariano, la novela *62 Modelo para armar* (1968), en la cual desde la cubierta misma de la primera edición en Sudamericana, un collage de callejeros urbanos por Julio Silva, se mezclan oníricamente, tres ciudades: París, Londres y Viena. Con los entrevistadores que le han preguntado por esta novela un poco en profundidad, Cortázar ha acabado hablando mucho de pintura, y de un cierto tipo de pintura, entre metafísica y surrealista. En materia de artes plásticas, el escritor pasó por distintas etapas. Durante la década del cincuenta, época en que frecuenta mucho a Sergio de Castro y en que su principal corresponsal es Eduardo Jonquières, su museo imaginario, tan presente en *Rayuela*, va por el lado —me refiero a su departamento siglo XX— Picasso, Matisse, Dufy, Utrillo, Léger, y así sucesivamente. Luego poco a poco va descubriendo otros universos: Klee, Arp, Miró, la *abstraction lyrique*... Y algo después, ya en los sesenta, mirará más al surrealismo, a

¹² Cf.: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/maddox-passage-de-lopera-t03052>> Web. 10 jun. 2017

la metafísica, y también al *pop art*, a los *nouveaux réalistes*, al arte *op* y cinético que defendía Denise René...

En *62 Modelo para armar*, las tres ciudades que he mencionado, se van entremezclando. Y sobre todo, debajo de la ciudad, hay otra ciudad onírica, una ciudad de síntesis, podríamos decir. Cortázar desciende a ella con facilidad, se la conoce al dedillo, conoce todos sus rincones... Se trata de una ciudad muy pictórica. Emma Speratti-Piñero, en una entrevista relatada en su artículo “Julio Cortázar y tres pintores belgas: Ensor, Delvaux, Magritte” (1975)¹³, le pregunta si su ciudad tiene que ver con la de Paul Delvaux, el pintor belga que por cierto pinta una acuarela de la Galerie Bortier (1956), un preciosísimo pasaje de Bruselas que está lleno de librerías de viejo¹⁴. El mundo de Delvaux, sus mujeres desnudas en la noche de ciudades provincianas y en el fondo simbolistas, sus farolas, sus estaciones de ferrocarril, ese mundo de este heterodoxo del surrealismo, le entusiasmaba a Cortázar, nacido, no lo olvidemos, en Bruselas. “Noches en los misterios de Europa”, en el almanaque y olla podrida *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), está inspirado en ese mundo, y está ilustrado con imágenes suyas, y en *Último round* (1969), el segundo y último almanaque cortazariano, hay otro texto donde también Delvaux es el pretexto de partida. No obstante, Cortázar le dice a esta investigadora que no ha pensado en Delvaux para su ciudad de *62 Modelo para armar*: “La ciudad no tiene nada que ver —por lo menos en el plano consciente— con la de Delvaux. Pero es obvio que este pintor y yo nos vinculamos de alguna manera ‘por debajo’” (547).

Otro pintor en el cual nos hace pensar esa ciudad cortazariana bajo la ciudad, es otro belga, otro bruselés: René Magritte. Magritte tiene toda una herencia simbolista *local* detrás, tiene que ver con maravillosos pintores del fin de siglo belga, como Ferdinand Knopff o William Degouve de Nuncques. Es un pintor en cuya obra su compatriota Henri Michaux, poeta —y pintor— muy admirado por Cortázar, se inspiró para escribir *En rêvant à partir de peintures énigmatiques*, texto extraordinario, fruto de un encargo del galerista Alexandre Iolas, y reconstrucción onírica de la Bruselas que comparte con su coetáneo.

¹³ Recomiendo la lectura de este ensayo de Emma Speratti Piñero.

¹⁴ Un pasaje que es la perdición para los que somos adictos a esto del libro antiguo...

Delvaux, Magritte... Giorgio de Chirico también. En esto Cortázar, que admiraba mucho la novela chiriqiana *Hebdomeros*, es muy Julien Gracq, que en *La forme d'une ville*, dice que en ciertas zonas del centro de Nantes, “presentía las ciudades de Delvaux, e incluso de Chirico”.

En la Barcelona de 1985, Mario Muchnik publicó un interesante libro de Omar Prego, *La fascinación de las palabras: Conversaciones con Julio Cortázar*. Le pregunta al argentino su colega uruguayo por su relato “Fin de etapa”, fruto, en 1981, de un encargo del pintor catalán Antoni Taulé, y que dos años después terminaría incorporado a *Desboras*. De Taulé, Cortázar aprecia especialmente sus interiores enigmáticos en penumbra. Estos son ciertamente de estirpe simbolista y metafísica, y tal vez por ello el entrevistador menciona una y otra vez a de Chirico, y a Magritte. Cortázar, aunque le dice que ambos pintores le interesan muchísimo, le contesta una y otra vez que en quien pensaba cuando escribía el relato, era en el catalán de París, reproducciones de cuyos cuadros le rodeaban mientras estaba sentado ante la máquina de escribir. En cambio de De Chirico habla más exhaustivamente, en el mismo libro, a propósito de la ciudad onírica bajo la ciudad real de *62 Modelo para armar*.

Y es por esa ciudad por la que os invito ahora a perderos, después de haber tenido la paciencia de leerme.

La génesis de la imagen visual en la obra cortazariana
De *Rayuela* a *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Territorios*

Marisol Luna Chávez

UNAM

circe_lamaga@yahoo.com.mx

Resumen: Este artículo analiza la evolución de una propuesta discursiva, estructural, temática y estética en *Rayuela* cuando la imagen visual se incorpora en el sistema narrativo a través de la descripción, alusión o identificación de diversas obras plásticas. Posteriormente, esta génesis visual repercutirá en el uso de la imagen como texto explícito en *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Territorios*.

Palabras clave: Literatura y artes visuales, intermedialidad, écfrasis, iconotexto

Résumé : L'article analyse l'évolution d'une proposition discursive, structurelle, thématique et esthétique dans *Rayuela* quand l'image visuelle s'incorpore au système narratif à travers la description, l'allusion ou l'identification de diverses œuvres plastiques. Cette genèse visuelle aura ses répercussions dans l'usage de l'image comme texte explicite dans *La vuelta al día en ochenta mundos* et *Territorios*.

Mots-clés : Littérature et Arts visuels, intermédia, Écphrasis, Iconotexte

Abstract: This article analyses the evolution of a discursive, structural, thematic, and aesthetic proposal in *Rayuela*. The visual image is incorporated in the narrative system through the description, allusion, and identification of several plastic works. Subsequently, this visual genesis has an effect on the use of the image as an explicit text in *La vuelta al día en ochenta mundos* and *Territorios*.

Key words: Literature and Visual Arts, Intermediality, Écfrasis, Iconotext

Rayuela, novela poblada de invasiones, intersecciones y fracturas, propicia gracias a su estructura formal la presencia de otros discursos, como la alusión a diversos temas del jazz o la descripción o identificación de un gran conjunto de obras plásticas con diferentes escenas, personajes, disciplinas y/o teorías artísticas. A través de 155 capítulos se menciona medio centenar de veces los nombres de artistas plásticos y/o imágenes famosas de la historia del arte occidental; sintomáticamente, es del “lado de allá” donde se concentra la mayor cantidad de estas alusiones, siendo del “lado de acá” donde se registran menos recursos de producción literarios vinculados con la imagen visual; sin embargo, es del “lado de acá” donde se intensifica la relación de la descripción y la narración literaria con la imagen visual de origen popular, es decir, se incrementan las alusiones a compositores y letras de tangos, además de mencionar con mayor frecuencia los nombres de las figuras icónicas del *box* argentino. En los “capítulos prescindibles”, sección de la novela integrada por un misceláneo grupo de composiciones, ocurre un fenómeno distinto: decenas de nombres de pintores de diversas adscripciones estéticas se nombran casi siempre como una especie de inventario; aquí, Morelli, a través de quien se desdobra una metanarración que reflexiona sobre los objetivos y preocupaciones del escritor/intelectual, cita diversos nombres asociándolos con su bagaje cultural; en estos autores y pintores, Morelli reconoce su deuda de conocimiento con la que establece una paradójica relación de aceptación y de rechazo.

En una primera aproximación al complejo análisis de la imagen visual en *Rayuela*, percibo que existen por lo menos tres tipos de invocación de la plástica occidental. En un primer grupo situaría la alusión de un pintor cuya escuela y/o estilos y temáticas reproduce el sistema descriptivo o narrativo de la imagen citada. Por ejemplo, en el capítulo 28, previos momentos al desenlace trágico de la muerte de Rocamadour, cuando Horacio, Gregorovius y la Maga se encuentran solos, se describe: “La Maga prendió una lámpara y la puso en el suelo, fabricando una especie de Rembrandt que Oliveira encontró apropiado” (*Rayuela* 1984 293). En este capítulo y en los anteriores, se iniciará una descripción en la que abundan los claroscuros; los rostros y las siluetas de los personajes se percibirán apenas en un juego de luces y sombras que volverá ambiguos a los individuos y a los objetos, muy probablemente, con la finalidad de incrementar la tensión narrativa y de apretar aún más el

nudo de la zozobra entre el lector y los protagonistas, quienes ocultan hasta donde es posible la muerte de Rocamadour.

En este caso, el relato economiza la descripción de la escena con la importación de una referencia visual. Con la alusión a la obra de Rembrandt no sólo se asocia una obra en particular, sino un complejo visual con estructura y una cierta disposición de los espacios. La importación de este sistema visual es ampliamente conocido en el mundo de la teoría literaria como écfrasis, la cual se denomina comúnmente como “la representación verbal de un objeto plástico” (Pimentel “Ecfrasis” 281). Según Luz Aurora Pimentel en su artículo “Ecfrasis y lecturas iconotextuales”: “este tipo de textos literarios establecen una relación tanto referencial como representacional con un objeto plástico que el propio texto propone como autónomo, como *otro* con respecto al discurso que intenta representarlo” (*idem*). Unas páginas más adelante, en el mismo capítulo, la primera écfrasis de Rembrandt que tuvo una finalidad puramente descriptiva se convierte en un motivo de argumentación entre los personajes. Así, mientras Horacio considera que “la razón segrega a través del lenguaje una arquitectura satisfactoria, como la preciosa, rítmica composición de los cuadros renacentistas y nos planta en el centro”, más adelante contrasta:

Esta noche, por ejemplo, esto que nos está pasando ahora, aquí, es como uno de esos cuadros de Rembrandt donde apenas brilla un poco de luz en un rincón, y no es una luz física, no es eso que tranquilamente llamas y sitúas como lámpara, con sus vativos y sus bujías” (*Rayuela* 1984 373).¹⁵

En este caso la oposición de la estructuración del lenguaje plástico entre la escuela renacentista y la obra de Rembrandt constituye una declaración de aspiración formal de la novela cortazariana. Su efecto es más intenso pues en el capítulo 28 y en los inmediatos anteriores existe el deseo del novelista por acentuar la permanente mutación de la imagen visual aludida. Al principio del capítulo 26, en el famoso capítulo

¹⁵Ver Rembrandt. *Los síndicos de los pañeros* (1662):

<<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.5217>> Web. 10 jun. 2017 y Rembrandt. *Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* (1632): <<https://www.mauritshuis.nl/nl-nl/verdiep/de-collectie/kunstwerken/de-anatomische-les-van-dr-nicolaes-tulp-146/>> Web. 10 jun. 2017

que inicia con la declaración de Gregorovius: “En el fondo París es una enorme metáfora”, se inicia la alusión de un conjunto de pintores diversos:

Por momentos alguna frase de Gregorovius se dibujaba en la sombra, verde o blanca, a veces era un Atlan, otras un Estève, después un sonido cualquiera se aglutinaba, crecía como un Manship, como un Wilfredo Lam, como un Piaubert, como un Etienne, como Max Ernst (*Rayuela* 1984 278).

En este grupo de referencias observamos una cualidad que si bien podría ser obvia, es el denominador del conjunto de artistas plásticos citados: en todos existe una búsqueda experimental que privilegia la ambigüedad de la abstracción sobre los privilegios de la figuración. Sin embargo, además de que todos estos autores centran su producción plástica a principios del siglo XX y encuentran nuevos métodos de expresión, la écfrasis aquí contenida tiene una variante peculiar, pues aquello que el relato intenta representar en este caso no es un espacio, sino que el texto claramente menciona la transformación de “un sonido” —las frases de Gregorovius— en una imagen. Es decir, la écfrasis, comúnmente destinada a representar espacios descriptivos se convierte en la transformadora de sonidos en imágenes, las afirmaciones de Gregorovius se vuelven cuadros y las formas mutan asumiendo aspectos distintos. Se desliza incluso la écfrasis de una obra plástica de Etienne, el pintor miembro del Club de la Serpiente, con lo cual, incluido dentro de este grupo, se contagia —o se semantiza— con las búsquedas y preocupaciones formales de este grupo de artistas.

En un segundo grupo de referencias a la imagen visual en *Rayuela* tenemos la asociación directa de un pintor con un personaje, como ocurre en el capítulo 19, cuando la Maga conversa con Horacio y afirma: “Vos buscás algo que no sabés lo que es. Yo también y tampoco sé lo que es. Pero son dos cosas diferentes. Eso que hablaba la otra noche... Sí, vos sos más bien un Mondrian y yo un Vieira da Silva” (*Rayuela* 1984 212). A esta afirmación Horacio contesta: “Querés decir un espíritu lleno de rigor” (*ídem*) y La Maga escapa a la afirmación con su elogiada capacidad para evadir las respuestas definitivas, concluyendo “Yo digo un Mondrian” (*ídem*). La respuesta de la Maga, además de esquivar la definición de la obra de Mondrian, implica la forzosa substitución de

los personajes por la obra plástica sin que se recurra al lenguaje verbal como intermediario. Este ejercicio de desplazar al ente literario por una estructura discursiva pictórica, es común en *Rayuela*, pero implica un esfuerzo de gran complejidad para el lector, en este caso particular, porque la obra de Mondrian y de Vieira da Silva, además de tener en común un largo y tortuoso camino de la figuración a la abstracción, se caracteriza por abarcar un amplio espectro de preocupaciones y búsquedas estéticas.

Podría especular, por lo tanto, que distintos momentos en la vida de los personajes de *Rayuela*, corresponden a diferentes periodos de la obra pictórica de Mondrian o de Vieira da Silva. Para Horacio Oliveira la búsqueda del absoluto parte de un ejercicio gradual y estructurado, que pretende erradicar el fenómeno de la ornamentación narrativa para convertir al texto literario en la abreviación de la estructura más básica, esta necesidad por despojar a la literatura de sus recursos más tradicionales, guarda una relación con la composición de los árboles de Mondrian¹⁶.

El artista planteó el análisis de una estructura natural, un árbol sin follaje, y la imagen fue permutando paso a paso hasta convertirse en la suma de todas las líneas originales, describiendo y representando al primer árbol, aunque finalmente transformado en un objeto estético en el cual la meditación matemática, el rigor formal, como señalaba Horacio, es un requisito obligatorio demandado al observador; si el caso de los árboles de Mondrian podría representar esta primera etapa de la vida de Horacio Olivera, el momento de culminación vital de este podría corresponder a la última etapa del trabajo plástico de Mondrian, sus composiciones geométricas, desprovistas de una búsqueda de lo sensorial como la textura y la superficie¹⁷; las líneas y los bloques de color que pretenden representar el “absoluto” de la experiencia estética tienen su correspondencia con la evolución que Horacio ha experimentado a

¹⁶Ver: Mondrian, *Arboles en flor*, 1912:

<<http://www.gemeentemuseum.nl/collection/item/767>> Web. 10 jun. 2017 o *El árbol rojo*, 1908-1910: <<http://www.gemeentemuseum.nl/collection/item/1160>> Web. 10 jun. 2017

¹⁷Ver: Mondrian, *Composición de líneas y color III*, 1937:

<<http://www.gemeentemuseum.nl/collection/item/6498>> Web. 10 jun. 2017

través de su análisis de la cultura y el arte occidentales, reduciendo la preocupación intelectual a un conjunto básico de rasgos, al igual que la obra de Mondrian, la evolución de Oliveira también significa un paso contundente en la expresión del arte moderno y un punto crucial en la historia del pensamiento humano. La desventaja para Horacio es que esta paradójica evolución lo limita en otros sentidos, volviéndolo incapaz de resolver los conflictos vitales más comunes y aparentemente simples.

En el otro extremo de la relación del mundo pictórico y los personajes literarios se encuentra la Maga, quien se ha auto comparado con un “Vieira da Silva”. No es menos compleja esta écfrasis que también permite toda una serie de interferencias e interpretaciones. En un sentido completamente opuesto al de Mondrian, la pintora de origen portugués captó muy pronto la importancia del movimiento en la narración del drama humano, como ocurre en una de sus primeras obras “Tragedia del mar”. Sin embargo, la obra que mejor describe al personaje femenino hasta el momento en que ella conoce a Horacio en París y establece una relación con este, es la pintura titulada *El desastre* (1942), en la cual se reconoce una asimilación formal que repercute en la expresión del drama vital, en esta se muestra un conjunto de cuerpos que van colapsando, convertidos en masas corpóreas que se juntan para crear un espacio de fragmentación del espacio pictórico¹⁸; la fragmentación de estos cuerpos creará ese efecto de opresión y caos que es evidente en la vida de la Maga transcurrida en Uruguay y en su relación con Horacio. La confusión que puede verse en este cuadro de Vieira da Silva puede también ser una forma de entender la perspectiva de la Maga, la única capaz de percibir el flujo de la vida a pesar de estas condiciones de caos.

Tras la convivencia con Horacio y los integrantes del Club de la Serpiente, y después de la larga enfermedad del bebé Rocamadour, la Maga entra en una crisis cada vez más asfixiante; su peculiar manera de digerir el conocimiento, en lugar de resolver el conflicto personal, lo acentúa. Es entonces cuando la relación de la Maga y la obra de la pintora Vieira da Silva se corresponden en la etapa de madurez de la obra plástica, en un cuadro que podría ser representativo del caos y el agobio del mundo

¹⁸Ver: Vieira da Silva, *Le désastre ou la guerre*, 1942:

<<http://www.photo.rmn.fr/archive/43-000250-01-2C6NU0VXXOOU.html>> Web. 10 jun. 2017

Maga: la obra titulada *El corredor* (1950); como otras de esta época puede ser interpretada como un espacio laberíntico que se va reduciendo gradualmente gracias a la composición de minúsculos y divergentes mosaicos, los cuales se estrechan para llegar hasta centro o punto de fuga de una forma un tanto dramática, lo cual en la vida de la Maga implica un desenlace forzoso, un punto clímax tras la desaparición en la novela¹⁹.

En un sentido estrictamente plástico puede decirse que la obra de Vieira da Silva se organiza a través de un punto de tensión que se encuentra localizado en el cuadrante superior derecho de *El desastre* y *El corredor*. De tal forma que, si observamos las obras de forma comparativa, veremos que dicho núcleo parece absorber el resto del cuadro; en *El desastre* es mucho más evidente, porque al llegar hasta éste los cuerpos desaparecen, siendo tragados por la confusión y la muerte. En *El corredor* el punto de fuga ha sido llevado a un grado más extremo por el carácter abstracto de la obra, aquí, la fragmentación de los cientos de mosaicos y sus destellos implican las variaciones del drama femenino y sus distintos episodios vitales, todos marcados por un sentido de confusión y sometidos a presiones emocionales diversas, complejas y soterradas. Como en el caso de Horacio, en la Maga la representación del espacio pictórico indica una evolución en la perspectiva de los protagonistas enfrentados, pero en soledad, a distintos conflictos que la descripción del espacio plástico resuelve de distintas maneras.

En el tercer grupo de écfrasis situaría la mención de la imagen visual cuando ésta se inscribe en la narración como anclaje de sistema visual y literario, funcionando como estrategia de semantización de ambos lenguajes. Un ejemplo de este fenómeno ocurre en el capítulo 54, en la sección “del lado de acá”, en el momento en el que Talita participa en el juego de la rayuela, acontecimiento previo al descenso de la pareja a la morgue. Descrito desde el punto de vista de Horacio, se dice que:

[Talita] después cruzó el patio, pisoteando sin orden la rayuela, y desapareció debajo de la ventana de Oliveira. Todo había sido un poco como en las pinturas de Leonora Carrington, la noche con Talita y la rayuela, un entrecruzamiento de líneas ignorándose, un chorrito de agua en una fuente (*Rayuela* 1984 474).

¹⁹Ver: Vieira da Silva, *The corridor*, 1950:

<<http://www.tate.org.uk/art/artworks/vieira-da-silva-the-corridor-n06189>> Web. 10 jun. 2017

La obra de Leonora Carrington, pintora de origen inglés cuya obra plástica fue principalmente desarrollada en México, se caracteriza por la integración de elementos azarosos, reunidos gracias a un esfuerzo de imaginación y a la multiplicación de seres en un estado intermedio entre la bestialidad y la humanidad, en donde no existen reglas causales; en las mejores obras plásticas de Carrington existe una especie de secuencia visual, una alegoría que va desplegándose gradualmente y que no tiene ni principio ni fin, como la representación del fragmento de un sueño interrumpido. Sin embargo, la complejidad de esta écfrasis no solamente se encuentra en la alusión a la obra plástica de esta pintora, sino a la existencia de otro tipo de obra de esta artista, la literaria, tan importante como la otra en la medida en la que esta también funcionó como agente detonador de las búsquedas plásticas.

El momento cúspide del capítulo 54 de *Rayuela* que ocurre cuando Talita y Horacio descienden a la morgue y se produce la confusión de Talita por la Maga, entre varias razones porque en toda la novela se basa en la asimilación de personajes similares y a la vez opuestos, quizás, intercambiables, como ocurre en el cuadro *Brujas juegan al cubilete* de Leonora Carrington²⁰, en el cual dos personajes de evidente semejanza, sólo con ropas de distintos colores, juegan frente a frente, mientras líneas luminosas emanan de sus cuerpos para reunirse en el centro de la imagen muy por encima de sus cabezas, entrecruzándose, señalando así su unión permanente.

La relación de este capítulo con la obra de Carrington se establece, sin embargo, de forma directa con el texto literario *Memorias de abajo* (1987) una obra de carácter autobiográfico en donde la autora narró su confinamiento en un hospital psiquiátrico en Santander, tras el colapso nervioso que le produjo su separación de Max Ernst. No es gratuito que se mencione la obra de esta autora en la parte de *Rayuela* que también se desarrolla en un manicomio, en donde por lo menos la mayoría de los protagonistas, los encargados del manicomio, Talita, Traveler y Horacio no están locos. Por lo tanto, considero que la écfrasis de Leonora Carrington está vinculada al mismo tiempo a su obra plástica y a su obra literaria, en especial, al texto *Memorias de abajo*, en el cual también se describe un descenso literal y simbólico de la narradora en los

²⁰ Ver: <<http://www.marthadebayle.com/sitio/revista/curiosidades/quien-diablos-fue-leonora-carrington/attachment/bruja-juegan-al-cubilete>> Web. 10 jun. 2017

confines de un infierno personal, a medias consciente y provocado por la medicación. De la misma forma en que el descenso de la autora implica un encuentro con su vulnerable condición, el descenso de Horacio señala el último punto de su búsqueda; de ambos viajes ambos regresarán en peores condiciones, desencarnados y desamparados; ambos descensos estarán seguidos por la elaboración de relato o una composición que atestigüe la confusión de haber regresado engañosamente ileso de un submundo onírico y/o existencial.

La composición de los piolines que conforman una red de múltiples intersecciones elaborada por Horacio en el último capítulo de “el lado de acá” nos remite a la última écfrasis de este tercer grupo que une el sistema plástico y literario. Se trata de la descripción de la elaborada red de piolines que ocupa una gran parte del capítulo 56. En este se describe que:

los hilos le parecían a Oliveira el único material justificable para sus inventos, y sólo de cuando en cuando, se lo encontraba en la calle, se animaba a usar un pedazo de alambre o algún fleje. Le gustaba que todo lo que hacía estuviera lo más lleno posible de espacio libre, y que el aire entrara y saliera (*Rayuela* 1984 487).

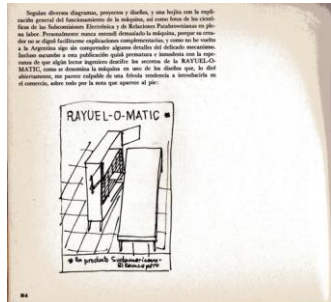
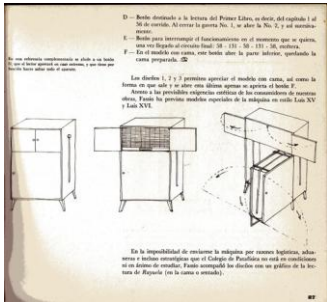
Usada como estrategia defensiva, la red de piolines de Horacio ha sido interpretada de muchas maneras, no obstante lo cierto es que el autor de este peculiar entramado privilegia la naturaleza precedera del material con el que crea su obra por encima de la durabilidad; además, la obra de Horacio solo tiene sentido en la destrucción, pues fue diseñada para ir muriendo a cada avance de Traveler, quién solo podrá enredarse y manotear frente al vacío eventualmente interceptado por esa trampa a la vez inocua, ridícula y ambiguamente ominosa.

Muchos años después, Julio Cortázar dedicó el ensayo “De otros usos del cáñamo” del volumen *Territorios* (1978), a la obra del pintor uruguayo Leopoldo Novoa, con quien Cortázar compartía la fascinación por la utilización de los piolines en su obra. De esta simpatía, Cortázar confiesa que al mirar algunas de sus obras encontró:

el rumbo y la justificación de estas líneas. Sin decírnoslo, fue como sentir que existe en el mundo una fraternidad innominada de artistas y poetas para quienes el piolín vale como signo masónico,

La novia, por *La Boîte verte (La Caja verde)* (1934), integrada por un conjunto de escritos, cálculos y reflexiones para consultarse al mismo tiempo que se observaba *Le Grand Verre*²¹.

En “De otra máquina célibe”, Julio Cortázar reflexiona sobre la existencia de una máquina célibe cortazariana, la Rayuel-o-matic, un artefacto concebido por el dibujante argentino Juan Esteban Fassio, que tendría la función de mecanizar la lectura de *Rayuela*. Evidentemente, el deseo de Cortázar al integrar este texto en *La vuelta al día en ochenta mundos*, es realizar una lectura autocrítica y autoparódica de su propia obra, además de rendir homenaje a Marcel Duchamp, pues una máquina célibe es por antonomasia una máquina inútil, con funciones absurdas o incluso carentes de funcionalidad, pero ostentosamente especializada, ridícula y frecuentemente hilarante. La presencia de Duchamp en este texto de *La vuelta al día en ochenta mundos* y la descripción de la rayuelo-matic, señala la importancia que tuvo para Cortázar el desmembramiento o fragmentación de su máxima apuesta literaria.



²¹ Ver: Marcel Duchamp, *La mariée mise à un par ses célibataires, même* (*Le Grand Verre*), 1923:

<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/54149.html?mulR=1618911_231|330> Web. 10 jun. 2017, Marcel Duchamp, *Le moulin à chocolat* (Nº1), 1913: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/51518.html?mulR=1709467_042|159> Web. 10 jun. 2017, Marcel Duchamp, *Le moulin à eau*, 1913-1915: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/51507.html?mulR=5285976_20|188> Web. 10 jun. 2017 y Marcel Duchamp, *La Boîte verte*, 1934: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-467190a3b249a3151a7b614c39d0b5b5¶m.idSource=FR_O-4721797b2d8baf8aa04c2647b7f7ad> Web. 10 jun. 2017



Imágenes de la Rayuel-o-matic. En “De otra máquina célibe”, *La vuelta al día en ochenta mundos*, 1967

Aunque había sido planteada ya la relevancia de la decisión del lector en el “Tablero de dirección” en *Rayuela*, Cortázar enfatiza la necesidad que la obra de arte contemporánea tiene al componerse de dos o varias partes o secciones, en una de ellas conformará la etapa de creación literaria, el relato, la anécdota, en la otra se conformará una etapa autoreflexiva, intelectual. Como *El Gran Vidrio*, que consta de varias secciones incluyendo *La Caja verde*, los apuntes de reflexión conceptual en torno a la obra plástica, *Rayuela* también apunta a una meditación teórico-conceptual a través de sus capítulos prescindibles, que a pesar de pertenecer a una amplia diversidad genérica, explican en gran medida las rupturas del arte y pensamiento occidental del siglo XX.

El objetivo de este artículo era plantear la existencia de una enunciación de la imagen visual como una estrategia de composición en la que un sistema completamente distinto al discursivo-literario se instala en las distintas estructuras narrativas, ya sea para representar un personaje o bien para expresar las crisis existenciales y/o vitales de autores con experiencias similares como ocurre en el caso en el que se alude a la obra de Leonora Carrington. Esta averiguación en torno al funcionamiento de la écfrasis en *Rayuela* me ayudó a entender de una forma mucho más amplia la relación que guarda el texto “De otra máquina célibe” de *La vuelta al día en ochenta mundos* con los planteamientos estéticos de *Rayuela*.

Si bien puede percibirse la écfrasis como un mecanismo discursivo en varios de sus cuentos más famosos como “Las babas del diablo”, “Segunda vez”, “Reunión”, el tema de la imagen visual está presente en diferentes áreas de la obra cortazariana, suele estar incluida en libros que llevan el concepto de la ruptura a un plano físico-objetual (*La vuelta*

al día en ochenta mundos y *Último round*), puede ser el generador de una compleja concatenación visual-metafórica (*Prosa del observatorio*), puede concebirse como un pretexto para la reflexión de diversas categorías pictóricas (*Territorios*), e incluso puede fusionarse con los recursos literarios al grado de camuflarse en un subgénero de alta complejidad y aparentemente alejado de los géneros que lo originaron (*Fantomas contra los vampiros multinacionales*). En todos estos casos hay una constante obvia, la inserción de un conjunto de imágenes visuales que invaden el espacio textual de la obra literaria. Sin embargo, la invasión no se realiza como un acto arbitrario, sino como una armónica inclusión que propicia una convivencia que gesta distintos efectos estéticos más allá de los que pudiera producir aisladamente cada expresión artística.

De la música en la obra de Cortázar

Marie-Alexandra Barataud

Université de Limoges

ma.barataud@yahoo.fr

Resumen: Música y literatura entablan una relación estrecha que aflora en el trabajo del autor. El jazz, en particular, se revela omnipresente e invade todos los niveles de su escritura. Aparece tanto como temática de texto o de conversación de protagonistas, noción rítmica de la escritura o como elemento de puente icono-textual entre los varios niveles de la obra.

Palabras clave: Cortázar, música, musicalización, ritmo, swing

Résumé : La musique et la littérature tissent une relation étroite qui affleure dans les créations de l'auteur. Le jazz, en particulier, s'avère omniprésent et envahit tous les niveaux de son écriture. Il apparaît aussi bien en tant que thématique du texte ou des conversations des personnages, notion rythmique de l'écriture que comme élément de pont icono-textuel entre les différents niveaux de ses œuvres.

Mots-clés : Cortázar, musique, musicalisation, rythme, *swing*

Abstract: Music and literature are closely intertwined in Cortázar's work. Jazz is especially omnipresent and permeates each level of his writing. It appears as the topic of a text and in his protagonists' conversations, as a rhythm whilst writing, and as a textual and iconic element that links different levels of his work.

Key words: Cortázar, music, musicalisation, rhythm, swing

La relación que Cortázar entabla entre música y literatura surge de la infancia. Alude a las primicias de esa relación entre artes durante una conversación que mantuvo con Ernesto González Bermejo (*Revelaciones de un cronopio*), en los años 70, al evocar los recuerdos que puede tener de sus lecturas de niñez y de la manera que tenía de abordar, ya instintivamente, el vínculo entre el placer de la lectura y el ritmo de la escritura:

Casi desde niño me acuerdo que cuando leía los novelones de capa y espada o las novelas rosa de la época, las frases que se me quedaban en la imaginación y que adquirirían para mí un sentido profundísimo y un valor enorme eran siempre las frases que tenían un gran ritmo que, voluntaria o involuntariamente, eran casi un verso metido en la prosa.

Frases que tenían un encuentro de palabras, de aliteraciones, de choques de vocales y consonantes que les daban un valor rítmico y, por consiguiente, un elemento musical puesto que el ritmo es una de las bases, uno de los componentes esenciales de la música (102).

Según Cortázar, la cuestión de la musicalidad del verbo se plantea en términos estructurales. Explica, en el mismo momento, que la escritura verbal es una “forma de respiración rítmica” (102) que se encuentra en el momento de la lectura. Por eso, sus traductores dan con dificultades con el fraseo de sus textos y él los guía, cuando sus competencias lingüísticas se lo permiten, hacia ese *swing* que les es propio:

Cuando tengo que verificar una traducción y ayudar al traductor, siempre le llamo la atención sobre ciertos balanceos rítmicos que hay que cuidar [...]. Es decir que aunque la información esté perfectamente bien traducida, si no está acompañada de ese “swing”, de ese movimiento pendular que es lo que hace la belleza del jazz, para mí pierde toda eficacia; se muere (103).

El jazz es pues precisamente la música del texto cortazariano que vamos a abordar hoy. Bien sabemos que el autor se consideraba un músico fallido y que si le gustaba la literatura, tenía también gran curiosidad para las demás artes como las artes plásticas, la fotografía, el cine y, sobre todo, la música. Declara, al respecto, en esta conversación con González Bermejo, que si hubiera tenido las cualidades necesarias, le hubiera gustado ser músico antes que escritor:

He dicho alguna vez —y siempre se piensa que es una *boutade* y no lo es en absoluto para mí— que si yo pudiera elegir entre música y literatura elegiría la música. Si alguna cosa lamento es no haber sido músico; hubiera sido más feliz que siendo escritor. Tengo la nostalgia de la música pero no estoy dotado para ella, salvo como auditor, como aficionado [...] (101).

Sus capacidades se revelaron no obstante más ciertas en la escritura lo que no significa que dejara de lado la música. En la misma entrevista, revela Cortázar que “Como oyente de música soy un melómano y si me hiciera la pregunta de la isla desierta [...] entre llevar libros o discos, llevaría discos” (101). Además, a pesar de afirmar en frases lapidarias tales como “[...] no tengo capacidad musical creadora” (101), se complace en seguir tocando trompeta. La fotografía del autor con su trompeta no dista de ser famosa a pesar de la escasez de las ocasiones de verle con su instrumento¹.

Su afición por el jazz apareció, según sus propias palabras, de joven:

[...] cuando era muy joven, tendría 15 años, el jazz llegó a la Argentina en aquellos discos de 78 revoluciones que pasaban por las radios y fue así como, en medio de nuestra música folklórica y sobre todo del tango, se delizó un cierto Jelly Roll Morton, después Louis Armstrong y la gran revelación que fue Duke Ellington (104).

Explica sin embargo que se trata de los años 27 a 30 o sea la gran época de esos artistas. Así que “[...] yo descubrí el jazz a su nivel más alto” y que “Fue la revelación de una música completamente diferente de la nuestra” (104). De ahí nace la cuestión del lugar que puede ocupar la música, y el jazz en particular, en la escritura del autor y de la medida en la que puede considerarse *Rayuela* como una obra de cambio en su modo de percibirla o usarla en su escritura.

Modalidades de musicalización de la literatura

Timothée Picard subraya en su artículo «L'évocation musicale: une importante modalité d'accomplissement de l'idéalité musicale en littérature» que las principales modalidades de «musicalisation de la littérature»

¹ Se puede ver en <<http://www.elboomeran.com/nuevo-contenido/12/julio-cortazar-el-jazz-y-la-escritura/>> Web. 10 jun. 2017

ture” son las que « le temps de l'évocation musicale met en œuvre » (24). Siguiendo el análisis de la tesis doctoral de Frédéric Sounac, observamos que esa “musicalización” se concreta en tres tendencias que define de la manera siguiente:

[...] nous désignerons par *logogène* le discours « positif », descriptif, philosophique, éventuellement technique, que le roman tient sur la musique. [...] Nous appellerons *mélogène* l'opération [...] qui tend à la production de « musique verbale » par désémentation. Un trope *méloforme*, enfin [désigne] une *fiction narrative idéalement musicale*, dans laquelle l'enjeu crucial est la forme [...] (37).

Ahora bien, si la lectura es ese trabajo silencioso de recepción interior del texto literario, es también, para el autor, la escucha atenta de la melodía de las palabras, del ritmo del fraseo y del *swing* del sentido. Y sus textos, de “El perseguidor” a “Clone” pasando por los almanaques se vieron marcados por esa noción de ritmo como respiración del texto. Concentrando nuestra lectura en los textos influenciados por el jazz, nos damos cuenta de que *Rayuela* funciona como piedra angular de la obra cortazariana: los elementos que encontramos después de ella, ya tenían su germen en los textos anteriores, pero se vieron desarrollados y ampliados en su dimensión experimental y lúdica después de la novela.

El caso del texto “El Perseguidor”

Lo considerado como poco literario, lo comenta Cortázar en su entrevista para el programa *A fondo* con Joaquín Soler Serrano²:

Considerado como poco literario por quienes tienen de la literatura exactamente la idea que no tengo yo es decir una idea selectiva, una idea clasista como se dice en el plano político, ¿no?, o sea que la literatura tiene temas que se pueden tratar y temas que no se pueden tratar. Bueno, tú sabes que eso es un tema liquidado y que no hay por qué hablar más porque cualquiera de los que hablan en este momento no se escuchan en este momento y lo sabes de sobra. El jazz es para mí la música en general y el jazz en particular es una especie de presencia continua incluso en lo que escribo. Tú sabes muy bien que lo he dicho, además mi tra-

² La entrevista puede escucharse en el sitio web de RTVE:

<<http://www.rtve.es/alacarta/videos/a-fondo/entrevista-julio-cortazar-programa-fondo/1051583/>> Web. 10 jun. 2017

bajo de escritor se da donde hay una especie de ritmo que no tiene nada que ver con la rima y las aliteraciones, no, no, no... Una especie de latido, no, de *swing* como dicen los hombres de jazz, una especie de ritmo que si no está en lo que yo hago es para mí la prueba de que no sirve y hay que tirarlo y volver hasta finalmente conseguirlo. Lo cual me plantea, dicho de paso, el problema con las traducciones [...] (59:09 min.).

Ese latido vital de la escritura que le infunde la noción de ritmo es tan importante que el autor no vacila en escribir un cuento *logogène* o sea un cuento cuya base es la historia misma de un artista, de una música que se enfrenta con la dificultad y los tormentos vinculados con la creación. La clave de este texto está en la dedicatoria “C. P.” que revela que el Jonhny Carter del texto no es más que el Charlie Parker de jazz por el que Cortázar tiene tanta afición musical.

La mejor manera de percibir el ritmo de este texto y la profundidad de la temática reside en escuchar al propio Cortázar leyendo la obra en una grabación de acceso libre de la que proponemos aquí el pasaje escrito³:

Dédée y Art Boucaya han venido a buscarme al diario, y los tres nos hemos ido a *Vix* para escuchar la ya famosa —aunque todavía secreta— grabación de *Amorous*. En el taxi Dédée me ha contado sin muchas ganas cómo la marquesa lo ha sacado a Johnny del lío del incendio, que por lo demás no había pasado de un colchón chamuscado y un susto terrible de todos los argelinos que viven en el hotel de la rue Lagrange. Multa (ya pagada), otro hotel (ya conseguido por Tica), y Johnny está convaleciente en una cama grandísima y muy linda, toma leche a baldes y lee el *Paris Match* y el *New Yorker*, mezclando a veces su famoso (y roñoso) librito de bolsillo con poemas de Dylan Thomas y anotaciones a lápiz por todas partes.

Con estas noticias y un coñac en el café de la esquina, nos hemos instalado en la sala de audiciones para escuchar *Amorous* y *Strep-tomicyne*. Art ha pedido que apagaran las luces y se ha acostado en el suelo para escuchar mejor. Y entonces ha entrado Johnny y nos ha pasado su música por la cara, ha entrado ahí aunque esté

³ Este pasaje puede escucharse en:

<<http://www.youtube.com/watch?v=IxqwaJfDMxM>> Web. 10 jun. 2017

en su hotel y metido en la cama, y nos ha barrido con su música durante un cuarto de hora. Comprendo que le enfurezca la idea de que vayan a publicar *Amorous*, porque cualquiera se da cuenta de las fallas, del soplido perfectamente perceptible que acompaña algunos finales de frase, y sobre todo la salvaje caída final, esa nota sorda y breve que me ha parecido un corazón que se rompe, un cuchillo entrando en un pan (y él hablaba del pan hace unos días). Pero en cambio a Johnny se le escaparía lo que para nosotros es terriblemente hermoso, la ansiedad que busca salida en esa improvisación llena de huidas en todas direcciones, de interrogación, de manoteo desesperado. Johnny no puede comprender (porque lo que para él es fracaso a nosotros nos parece un camino, por lo menos la señal de un camino) que *Amorous* va a quedar como uno de los momentos más grandes del jazz. El artista que hay en él va a ponerse frenético de rabia cada vez que oiga ese remedo de su deseo, de todo lo que quiso decir mientras luchaba, tambaleándose, escapándosele la saliva de la boca junto con la música, más que nunca solo frente a lo que persigue, a lo que se le huye mientras más lo persigue. Es curioso, ha sido necesario escuchar esto, aunque ya todo convergía a esto, a *Amorous*, para que yo me diera cuenta de que Johnny no es una víctima, no es un perseguido como lo cree todo el mundo, como yo mismo lo he dado a entender en mi biografía (por cierto que la edición en inglés acaba de aparecer y se vende como la coca-cola). Ahora sé que no es así, que Johnny persigue en vez de ser perseguido, que todo lo que le está ocurriendo en la vida son azares del cazador y no del animal acosado. Nadie puede saber qué es lo que persigue Johnny, pero es así, está ahí, en *Amorous*, en la marihuana, en sus absurdos discursos sobre tanta cosa, en las recaídas, en el librito de Dylan Thomas, en todo lo pobre diablo que es Johnny y que lo agranda y lo convierte en un absurdo viviente, en un cazador sin brazos y sin piernas, en una liebre que corre tras de un tigre que duerme. Y me veo precisado a decir que en el fondo *Amorous* me ha dado ganas de vomitar, como si eso pudiera librarme de él, de todo lo que en él corre contra mí y contra todos, esa masa negra informe sin manos y sin pies, ese chimpancé enloquecido que me pasa los dedos por la cara y me sonrío enternecido (“El perseguidor” 251-253).

La música de fondo del pasaje que se puede escuchar en el sitio internet propuesto en nota de pie de página es el tema *Out Of Nowhere* con

Charlie Parker tocando. Esta correlación, a pesar de ser casual, permite al oyente-lector darse cuenta de todo lo que aparece en ese pasaje: la música, el jazz, el tabaco, el alcohol, las cuestiones de creación, las referencias a otros artistas de todos los ámbitos (musicales, literarios u otros), la reflexión de un narrador metido en la escritura, etc. Son elementos que volverán a aparecer en *Rayuela*, en las escenas de las sesiones del Club de la Serpiente.

La rayuela jazzística o el intercesor permanente

En la novela, el autor rehúsa sin embargo la noción de escritura « logogène » para alcanzar en unos pasajes de relevancia la dimensión « mélégène » más extrema que, siendo más que poesía o rima, se centra en la noción misma de ritmo. En *Rayuela*, parece surgir los tres aspectos de la *musicalización* de la novela tal y como la concibe Timothée Picard en « L'évocation musicale »: de la verbalización de la música hacia « l'idéalité musicale de la littérature » (37) pasando por una prosa poética en la que el estilo yace en el « travail d'amplification et de périodisation rythmiques un jeu d'assonances et d'allitérations » (36).

La literatura, generalmente limitada al silencio y a la discreción de su práctica silenciosa, gana una dimensión sonora en la relación que Cortázar establece entre lenguaje y música. Rompiendo los códigos de linealidad del texto, el autor confiere interés a la audibilidad mental de la lectura puesto que implica ritmo y melodía.

Esa sonoridad interior que oye el lector al leer una obra *mélégène*⁴ adquiere una dimensión nueva cuando se enfrenta con un trabajo logogène. De hecho, a la musicalidad del lenguaje verbal se añade el poder del sonido sugerido. Jean-Louis Pautrot analiza entonces esa noción de poder del sonido en « Introduction III. Métaphore et métonymie »:

L'intervention de la musique dans la littérature semble conditionnée par l'obscur pouvoir du son, c'est-à-dire, [...] par l'antériorité, lors de la réception de l'œuvre musicale, de la référence sur la signifiante. La signifiante musicale restera toujours le privilège de la musique. Mais l'avantage, pour l'écriture, d'un tel gonflement signifiant, au sein d'une œuvre musicale qui, stric-

⁴ Si seguimos el pensamiento de Cupers, toda obra literaria que usa el lenguaje lleva en su seno los signos formales de la *musicalidad* y tiende así hacia lo *mélégène* (con variables grados en función del trabajo realizado en la lengua).

tement parlant, ne dit rien, réside en ceci qu'il constitue un appel de sens. Grâce à lui se dessinent les deux grandes fonctions de la musique dans la littérature (19).

El autor que propone una obra *logogène* confiere a su escritura una dimensión suplementaria. El lenguaje tiene su sentido connotado e inmediato y la música a la que remite denota una significación menos explícita.

Al final, si Cortázar remite a las voces lejanas de los cantantes de tango, los discos de jazz o los conciertos de música más clásica, no es nada casual. Utiliza con plena conciencia esas referencias que denotan universos musicales peculiares que deberían despertar en el lector (que los conocería) reacciones o la toma de conciencia de una atmósfera precisa.

Si en literatura, la música se ve resignada al mutismo, confiere no obstante al texto una dimensión sonora sugerida que el imaginario del lector vuelve a crear en su mente. El jazz cobra un papel de intercesor tan fuerte que casi cobra el papel de protagonista en los capítulos de la “discada”.

En *Rayuela*, a cada fragmento musical corresponden un ritmo, una temática y una actitud de los protagonistas diferentes. Si Babs se ve excitada por la manera de tocar de Louis Armstrong en el capítulo 13, son las lágrimas las que brotan en el capítulo 12 cuando la voz de Bessie Smith llena la habitación y que canta el famoso *Empty Bed Blues*. Esa canción, su ritmo y sus palabras se hacen eco de su propio miedo a la vejez y a la soledad:

[...] Babs que estaba completamente borracha y lloraba en silencio escuchando a Bessie, estremeciéndose a compás o a contra-tiempo, sollozando para adentro para no alejarse por nada de los blues [...] Oh sí, oh sí que es verdad [...] Y uno está tan triste, Horacio, porque todo es tan hermoso [...] (Cortázar, *Rayuela* 1963 50-51).

El jazz parece, pues, poseer esa gran fuerza de penetración en lo más hondo del ser humano, en sus emociones. Las reacciones que provoca en los protagonistas originan sus comentarios. Las canciones cuyas palabras son citadas suelen adaptarse perfectamente a la acción. En el capítulo 106, que según la lectura activa propuesta por el tablero de

dirección se inscribe entre los capítulos 12 y 13, comenta su contenido. Por la voz de The Yas Yas Girl, trata de la soledad y del aislamiento que sufre el individuo:

*Well it's blues in my house, from the roof to the ground,
And it's blues everywhere since my good man left town.
Blues in my mail-box 'cause I can't get no mail,
Say blues in my bread-box 'cause my bread got stale.
Blues in my meal-barrel and there's blues upon my shelf
And there's blues in my bed, 'cause I'm sleepin' by myself*
(Cortázar, *Rayuela* 1963 380).

La función de la música en la novela no es siempre evidente. No pretendemos simplificar aquí su presencia sino demostrar la complejidad de los empleos de esas referencias al jazz. Cada alusión al jazz es polivalente y nunca es mera metáfora o vulgar objeto de contemplación. Una referencia no se fija nunca en un solo contexto. Veamos el capítulo 11, por ejemplo, cuando el lector lee:

Gregorovius suspiró y bebió más vodka. Lester Young, saxo tenor, Dickie Wells, trombón, Joe Bushkin, piano, Bill Coleman, trompeta, John Simmons, contrabajo, Jo Jones, batería. *Four O'Clock Drag*. Sí, grandísimos lagartos, trombones a la orilla del río, blues arrastrándose, probablemente drag quería decir lagarto de tiempo, arrastre interminable de las cuatro de la mañana. O completamente otra cosa. “Ah, Lautréamont”, decía la Maga recordando de golpe (*Rayuela* 1963 45).

La descripción del fragmento musical parece proceder de Gregorovius. Sin embargo, no hay puntuación tradicional, diferencia tipográfica o expresiones tales como “dice” o “pensaba” que permitirían identificar su procedencia de manera eficaz. En el texto, los pensamientos de los protagonistas, la voz del narrador, la conversación y la música se mezclan sin cesar. Si puede tratarse tanto de las palabras de otro miembro del Club como de la descripción exterior del narrador con respecto al ambiente o a la vida interior de uno de los protagonistas de la escena, el juego que se instaura en las voces dificulta a veces la comprensión. A pesar de todo, el jazz parece servir siempre de punto de convergencia: intercede entre cada uno de los miembros del Club puesto que es de

todos y crea un vínculo entre todas las instancias que se expresan. Anima la palabra, favorece las confianzas e intenta abrir, gracias a la riqueza de su universo, nuevas vías de acceso al ser y a las cosas.

De esta forma, el jazz no puede someterse a una interpretación unilateral puesto que no responde a la experiencia vital de un solo protagonista o de un solo contexto. De este modo, el jazz es más que una simple metáfora como se explicita en el texto mismo, en el capítulo 12: “[...] la verdad estaba en eso [...] solamente las ilusiones eran capaces de no ver a sus fieles, las ilusiones y no las verdades [...] había la intercesión, el acceso por las ilusiones a [otro] plano [...] para mostrarle mejor un centro [...]” (*Rayuela* 1963 51). Esa música aparece, pues, como una manera de enseñar a los protagonistas que si eligieron un camino también existían varios otros.

El lector percibe entonces la posibilidad de un mundo regido por reglas de intelección diferentes. Es precisamente una de las problemáticas centrales de la obra. Ahora bien, en la cita precedente, aludimos a la “intercesión”, noción importante puesto que es Horacio Oliveira mismo quien identifica ese papel de la música jazzística en el momento en que escucha a Bessie Smith cantando *Empty Bed Blues* (en el capítulo 12). Horacio opina que se trata aquí de “[...] una irrealidad mostrándonos otra, como los santos pintados que muestran el cielo con el dedo” (*Rayuela* 1963 50). La voz de Bessie Smith y la música de Hawkins se presentan como vías de acceso a otra cosa: “[...] una zona inimaginable que hubiera sido inútil pensar porque todo pensamiento lo destruía apenas procuraba cercarlo” (*Rayuela* 1963 51), el edén perdido que todos los músicos de jazz lamentan, buscan y cantan; tierra de origen o tierra sagrada, tierra en la que tan solo pensar duele. Hawkins y Smith permiten a Cortázar impregnar la realidad de sus protagonistas de la riqueza de un imaginario colectivo. Al final, las fronteras entre ficción y realidad se vuelven porosas:

Pero todo eso, el canto de Bessie, el arrullo de Coleman Hawkins, ¿no eran ilusiones, y no eran algo todavía peor, la ilusión de otras ilusiones, una cadena vertiginosa hacia atrás, hacia un mono mirándose en el agua el primer día del mundo? Pero Babs lloraba, Babs había dicho: “Oh sí, oh sí que es verdad”, y Oliveira, un poco borracho él también, sentía ahora que la verdad estaba en eso, en que Bessie y Hawkins fueran ilusiones, porque solamente

las ilusiones eran capaces de mover a sus fieles, las ilusiones y no las verdades. Y había más que eso, había la intercesión, el acceso por las ilusiones a un plano, a una zona inimaginable que hubiera sido inútil pensar porque todo pensamiento lo destruía apenas procuraba cercarlo (*Rayuela* 1963 51).

En esa búsqueda de verdad absoluta en la que el hombre cae siempre en el error, Cortázar no da soluciones ni respuestas. Los caminos se multiplican, los senderos bifurcan, los protagonistas tantean sin llegar al absoluto. El jazz y la música los acompañan en sus trayectorias físicas y metafísicas. Lo sonoro accede a lo metafórico y a lo visual cuando el bestiario jazzístico literario ya presente en “El perseguidor” se repite en la novela y vuelve a aparecer en los almanaques.

Los almanaques: cuando el *swing* muestra una doble cara

En *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y en *Último round* (1969), la noción de *swing* invade las páginas y alcanza una dimensión visual doble. En efecto, el *swing* puede designar tanto el “golpe” de boxeo como esa noción de ritmo peculiar del jazz. Ambos aspectos aparecen en los almanaques tanto en texto como en imagen. Si la dimensión rítmica (en el sentido más común del término) ya fue bastante estudiada, la cuestión de la otra cara del *swing* solo es analizada con respecto al título del segundo volumen de los almanaques.

En términos deportivos, « [...] ce qu'on appelle le *swing*, terme utilisé dans le domaine de la boxe, pour désigner un coup porté latéralement en balançant le bras [...] renvoie, dans le domaine du jazz, à une accentuation particulière créant un effet de balancement » (Locatelli, *Jazz belles-lettres* 190). El uno y el otro coinciden en eso que « Le *swing* est avant tout une question d'élan, d'impulsion donnés [...] » (191). Del balanceo nace la perfección del ritmo y/o del golpe. El universo del boxeo aparece en varias obras de Cortázar. De *Rayuela* a los almanaques, el lector encuentra huellas de su presencia. En una entrevista con Omar Prego, Cortázar precisa su relación con el boxeo:

Aujourd'hui, le roi des sports, c'est le tennis mais en 1923 les journaux ne parlaient que de la boxe, de celle qui se pratiquait en Argentine comme de celle du monde entier. [...] En ce temps-là, où il n'y avait pas de télévision, on écoutait la radio, on écoutait un *speaker* qui transmettait ou décrivait ce qu'il voyait. Et moi

j'écoutais comme les autres. Jusqu'en 1930, ou plus précisément jusqu'aux années 1930, 1932 où j'ai commencé à fréquenter les salles de boxe et j'ai ainsi eu l'occasion de voir de beaux matches en Argentine, avec de grands champions.

C'est alors, comment dire ? que je me suis fabriqué une sorte de philosophie de la boxe, en éliminant tout l'aspect sanglant et cruel qui suscite tant de réprobation et de colère (Cortázar, *Entretiens avec Omar Prego* 75).

Esa "filosofía" del ring parece construirse en el arte de esquivar. Esa hábil práctica de la ausencia aparece desde "Así se empieza", en la primera página del primer texto de *La vuelta al día...*, a propósito de Lester Young que:

[...] escogía el perfil, casi la ausencia del tema, evocándolo como quizá la antimateria evoca la materia, y yo pensé en Mallarmé y en Kid Azteca, un boxeador que conocí en Buenos Aires hacia los años cuarenta y que frente al caos santafesino del adversario de esa noche armaba una ausencia perfecta a base de imperceptibles esquivas, dibujando una lección de huecos donde iban a deshilacharse las patéticas andanadas de ocho onzas (Cortázar, "Así se empieza" 7).

Al final, para Cortázar, así como el deportista, el músico y el escritor « [sont] véritablement seul[s] dans le ring » (*Entretiens avec Omar Prego* 45).

Las referencias al universo del boxeo aparecen en tan solo dos tímidas ocasiones en *Rayuela*. En el capítulo 13, primero, Armstrong se ve comparado con un viejo boxeador maestro automático de la esquiva: "[...] Satchmo con más trucos que un boxeador viejo, esquivando el bulto, cansado y monetizado [...]" (*Rayuela* 1963 53). Más tarde, en el capítulo 19, Horacio, reflexionando en la cuestión de la unidad, evoca el boxeo: "El problema estaba en aprehender su unidad sin ser un héroe, sin ser un santo, sin ser un criminal, sin ser un campeón de box, sin ser un prohombre, sin ser un pastor" (*Rayuela* 1963 75). En *La vuelta al día...*, un texto entero está consagrado a este deporte en un texto-homenaje al acontecimiento histórico que representó, en Argentina, el combate Dempsey-Firpo de 1923.

En un texto catártico en el que la muerte del boxeo coincide con el nacimiento de la radio argentina, Cortázar revela dos acontecimientos mayores de su juventud. El acontecimiento es ilustrado por la famosa litografía de George Wesley Bellows y por una fotografía del deportista. Por otra parte, el segundo y último almanaque tiene como título una referencia directa a este deporte, *Último round*. El último round marca esta etapa fatídica del combate en la que la situación todavía puede cambiar pero significa, a pesar de todo, el final de la prueba física. En este sentido, *Último round* puede leerse como la etapa conclusiva del ciclo de experimentación y juego empezado con *La vuelta al día en ochenta mundos*. Ese último round anuncia el final de un ciclo sin indicar, no obstante, el final de una práctica literaria del autor.

Esta obra empieza con un texto que revela el combate de Yepes después de un largo periodo de ausencia de los rings. En “Descripción de un combate o a buen entendedor”, Cortázar adopta el estilo de un animador de radio. Da cuenta del acontecimiento concentrando su punto de vista en el único Yepes del que ignora el adversario. Ese breve texto estira sus líneas en dos páginas del “primer piso” y se ve acompañado, en la “planta baja”, de una serie de tres fotografías que representan cada una a un boxeador en mala postura.

Los dos textos de los almanaques que remiten al universo de este deporte cuentan, pues, combates perdidos por las grandes figuras de este deporte. En “El noble arte” de *La vuelta al día...*, Cortázar declara: “A mí me tocó asistir al nacimiento de la radio y a la muerte del box” (“El noble arte” 69). Esos dos grandes acontecimientos del siglo XX que el autor vivió aparecen de manera recurrente en su obra. Al *swing* del box que seguía por la TSF antes de acceder a los gimnasios, responden los fragmentos de jazz que difundía, en la misma época, la radio uniendo en las ondas dos de las artes de predilección del autor.

Si el *swing* en cuanto referencia al deporte de predilección de Cortázar aparece en su obra, el *swing* típico del jazz aflora también tanto en su manera de escribir, en sus líneas y temáticas, como en las imágenes que acompañan algunos textos. Lo encontramos así tanto literal como visualmente en las palabras de Morelli en *Rayuela* como en “No hay peor sordo que el que”, texto de *La vuelta al día...* en el que Cortázar evoca la obra de Néstor Sánchez de la que saluda el esfuerzo y el trabajo rítmico de la lengua:

Sánchez tiene un sentimiento musical y poético de la lengua: musical por el sentido del ritmo y la cadencia que trasciende la prosodia para apoyarse en cada frase que a su vez se apoya en cada párrafo y así sucesivamente hasta que la totalidad del libro recoge y transmite la resonancia como la caja de guitarra (“No hay peor sordo que el que” 93).

Cortázar busca precisamente esto: esa capacidad de ritmo de la lengua que le da a la obra global un *swing* único, ese balanceo que hace que merezca la pena leer el texto, sentirlo y escucharlo. Este aspecto jazzístico abre ya otro capítulo de reflexión ya que, finalmente, si la música mantiene a su oyente suspendido por su soplo y si la tensión que este siente evoluciona con lo que está escuchando, parece que, para Cortázar, las cosas tienen que funcionar de la misma manera con su lector. Leyendo la obra, el lector sigue el ritmo del fraseo y de las ideas en un movimiento musical que el jazz solo parece poder traducir. Cortázar ve en esta música una potencialidad nueva para el lenguaje, esa posibilidad de acceder a una realidad otra y de conferir al texto una dimensión nueva, un acceso al otro lado de las cosas con la complicidad del lector.

TESTIMONIOS

Los juegos de Cortázar

Juan José Armas Marcelo

Cátedra Vargas Llosa

Para Julio Cortázar la literatura es un juego muy serio y profundo. La solidez de una frase de Cortázar en cualquier relato nos puede llevar a la sinfonía múltiple de notas musicales y al origen mismo de la música verbal.

Una de las cosas que siempre me pregunté, y me sigo preguntando, sobre los relatos de Julio Cortázar debe ser, pues, el primer punto de mi reflexión de hoy: ¿cuál es, pues, entre tantos juegos tan serios, el mejor relato de Julio Cortázar?

A muchos lectores de Cortázar, lectores fieles y confirmados, les gusta mucho “El perseguidor”, ese relato en el que la música de jazz, y el músico de jazz, bailan la fiesta de la vida, el auge de la creatividad y la música del mundo. Cortázar es coetáneo al jazz; el jazz es, según los expertos, consustancial a las drogas (a las drogas duras) y el protagonista del relato se destruye vitalmente con ¡marihuana! Pocos expertos soportan semejante inocencia de parte del escritor argentino, lo que ha hecho que en traducciones inglesas aparezca en el texto un tipo de droga más efectiva y sólida para la destrucción o autodestrucción del saxofonista.

Otros lectores de Cortázar me dirán que su mejor relato es “La noche boca arriba”, en el que aparecen dos planos en el juego literario, aunque no sabemos del todo qué corresponde al sueño y qué a la pesadilla, qué a la realidad y qué a la obsesión. Se me dirá que es mejor “Casa tomada”, un relato perfecto en el juego literario de Cortázar, en la

constante inminencia del fantasma que va apoderándose del ámbito del cuento y del espacio físico al que hace alusión el cuento. Yo siempre diré que el mejor relato corto de Cortázar es “Continuidad de los parques”, donde tengo para mí que rinde, como en otros tantos textos suyos, un homenaje escondido o no tanto a la literatura policial, de la que el argentino era un magnífico lector. Como Onetti o Arlt, Cortázar alimentó su mundo literario con lecturas de la novela negra, la novela de género, tan discutible y tan discutida siempre, y la huella de esa lectura se plasma en sus propios textos de una forma a veces sutil, aunque en otras ocasiones sea aplastante. En las novelas de Agatha Christie, a quien Cortázar leyó con empecinamiento, el criminal es siempre el mayordomo. En “Continuidad de los parques” hay quien cree ver la mano del asesino en la mano que no se ve en ningún caso, que es la mano del mayordomo; la discusión del asesinato al principio del relato es con su mayordomo; el perro no ladra, luego —dicen los expertos en asuntos de crímenes— el hombre que entra en la casa del asesinado es una persona conocida. ¿Y si ya estaba dentro, antes de que el asesinado entrara en su casa? ¿Y si el asesino salió del libro, de una página cualquiera del libro que lee el asesinado en el momento exacto de ser asesinado?

Cortázar nos deja en la mano la bomba de la sorpresa que podemos armar para jugar a la carambola que, como lectores, seamos capaces de interpretar. La sorpresa nace en Cortázar del fondo del relato, tal vez como el asesino sale del fondo de las páginas del libro que lee el asesinado en el momento de su muerte, y de su lectura. ¿Y qué libro lee? Lo que sabemos es que es un libro policial: hay un crimen, un criminal y, por tanto, un asesinato. Nosotros actuaremos como lectores, y tenemos que seguir cada punto referencial del relato con el cuidado exquisito de expertos policíacos (o lectores expertos en la novela policial). La sorpresa es lo que no esperábamos, pero Cortázar nos acerca la bomba de cada sorpresa en sus relatos como si la condición de la sorpresa gozara de la normalidad. Cada episodio, cada accidente, cada personaje, cada viñeta, cada frase, cada relato, cada palabra y cada párrafo esconde una sorpresa que estalla delante de nuestros ojos en el instante mismo del descubrimiento de esa sorpresa; es el pago satisfactorio por ser lectores de Cortázar: adivinar con un segundo de antelación la sorpresa que nos espera un segundo después.

Desde “Los reyes” hasta sus últimos relatos, la sorpresa en Cortázar es una constante que levanta la inquietud y la alegría del lector, que en Cortázar, en los relatos y novelas de Cortázar ha de ser un lector activo, que se incorpora al texto con la pasión viva de la lectura. Es *conditio sine qua non*; sin ese requisito, que implica la complicidad firme y sólida con el autor del texto y con el texto mismo, no hay nada que hacer, nada que descubrir, nada de qué sorprendernos.

Con todo, la crítica afirma que lo que va a quedar de Cortázar después del tiempo son muchos de sus libros de relatos. O, en su defecto, sus muchos relatos, desperdigados en sus muchos libros de relatos. Yo, sin embargo, como aguafiestas natural de las cosas, tengo para mí que el mejor cuento de Cortázar, el más completo y redondo, el más abierto y al mismo tiempo más cerrado, el más Lewis Carroll y, al mismo tiempo, el más Allan Poe, el más *Alicia en el país de las maravillas* y el Quijote, es *Rayuela*. Es, además, una novela, una novela llena de novelas y un relato que es también una colección de relatos. *Rayuela*, que explotó en las manos de los lectores de todas las culturas y las lenguas a partir de la fecha de su publicación en 1963, es el templo mayor de la literatura de Cortázar, mucho más allá de todos los juegos: un juego dentro de muchos juegos, adivinanzas, música, textos musicales, textos críticos al realismo cochambroso, pero no al realismo que descubre siempre la sorpresa en un texto.

Rayuela, pues, templo mayor e inmensa novela y gran colección de cuentos y gran texto reflexivo: ensayos sobre ensayos de relatos que son ensayos y no dejan de ser relatos encumbrados y escondidos en una novela que empieza y termina donde el lector decida: el *Ulises*, de la lengua española. Ni antes ni después, sino en el año 1963, año de la cumbre del *boom* del que Cortázar es capital, esencia misma, sustancia en su personalidad intelectual y en toda su obra, texto a texto y paso a paso. Es decir, juego a juego, rayuela a rayuela, interminable juguete.

A partir de ahí, otra confirmación: no hay uno sino varios Cortázar. Tres al menos. La literatura y la vida, para los escritores de verdad, se mezclan hasta convertirse en la misma cosa. Cortázar no fue una excepción a esta regla: sus sentimientos y sus amores influyeron en su literatura y su literatura influyó en sus sentimientos y amores. Además de los amoríos de chiste, Cortázar tuvo tres mujeres, tres parejas conocidas porque también tenían que ver con la literatura. La primera de ellas,

Aurora Bernárdez, fue la que más influyó en Cortázar. Hay que decir que esa influencia fue siempre benéfica para su vida y, por tanto, para su literatura. El resultado literario de aquella temporada de gloria entre Aurora y Julio Cortázar viene a explicarnos las razones de una literatura excepcional en tantas colecciones de relatos, los mismos que dejan al lector siempre asombrado después de la lectura. Pero, a mi entender, el mejor libro de Cortázar en esa parte gloriosa de su vida fue *Rayuela*, novela enorme y fantástica, realista y surrealista, musical y etérea, profunda y sólida, que todavía seguimos leyendo. He oído a Aurora Bernárdez personalmente negar que ella es La Maga (y ya sabemos que no lo es), pero si es la Otra Maga, la verdadera, la que impulsó a Cortázar a escribir esa novela. Baste recordar, entre otras anécdotas de esta época, la renuncia de la pareja, Julio y Aurora, a las plazas de traductores en la UNESCO que habían ganado en oposición y para toda la vida. La razón estuvo en la literatura, los dos querían escribir literatura y no atarse a trabajos cotidianos que restaran libertad a su vida precisamente literaria.

Aunque Julio Cortázar había visto a Ugné Karvelis en las oficinas de Gallimard, en París, alguna que otra vez, su verdadero encuentro tuvo lugar en La Habana, Cuba. Ahí empezó la relación de la pareja, con una influencia en la literatura de Cortázar que se nota sobre todo en la excesiva politización de su escritura. El mayor ejemplo de esta temporada de amor ideológico, en donde Cortázar descubre del todo la Revolución Cubana y se vuelca en apoyarla, es *El Libro de Manuel*, un texto que quiere ser un catecismo ideológico, pero que representa un fracaso literario. Las buenas intenciones casi nunca dan buena literatura, y en esta temporada de solidaridad con los pobres del mundo y en defensa de causas perdidas pero que él cree justas, su literatura, sus resultados literarios, su escritura antes tan sólida y tan exquisita, decae en función de la influencia de sus amores con Ugné Karvelis. Nefasta influencia, en mi criterio, que se rompe justo cuando Julio Cortázar, en la tercera y última etapa de su vida, conoce a Carol Dunlop, una mujer muy joven y, por tanto, mucho más joven que él.

Dunlop consigue algo que es evidente: Cortázar, en su compañía, logra rejuvenecer su vida. Ese rejuvenecimiento se ve también en su literatura: sus relatos y cuentos de ese momento son una vuelta a la juventud y la literatura en los textos de Cortázar en estos momentos es de

exaltación de la vida, de la magia de vivir, del regreso de la gloria en las flores, como quería el poeta romántico. Exultante de juventud, las obras que acomete y publica Cortázar en esta parte de su vida no abandonan la política, sino que encuentran un nuevo territorio en Nicaragua y la revolución sandinista. Pero también en la hedonista de la vida y en la imaginación de quien es ya un escritor convertido en historia de bronce y en recuerdo imperecedero para sus lectores y la Historia Universal de la Literatura.

Al final de su vida, ya enfermo, a Julio Cortázar le inventaron mil muertes mentirosas. Al final de su vida, para cerrar el círculo, volvió a sus cercanías con Aurora Bernárdez, que lo cuidó hasta el final, cuando apenas podía moverse y el silencio definitivo lo acechaba en su cama de hospital.

No estoy queriendo decir que Cortázar se dejara llevar por las mujeres de su vida, sino que esas mujeres tuvieron una influencia primordial en la ejecución de su literatura. Hay coincidencias aparentes coincidencias que no fallan en la vida de los escritores y que, como todo en el firmamento y el universo, resultan, al final matemáticamente. La vida de Cortázar y sus mujeres alumbran espejos encendidos que delatan algunos secretos aún no desvelados en la vida del gigantesco escritor. Generoso y exigente a la vez, el amor fue para Cortázar un elemento esencial en su vida. Y, por tanto, para cerrar el círculo de este comentario que celebra su memoria de cien años de recuerdos, también lo fue en su literatura. Era matemático que así ocurriera. Matemático y circular, así a ritmo de jazz, era y es Julio Cortázar y su literatura. Y su vida, pues.

Mi última charla con Julio Cortázar

Raquel Thiercelin-Mejías

Université d'Aix-Marseille

*Al transcribir estas cuartillas me entero de que Aurora Bernárdez murió ayer.
Le dedico este texto que ella solo conocía en su versión francesa.*

Paris 1984, a finales de enero (día 29, según mis cálculos). Recuerdo que era una tarde de domingo fría y gris, desapacible. En aquellos días yo me encontraba en París para una breve estancia y sabiendo que Julio estaba muy enfermo me había propuesto ir a visitarle. Una amistad entrañable, fraternal y nunca desmentida, nos unía desde hacía casi veinte años.

Al llamar a su casa, rue Martel, en busca de noticias, se había puesto Aurora, su primera esposa y siempre fiel amiga, tanto de él como de mi marido y yo, y por supuesto siempre muy entrañable mía, hasta la fecha... “Si no tienes nada previsto el domingo por la tarde, me dijo, podrías venirte a pasar un rato con él mientras Luis¹ me lleva a mi casa a buscar unas cosas, porque Julio está tan débil, tan agotado que no se le puede dejar solo ni un momento, por eso voy a quedarme aquí con él esta noche”. Desde la muerte de Carol Dunlop, su segunda esposa,

¹ Luis Tomasello, que también nos ha dejado a principios del año 2014...

hacia poco más de un año, Cortázar vivía solo en el ático que habían comprado e instalado juntos en el décimo distrito de París.

Han pasado treinta años, pero lo tengo todo muy presente: Aurora abrazándome llorando en la escalera, Julio que no se levantaba para saludarme de la poltrona en que estaba arrellanado junto al ventanal del amplio salón-sala-de-estar-biblioteca, abarrotadas de libros y cuadros las paredes; al inclinarme para abrazarle, noté lo desmejorado que estaba desde el último otoño en que había pasado unos días en casa antes de volar a la Argentina; su rostro demacrado, de ojos hundidos, sus manos largas y finas, tan expresivas, ahora delgadísimas, me impresionaron.

Después de marcharse Aurora, se entabla enseguida la conversación pues Julio es generalmente muy locuaz: me pregunta por Gilles, mi hijo adolescente, por Jean Thiercelin, mi esposo, que Julio ha “entronizado” en la cofradía de los *cronopios* y que prepara un viaje a China y Tíbet; hablamos de gatos, nuestra pasión común, de Flanelle, la gata de Carol, que por el momento está en pensión en casa de Luis; evocamos a tantos amigos comunes y hablamos de libros, de música, de pintura, pero sin mencionar ni Provenza ni el “ranchito” del pueblo de Saignon, evitando ese pasado tan próximo todavía, y tan doloroso, de la muerte de Carol, de una aplasia medular que se la llevó en pocas semanas.

Un poco más tarde, Julio me propone una bebida: “Mira, me dice, allá está el bar, no sé lo que habrá, pero sírvete lo que te apetezca, y si quieres cubitos de hielo, los hay en el frigo. Yo por ahora no puedo tomar nada de alcohol ¡con estos dichosos antibióticos!”

Mientras tanto ha ido cayendo la noche: fuera impera el gris del cielo y de la teoría de tejados que se vislumbran detrás de los amplios ventanales; aquí dentro se está a gusto, la luz de las lámparas ilumina agradablemente la sala y los radiadores difunden un buen calor, “ici, c’est confortable”, como cantaba Edith Piaf...

Pero desde que estoy aquí charlando con Julio, un detalle me viene llamando la atención: a los pies de Julio, junto a la poltrona, de la que no se ha levantado para nada en toda la tarde, encima del suelo alfombrado, se encuentra una pila de sobres blancos con las señas de los destinatarios cuidadosamente escritas del puño y letra de Julio, esa letra suya tan particular, alta y uniforme, yo diría que hasta elegante. Lo que me fascina es el contraste entre el deterioro físico de Julio y la presencia de todas esas cartas probablemente recién escritas y que están ahí a la

espera de que alguien las eche al buzón... ¿Cuántas habría? ¿Siete u ocho? tal vez más...

*

¡Qué lejos estábamos aquella tarde de imaginar que unos años después se iban a publicar las innumerables misivas escritas por Julio! Tengo aquí a la mano la primera carta que recibimos de Julio Cortázar, fechada en noviembre de 1965, y que lleva una apostilla mía, *envoyé à Aurora décembre 1997*, cuando Aurora empezó la recolección que iba a conducir a la primera edición de las cartas de Julio Cortázar.

El resultado fueron estos tres primeros tomos (publicados en el año 2000): unas dos mil páginas, con centenares y centenares de cartas, la mayoría de ellas en castellano, pero también en francés y en inglés, y hasta en italiano, mezclando a veces los diversos idiomas, dirigidas, durante casi cincuenta años, entre 1937 y 1983, a los innumerables correspondientes, principalmente familiares y amigos cercanos, pero también a pintores, escritores, editores, hombres políticos, etc. Cartas que Aurora estuvo buscando y recogiendo durante años, por el mundo entero, con tesón y paciencia, preguntando a los conocidos y allegados si habían conservado cartas de Cortázar y pidiendo que se las prestaran o fotocopiaran... Un sinnúmero de cartas que con igual paciencia y tesón, fue leyendo, copiando, clasificando, ayudada en eso por Gladys Yurkievich, traduciéndolas al español cuando venía al caso, lo que le llevó, según dijo ella misma, más de tres años de trabajo.

Y no dejaba, y deja, de sorprenderme que tantos correspondientes, tantos recipiendarios se hubiesen empeñado en conservar todas esas misivas enviadas por Cortázar ¡al filo de casi medio siglo! ¿Por qué extraño magnetismo? ¿Durante tantos años, cuando tantas otras correspondencias se habrán perdido? ¿Será porque las cartas de Julio Cortázar suenan siempre justas, colmadas de generosidad y de sinceridad y son como la continuación de un diálogo particular con cada uno? ¡Como si la única reacción posible fuera la de conservarlas cuidadosamente!

Lo cierto es que a partir de sus primeros años de profesor en pequeñas localidades de la Provincia de Buenos Aires, el joven Cortázar mantiene correspondencias seguidas por supuesto con su familia y los amigos, pero también con antiguos maestros, discípulos, estudiantes y alumnos. Desde el principio, en carta a Luis Gagliardi, expone su teoría

de la correspondencia, pues para él la carta no es una simple misiva de circunstancia sino la más íntima expresión de su ser:

Si me consagro tan enteramente a ellas [las cartas] —bien sé que las sé perdidas para el futuro— ¿será porque, al escribirlas espontáneamente, sin preparación ni borradores de ninguna especie, las convierto en las más auténticas expresiones de mi ser? Odio las cartas literarias, cuidadosamente preparadas, copiadas y vueltas a copiar; yo me siento a la máquina y dejo correr el vasto río de los pensamientos y de los afectos (Cortázar, *Cartas* 1 2012 133).

Cuando llegaron a mis manos los tres tomos de la primera edición de las *Cartas*, enseguida me di cuenta de que dicha correspondencia sobrepasaba lo puramente anecdótico, que representaba en definitiva el complemento imprescindible de la obra de Julio Cortázar, una mina de datos y detalles sobre su existencia, su personalidad y su escritura. En contrapunto al corpus de su obra tanto de ficción y de poesía, como de crítica y teoría, el legado de sus cartas es un soplo vital de sangre y médula que corre paralelo a la producción literaria: no le gustaban las cartas literarias, decía, prefiriendo escribir “cartas como las que me gustan con los amigos, largas y muy habladas, casi con olor a cigarrillo y coñac” [carta a Felix Grande, París, 28 de octubre de 1968] (Cortázar, *Cartas* 3 2012 635).

Dicha correspondencia no es solamente un valiosísimo complemento de su obra sino también una suerte de autobiografía o de diario íntimo compartido que cubre desde sus veintitrés años hasta pocos días antes de su muerte, es decir los dos tercios de su vida. Y por añadidura un diálogo que sigue abierto, pues entre la primera edición en tres tomos del 2000, y la segunda, a cargo de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga, ahora con cinco tomos, hay un incremento de mil cartas y aún pueden aparecer más. Una correspondencia que suple con creces la ausencia de autobiografía, o de diario, a los cuales, que yo sepa, nunca procedió, salvo el *Diario de Bitácora de “Rayuela”*. En la última serie de entrevistas que le hizo Omar Prego, *La fascinación de las palabras*, en el curso del verano 1983, o sea muy pocos meses antes de su fallecimiento, Cortázar, entre otras cosas, se explica de manera muy precisa sobre el parecer:

Omar Prego: [...] Pero hay también un género que parece tabú, el de las Memorias. [...] ¿Por qué los escritores latinoamericanos no escriben sus memorias o sus autobiografías, un género que abunda hasta la saciedad en Europa? ¿En qué reside ese miedo, a tu juicio?

Julio Cortázar: No sé. Yo, personalmente, soy también culpable, porque la idea de escribir una autobiografía me resulta desagradable y sé que no la voy a escribir nunca (Cortázar y Prego, *La fascinación de las palabras* 47).

Cuando le piden datos para una solicitud o una edición, Cortázar es muy lacónico. En carta a Paul Blackman, poeta y traductor del inglés, fechada en París a 20 de abril de 1958, da solo unos muy escuetos datos biográficos:

Dear cronopio Paul

[...] Aquí están los datos que me pides: Soy argentino, pero nací en Bélgica en 1914. Hice de todo en esta vida: fui profesor, traductor público, gerente, hice un poco de periodismo, y en París me gané la vida como pude hasta que entré como traductor en la UNESCO (¡pero no soy un empleado full-time, just happy freelance, so help me God! (Cortázar, *Cartas* 2 2012 156).

Saúl Yurkievich, su prologuista en la primera edición de las *Cartas*, habla de un “don epistolar” en que se refleja y revela su “Eros epistolar”:

Pocos escritores conozco que tengan, como tuvo Julio, tanta disposición epistolar. Incorporó el carteo de modo tan incitante y asiduo a su costumbre, conectó la carta de manera tan activa, reactiva y creativa con su escritura que su correspondencia cobra un valor fundamental. [...] estas cartas son su verdadera autobiografía. [...]

Julio es siempre espontáneo y reservado, como lo fue en el trato amistoso (quizá también en el amoroso) (Cortázar, *Cartas* 1 2012 17 y 23)².

² Cf.: “Más que a un gusto o una propensión expresiva, sus cartas responden a un efectivo Eros epistolar. Julio vive, como yo todavía vivo, las postrimerías de la era

Andando el tiempo, cuando ya la noche de enero se ha cernido sobre los tejados de ese París al que tanto ama, Julio suspira: “En cuanto salga de todo esto me gustaría ir a reponerme una temporada a un país del sur, tierra de sol y de calor: estoy harto de todo este gris, de toda esta lluvia, del frío”. Yo le propongo que venga a Provenza, a nuestra casa, en donde se ha hospedado tantas veces. “No, me contesta, y te agradezco tu invitación, pero ya sabes que el invierno es frío en la Provence que, como decía Giono, *c’est un pays froid où le soleil est chaud* (Risas). Prefiero ir a un verdadero país caluroso, tropical, para tomar el sol y bañarme en el mar”.

A su regreso, Aurora, en el pasillo, me da más informaciones sobre el estado de salud de Julio: la leucemia que había sido diagnosticada por los médicos del hospital de Aix-en-Provence en 1980 se ha agravado estos últimos tiempos de manera fulgurante y los diversos tratamientos resultan inoperantes. Estoy muy conmovida, me hubiera quedado un ratito más con ellos, pero me esperan obligaciones familiares y tengo que despedirme. La mañana siguiente tomo el tren de vuelta a mi casa...

Pocos días después de mi regreso, una llamada de Aurora nos avisaba de que Julio acababa de morir. Era el 12 de febrero de 1984. Fue enterrado el día 14, junto a Carol, en el cementerio del Montparnasse de París. No puedo dejar de mencionar un texto magnífico y conmovedor del que le hizo una de sus últimas entrevistas, durante el verano 1983, el crítico uruguayo Omar Prego:

Fue una mañana fría, pero de una luminosidad casi sobrenatural para los que estamos acostumbrados al cielo plomizo y bajo de París en invierno. El sol destellaba en las aristas de mármol de

epistolar [...]. La carta, para él, no es mero medio comunicativo, es un acto de plena implicación personal, es la personalísima reveladora del ser, del querer y del hacer. Es la transmisión íntima, transubjetiva de pasajes (como es propio de la vida y de la escritura) o transcurros que son instancias y estancias (porque se asientan en palabras) del existente que se mira vivir. Las cartas libran los pedazos de vida que van componiendo ese entuerto, ese enredo, ese rompecabezas de ajuste variable, de integración dispar, con claros o partes confusas, que permite entrever la figura en la historia contingente y que esboza esa órbita que acostumbramos denominar destino” (Cortázar *Cartas* 1 2012 18).

los panteones y en las chapas de bronce y las copas de los árboles se mecían apenas en la brisa matinal. Pero lo más impresionante era el silencio. Desde que el cortejo se puso en marcha desde la entrada del cementerio y nos encaminamos hacia la tumba recién removida, no recuerdo haber escuchado una sola palabra. El único ruido semejante al del mar en una playa pedregosa era el de los pies arrastrándose por el sendero principal detrás del furgón mortuario. Después, cada uno de los amigos dejó caer una flor encima del féretro de madera pulida y nos fuimos (Cortázar y Prego, *La fascinación de las palabras* 198).

He ido a visitar su tumba, libro de mármol blanquísimo, esa página abierta en la que los visitantes escriben breves esquelas al gran *cronopio*, llegado que está en la última casilla de la rayuela, ala en el centro de su mandala...

*

Aquellas cartas cuyos sobres había visto yo en casa de Julio, las fui a buscar, enseguida, en la primera edición de las *Cartas*. Pero no estaban. La última carta de la edición va dirigida a Jean Andreu, un amigo común, profesor de la Universidad de Toulouse, y está fechada en París a 28 de diciembre de 1983. Reza así:

Querido Jean:

Sigo enfermo y no puedo escribirte largo. Te agradezco tus páginas sobre lo que viste en la Argentina. Yo vi la continuación — nada contradictoria por lo demás—. Pienso volver en marzo y quedarme dos meses para ir un poco al interior. Me reciben con mucho amor y no se enojaron por lo que dije en las entrevistas. Se creen ya “en democracia”, los ilusos; les insistí en que *ahora* había que edificar la democracia, y no sobre una base paternalista y piramidal, Alfonsín reemplazando a Perón en el mito. ¿Serán capaces? Ojalá, ¡pero cuántos “chantas” hay por allá!

Esperemos y peleemos.

Un abrazo de

Julio (*Cartas* 3 2000 1821)

Era la última publicada, por cierto, pero no la última escrita: ¿qué había sido del montoncito de sobres que yo había visto aquel 20 de

enero de 1984 en casa de Julio? ¿A quiénes iban dirigidas aquellas cartas que Julio escribiera en las postreras semanas de su vida?...

Fueron pasando los años y un día Aurora me anunció que estaba en preparación un volumen suplementario de cartas, que otras, muchas más, habían “surgido”, esta era su expresión, como si las cartas de Cortázar estuvieran dotadas de vida propia... pero hubo que esperar varios años más hasta que saliera dicho suplemento...

*

Pero lo que se ha publicado en 2012 no es un volumen de suplemento, sino una nueva edición, monumental, de cinco gruesos tomos que cuentan más de tres mil páginas pues hay un incremento de ¡mil cartas más! Igualmente, a cargo de Aurora Bernárdez, la edición ha contado con la ayuda inestimable de Carles Álvarez Garriga, y esta vez sí que aparecen algunas de las cartas que Cortázar escribió en sus últimos días.

A la carta a Jean Andreu antes citada, sigue otra, del mismo día, a Néstor Tirri:

Querido Néstor:

Sí, sigo enfermo y nadie sabe de qué. Pero de tanto hospital, exámenes y análisis supongo que saldrá la verdad, y que me sacarán del pozo.

Leí tu texto que está admirablemente escrito. No pongo gratuitamente el adverbio, porque hace rato que tengo una clara escala de valores en lo que toca a la escritura argentina, que tiende a confundir fuerza con grosería.

No sé si este texto entra en una serie o llevará a ella; me gustaría un día poder seguir leyéndote por este camino, pero con lo de hoy me basta para la alegría.

Soy lacónico a la fuerza. En marzo nos veremos allá, estoy seguro, y hablaremos largo.

Un abrazo de

Julio (*Cartas* 5 2012 635-6)

Las que siguen son las cuatro últimas y están todas fechadas de mediados del mes de enero de 1984. Su lectura es conmovedora, casi escalofriante: todas son brevísimas esquelas (“Soy lacónico a la fuerza”,

escribía dos semanas antes...) con un tono muy diferente y llevan un idéntico mensaje: que sigue enfermo, que le perdonen que no pueda escribir más largo, y van dirigidas a Daniel Molina, el día 14, a Norah Giraldi, el 15, a Jean L. Andreu, el 16 y a Felisa Ramos (de la editorial Alfaguara), el 20 de enero. Esta última, la última de todas, en todo caso la última publicada hasta ahora, es impresionante. Algo más larga que las anteriores, es carta de trabajo. En ella, Cortázar acusa recibo de las pruebas de *Rayuela*, probablemente se refiera a la edición de los treinta años. A pesar de su pésimo estado de salud, les ha aportado algunas correcciones y le confiesa a Felisa Ramos:

[...] La cosa es que ya llevo más de ocho meses sintiéndome como un perro, víctima de unas comezones de piel que a veces me llevan a la peor exasperación. En fin, hay nuevas pistas, y espero salir del paso en el mes que viene, pero entre tanto no estoy para tareas sistemáticas ni nada que se le parezca. [...]

Hasta siempre, Felisa, con todo el afecto de tu maltrecho

Julio Cortázar (*Cartas* 5 2012 638)

Huelgan los comentarios sobre el profesionalismo de Cortázar, su cortesía, su pudor, su deseo de vivir...

“Hasta siempre, Felisa”: así se despide Julio de su corresponsal. “Hasta siempre, Julio”, le digo yo, “y buenas salenas, cronopio, cronopio”... Y “hasta siempre”, Aurora...

Raquel Thiercelin-Mejías

“Serre”, Cadenet, 10 de noviembre de 2014

BIBLIOGRAFÍA

- Alazraki, Jaime. “Prólogo”. *Rayuela*. Ed. Jaime Alazraki. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980.
- Alba, Horacio. “Rayuela, de Julio Cortázar: la obra literaria como instrumento de investigación filosófica”. *Taula, quaderns de pensament* 33-34 (2000): 239-250.
- Amorós, Andrés. “Introducción”. *Rayuela*. Buenos Aires - Madrid: Cátedra, 1984. 13-88.
- Andreu, Jean L. “Cortázar cuentista”. *Revista Mundo Nuevo* 23 (1968): 87-90.
- Aragon, Louis. *Le Paysan de Paris*. Paris: Gallimard, 2011.
- Berger, Otti. *Tactile Board*. Bauhaus, 1928. Berlin: Bauhaus Archive. Web. 10 junio 2017 <<http://bauhaus-online.de/en/atlas/werke/tactile-board>>.
- Bermejo González, Ernesto. *Conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona: Edhasa, 1978.
- Bioy Casares, Adolfo. *Descanso de caminantes*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.
- Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- _____. *La literatura nazi en América*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- _____. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- _____. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Boldy, Steven. “Mise en perspective de *Imagen de John Keats*”. *Cortázar. De tous les côtés*. Ed. Joaquín Manzi. Poitiers: La Licorne, 2002. 13-26.
- Bonet, Juan Manuel (dir.). *Rayuela. El París de Cortázar*. París: Instituto Cervantes, 2013.
- Borges, Jorge Luis. “El idioma analítico de John Wilkins”. *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza, 1976. 102-106.
- _____. “La flor de Coleridge”. *Obras completas* II. Barcelona: Emecé, 1996. 17-19.
- _____. “La postulación de la realidad.” *Obras completas* I. Barcelona: Emecé, 1996. 217-221.
- _____. “Las alarmas del doctor Américo Castro”. *Obras completas*. Buenos Aires:

- Emecé, 1974, 653-657.
- _____. “Pierre Menard, autor del Quijote.” *Obras completas* I. Barcelona: Emecé, 1996. 444-450.
- _____. *El libro de los seres imaginarios*. Madrid: Alianza, 1998.
- Brassai, *Graffiti*. Paris : Editions du Temps, 1961.
- Breton, André. *Nadja*. Paris: Gallimard, 1969.
- Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- Campra, Rosalba. “Cómo clasificar a las sirenas... y poner coto a lo fantástico”. *Semiosis*. Universidad Veracruzana, vol. II, n. 3: enero-junio 2006.
- _____. *Cortázar para cómplices*. Madrid: Del Centro Editores, 2009.
- _____. “El cuestionamiento del canon y otras ilusiones (¿posmodernas?)”. *Crítica del texto*. Dipartimento di Studi Romanzi, Università di Roma “La Sapienza”, vol. III, n. 1: 2000.
- _____. *Mínima Mitológica*. Madrid: Del Centro Editores, 2011.
- _____. “Usos del laberinto”. Ricci, Graciela (ed). *Borges, la lengua, el mundo*. Milano: Giuffré, 2000.
- Carrington, Leonora. *La casa del miedo. Memorias de abajo*. México: Siglo XXI, 1987.
- Castro, Américo. *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico*. Buenos Aires: Ed. Losada, 1941.
- Chevalier, Aline y Tricot, André (dir.). *Ergonomie des documents électroniques*. Paris: PUF, 2008.
- Cocteau, Jean. *Opio: diario de una desintoxicación*. Prólogo de Ramón Gómez de la Serna y traducción de Julio Gómez de la Serna. Madrid: Ulises, 1931
- Cortázar, Julio. “Ahí pero dónde, cómo”. *Pasajes*. Madrid: Alianza editorial, 1976. 213-239.
- _____. “Algunos aspectos del cuento”. *La casilla de los Morelli*. Barcelona: Tusquets, 1973, 131-152.
- _____. “Algunos aspectos del cuento”. *Obras completas 6*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006, 370-386.
- _____. “Así se empieza”. *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI Editores, 1967, 7-10.
- _____. “Axolotl”. *Final del juego*. Madrid: Anaya-Mario Muchnik, 1995.
- _____. “Corrección de pruebas en Alta Provenza”. *Convergencias/ divergencias/ incidencias*. Ed. Julio Ortega. Barcelona: Tusquets, 1973, 13-36.
- _____. “Cristal con una rosa dentro”. *Último round*. México: Siglo XXI, 1969. 98-99.
- _____. “De otra máquina célibe”. *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI, 1969.
- _____. “Del cuento breve y sus alrededores”. *Último round*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009, 59-82.
- _____. “Del sentimiento de no estar del todo”. *La vuelta al día en ochenta mundos*, tomo 1. Madrid: Siglo XXI, 1970, 32-42.

- ____. “Diario para un cuento”. *Deshoras*. Madrid: Alfaguara, 1983.
- ____. “El noble arte”. *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI Editores, 1967, 69-72.
- ____. “El otro cielo”. *Los relatos 3. Pasajes*. Madrid: Alianza Editorial, 1994, 14-37.
- ____. “El perseguidor”. *Los relatos 3. Pasajes*. Madrid: Alianza Editorial, 1994. 220-274.
- ____. “La barca o nueva visita a Venecia”. *Alguien que anda por ahí*. Madrid: Alfaguara, 1977, 107-160.
- ____. “La muñeca rota”. *Último round*. México: Siglo XXI, 1969, 104-111. Piso alto
- ____. “Las babas del diablo”. *Pasajes*. Madrid: Alianza editorial, 1976, 224-239.
- ____. “Lejana”. *Bestiario. Cuentos completos*. vol. 1. Madrid: Alfaguara, 1994, 119-125.
- ____. “Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar”. *Obras completas 6*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006: 399-422.
- ____. Louis, enormísimo cronopio”. *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI, 1967.
- ____. “Manuscrito hallado en un bolsillo”. *Octaedro. Cuentos completos*. Vol. 2. Madrid: Alfaguara, 1998, 65-73.
- ____. “Manuscrito hallado en un bolsillo”. *Ritos*. Madrid: Alianza editorial, 1976. 80-92.
- ____. “No hay peor sordo que el que”. *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI Editores, 1967, 93-100.
- ____. « Note de l’auteur ». *Les rois – Los reyes*. Ed. Hubert Nyssen. Trad. Laure Guille-Bataillon. Paradou: Actes Sud, 1982, 7-10.
- ____. “Para llegar a Lezama Lima”. *La vuelta al día en ochenta mundos, tomo 2*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009. 41-81.
- ____. “Para una poética”. *Obra crítica 2*. Madrid: Alfaguara, 1994. 265-286.
- ____. “Reunión”. *Pasajes*. Madrid: Alianza editorial, 1976. 116-130.
- ____. “Reunión”. *Todos los fuegos el fuego*. Buenos Aires: Suma de letras, 2001. 83-108.
- ____. “Su fe en las ciencias”. *Historias de cronopios y de famas*. Buenos Aires: Minotauro, 1966, 137-138.
- ____. “Teoría del túnel. Notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo”. *Obras Completas VI*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006. 45-125.
- ____. “Teoría del túnel”. *Obra crítica/1*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- ____. *62/Modelo para armar*. Madrid: Alfaguara, 1996.
- ____. *A fondo*. Entrevista de Joaquín Soler Serrano, realización de Ricardo Arias. Madrid: TVE, 1777. Web. 10 junio 2017, 1ª parte
<<http://www.rtve.es/alacarta/videos/a-fondo/entrevista-julio-cortazar-programa-fondo/1051583/>>, 2ª parte
<<http://www.rtve.es/alacarta/videos/a-fondo/entrevista-julio-cortazar-programa-fondo-ii/1051555/>>
- ____. *Buenos Aires, Buenos Aires*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.

- _____. *Cartas a los Jonquières*. Barcelona: Alfaguara, 2010.
- _____. *Cartas*. Barcelona, Alfaguara, 2000 [primera edición a cargo de Aurora Bernárdez, 3 vol.].
- _____. *Cartas*. Barcelona, Alfaguara, 2012 [segunda edición a cargo de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga, 5 vol.].
- _____. *Casa tomada*. Buenos Aires: Minotauro, 1969.
- _____. *Diario de Andrés Fava*. Madrid: Alfaguara, 1995.
- _____. *Divertimento*. Madrid: Alfaguara, 1988.
- _____. *El examen*. Buenos Aires: Sudamericana, 1986.
- _____. *El examen*. Madrid: Alfaguara, 1987.
- _____. *Entretiens avec Omar Prego*. Paris: Gallimard, Folio Essais, 1986.
- _____. *Final del juego*. Madrid: Anaya-Mario Muchnik, 1995.
- _____. *Historias de cronopios y de famas*. Madrid: Alfaguara, 1983.
- _____. *Imagen de John Keats*. Madrid: Alfaguara, 1996.
- _____. *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI, 1969.
- _____. *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI, 1998.
- _____. *Las armas secretas*. “Prólogo” de Jorge Luis Borges. Madrid: Nórdica, 2012.
- _____. *Libro de Manuel*. Buenos Aires: Sudamericana, 1973.
- _____. *Los premios*. Buenos Aires: Sudamericana, 1966.
- _____. *Obra crítica* (1, 2 y 3). Madrid: Alfaguara, 1994.
- _____. *Prosa del observatorio*. Barcelona: Lumen, 1972.
- _____. *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana, 1963.
- _____. *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969^a.
- _____. *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana, 1995
- _____. *Rayuela*. La Habana: Casa de las Américas, 1969^b.
- _____. *Rayuela*. Madrid: Cátedra, 1984.
- _____. *Territorios*. México: Siglo XXI, 1978.
- _____. *Último round*. México: Siglo XXI, 1969.
- Cortázar, Julio y Ana María Barrenechea. *Cuaderno de bitácora de “Rayuela”*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1983.
- Cortázar, Julio y Omar Prego. *La fascinación de las palabras, Conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona: Muchnik editores, 1985.
- Doisneau, Robert et Bernard Delvaille. *Passages et galeries du 19^e siècle – Le piéton de Paris*. Paris: ACE, 1981.
- Dormandi, Ladislás. *La Vida de los otros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1952.
- Dorra, Raúl. *Entre la voz y la letra*. México: Plaza y Valdés, 1997.
- Eco, Umberto. *El vértigo de las listas*. Barcelona: Lumen, 2000.
- Edwards, Jorge. *La muerte de Montaigne*. Barcelona: Tusquets, 2011.
- Ehm, Christine. *L’ABCdaire de tous les savoirs du monde*. Paris: Flammarion. 1996.
- Ezquerro, Milagros. *Aspects du récit fantastique rioplatense. Silvina Ocampo, Julio Cortázar*. Paris: L’Harmattan, 1997.
- García Canclini, Néstor. *Cortázar: una antropología poética*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1968.

- Gide, André. *El Inmoralista*. Buenos Aires: Argos, 1947.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- González Bermejo, Ernesto. *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: Edhasa, 1978.
- . *Revelaciones de un cronopio – Conversaciones con Cortázar*. Buenos Aires: Editorial Contrapunto, Colección Conversaciones, 1986.
- González Echevarría, Roberto. “Los reyes: Cortázar’s Mythology of Writing”. *The Voice of the Masters* (1985). Austin: University of Texas Press. 1988. 102-103.
- Guevara, Che. “Alegoría del Pío”. *Pasajes de la guerra revolucionaria*. La Habana: Ciencias Sociales, 2002 (Edición original 1963): 5-7.
- Hars, Luis (en colaboración con Dohmann, Bárbara). “Julio Cortázar, o la cachetada metafísica”. *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, colección “Perspectivas”, 1966. 252-300.
- Henderson, Carlos. *Estudios sobre la poética de Rayuela*. Madrid: Ed. Pliegos, 1995.
- Horn, Eva. “Das Lebende und das Tote: Die Wahlverwandschaften”. Eva Horn. *Tauer schreiben: Die Toten im Text der Goethezeit*. München: Fink, 1998. 130-164.
- Javier Casado (blog). “Rayuela. Capítulo 73”. *Impresiones... las justas*. 29/11/2011. Web. 10 junio 2017
<<http://impresioneslasjustasimpresiones.blogspot.fr/2011/11/rayuela-capitulo-73.html>>.
- Juan-Navarro, Santiago. “Un tal Morelli: Teoría y práctica de la lectura en *Rayuela*, de Julio Cortázar”. *Revista canadiense de estudios hispánicos*, Vol. XVI, 2 Invierno 1992. Web. 10 junio 2017
<<http://www.sjuannavarro.com/files/rayuela.pdf>>.
- Kociancich, Vlady. “Historia de dos cuentos”. *Clarín* (10/02/1994). Web. 10 junio 2017 <<http://www.lamaquinadel tiempo.com/cortazar/vlady.htm>>.
- La maga*. « Homenaje a Cortázar ». n°5. Buenos Aires, 1994.
- Lagmanovich, David. *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*. Barcelona: Hipam, 1975.
- Lázaro Carreter, Fernando. “Sobre los géneros literarios” (1976). *Estudios de poética (la obra en sí)*. Madrid: Taurus, 1986. pp. 113-120.
- Leoplán*. Buenos Aires: Sopena, 1934-1965.
- Linneo (Linné, Carl). *I fundamenti della botanica (Fundamenta Botanica, 1736)*. Ed. Barsanti, Giulio. Roma: Theoria, 1985 [1736].
- Locatelli, Aude. *Jazx belles-lettres – Approche comparatiste des rapports du jazx et de la littérature*. Paris: Classiques Garmier, 2011.
- Mallarmé, Stéphane. “Crise de vers”. *Divagations*. Paris: Eugène Fasquelle, 1897. 235-251.
- Manzoni, Celina. Ed. *Roberto Bolaño*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.
- Meryon, Charles. *Paris um 1850. Zeichnungen, Radierungen, Photographien* [exposición]. Frankfurt am Main: Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie,

1975.

- Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, 1973.
- Mora Valcárcel, Carmen de. "Julio Cortázar. *Alguien que anda por ahí*". *Anales de Literatura Hispanoamericana*. vol. 8 (1979): 169-182. Web 10 junio 2017 <<http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI7979110169A/24596>>
- Moreno, Fernando Ángel. *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción*. Vitoria: Portal Editions, 2010.
- Neruda, Pablo. *Residencia en la tierra*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Nodo Patafísico. "Proyecto Rayuel-o-matic Digital Universal". Web. 10 junio 2017 <http://www.oocities.org/espanol/rayuel_o_matic/indice_proyecto.html>.
- Ortega, Julio. "Morelli on the Threshold". *The Review of Contemporary Fiction* 3. 3. (otoño 1983): 45-47.
- Ortiz Santiago (ed.). *Rayuela*. Web. 10 junio 2017 <<http://moebio.com/research/rayuela/>>.
- Ovidio. *Las metamorfosis*. Madrid: Espasa-Calpe, 1963.
- Paredes, Alberto. *Abismos de papel: los cuentos de Julio Cortázar*. México: UNAM, 2005.
- Pautrot, Jean-Louis. *La musique oubliée*. Paris: Editions Droz, 1994.
- Paz Soldán, Edmundo y Gustavo Faverón Patriau. Eds. *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.
- Pérez-Abadín Barro, Soledad. *Cortázar y Che Guevara*. Berna: Peter Lang, 2010.
- Peris Blanes, Jaume. "El *perseguidor*, de Cortázar. Entre la figuración de la vanguardia y la emergencia de una nueva subjetividad". *Revista de Crítica Latinoamericana* 74 (2011): 71-92.
- _____. "La *policrítica* de Cortázar. La autonomía de la literatura ante las exigencias de la revolución". *Hesperia: Anuario de Filología Hispánica*. 12, 2 (2009): 89-105.
- _____. "Libro de Manuel, de Cortázar: entre la revolución política y la vanguardia estética". *Cuadernos de investigación filológica*. 31-32 (2005-2006): 143-161.
- Picard, Timothée. «L'évocation musicale: une importante modalité d'accomplissement de l'idéalité musicale en littérature». *Musique et roman*. Dir. Landerouin Yves et Aude Locatelli Paris: Editions Le Manuscrit, 2008. 23-40.
- Picón Garfield, Evelyn. *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*. Madrid: Gredos, 1975.
- Pimentel, Luz Aurora. "Ecfrafrasis y lecturas iconotextuales". UNAM. Web. 10 junio 2017 <<http://www.lpimentel.filos.unam.mx/sites/default/files/poligrafias/4/13-luz-aurora-pimentel.pdf>>.
- Protin, Sylvie. *Traduire la lecture. Aux sources de Rayuela, Julio Cortázar, traducteur*. Thèse. Université Lumière Lyon 2, 2003. Web. 10 junio 2017 <http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2003/protin_s#p=57&a=TH.4>.

- Rein, Mercedes. *Cortázar y Carpentier*. Buenos Aires: Crisis, 1974.
- Rojas Mix, Miguel. *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo, 2006.
- Rossi, Paolo. “Mettere ordine tra i viventi”. *Il Sole 24 - ore* (Milán) 221 (12 agosto 2001). p. 24.
- Sándorfi, Edina. *A mimézisen túl: Goethe, Fontane és Rilke rejtett esztétikája*. Debrecen: DEK, 2010.
- Schmidt, Tristan. *Esercizi di critica. Los reyes de Julio Cortázar*. Tesis. Universidad de Roma Sapienza, 2011-2012 (impreso).
- Scholz, László. “¿Bolaño en las nubes? El discurso visual de *Estrella distante*” (en prensa).
- _____. “El lugar de los vacíos”. *Especijos y prismas*. Eds. Kutasy, Menczel, Scholz. Budapest: Eötvös József, 2011. 149-158.
- Schwob, Marcel. *Vies imaginaires*. Paris: Gallimard, 1998.
- Sola, Graciela. *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.
- Soler González, Laura. “Cortázar y la metaficción en ‘La barca o nueva visita a Venecia’ y ‘Diario para un cuento’”. *Metanarrativas hispánicas*. Eds. Marta Álvarez, Antonio J. Gil González, Marco Kunz. Berlín: Lit Verlag, 2012. 317-326.
- Sorensen, Diana. *A Turbulent Decade Remembered. Scenes from the Latin American Sixties*. Stanford University Press, 2007.
- Sorrentino, Fernando. *Siete conversaciones con Adolfo Bioy Casares*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.
- Sosnowski, Saúl. *Julio Cortázar: una búsqueda mítica*. Buenos Aires: Ed. Noé, 1973.
- Sounac, Frédéric. *Modèle musical et « composition » romanesque dans la littérature française et allemande du XXe siècle: genèse et visages d’une utopie esthétique*. Thèse de Doctorat, EHESS, 2003.
- Speratti-Piñero, Emma Susana. “Julio Cortázar y tres pintores belgas: Ensor, Delvaux, Magritte”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIV, 1 (1975): 541-553.
- Steenmeijer, Maarten. “Rayuela de Julio Cortázar: Novela (post) Modernista”. *Neophilologus* vol. 79. n° 2. abril 1995. Kluwer Academic Publishers: 253-262. Web. 10 junio 2017
<http://repository.uibn.ru.nl/bitstream/2066/28267/1/28267_1.pdf>.
- Vidal, Hernán. “Julio Cortázar y la Nueva Izquierda”. *Ideologies and Literature* 7 (1978): 45-67.
- Wilcock, J. Rodolfo. *La sinagoga degli iconoclasti*. Milano: Adelphi, 1992.
- Wolsdorf, Christian. “László Moholy-Nagy’s preliminary course 1923-28”. *The Bauhaus Collection*. Berlin: Bauhaus Archive Berlin, 2010: 45-48.
- Yurkievich, Saúl. *Julio Cortázar: mundos y modos*. Madrid: Anaya & Muchnik, 1994.

INDEX NOMINUM

- Acteón, 70
Adán, 26
Aix-en-Provence, 190
Aix-Marseille, 81, 185
Alazraki, Jaime, 94, 195
Alba, Horacio, 95, 195
Albacete, 145
Alfonsín, Raúl, 191
Alicante, 145
Alta Provenza, 30, 196
Álvarez Bravo, Manuel, 143
Álvarez Garriga, Carles, 188, 192, 198
América Latina, 5, 14, 18, 121, 199
Amorós, Andrés, 83, 195
Amster, Mauricio, 139
Anabel, 60, 62
Andrade, Alécio de, 139-140, 144
Andreu, Jean, 129, 191-193, 195
Antibes, 28
Antín, Manuel, 84, 90
Apollinaire, Guillaume, 140-142
Aquino, Tomás de, 18
Aracné, 158
Aragon, Louis, 6, 25, 27, 32, 140, 146, 195
Argentina, 16, 26, 50, 58, 83-87, 89, 91, 96, 165, 174, 186, 191
Ariana, 43-47
Arlt, Roberto, 62, 102, 180
Armas Marcelo, Juan José, 7, 179
Armstrong, Louis, 13-14, 165, 170, 174
Arp, Hans, 146
Arrufat, Antón, 91
Artaud, Antonin, 140-141
Asterión, 42-44, 46, 48
Asturias, Miguel Ángel, 18, 140
Atala, 32, 103
Atget, Eugène, 145
Atlan, Jean-Michel, 152
Aura Mazda, 19
Auvernia, 67
Azorín, José Martínez Ruiz, 140
Babilonia, 103
Babs, 99, 170, 172
Bachelard, Gaston, 19
Barataud, Marie-Alexandra, 7, 163
Barnabé, Jean, 82, 84-85, 89
Baroja, Pío, 140
Barrenechea, Ana María, 91, 198
Barrera, Trinidad, 6, 57
Báthory, Erzébeth, 32
Baudelaire, Charles, 17-18, 20, 32, 70, 141, 145
Bauhaus, 66, 195, 201
Bayeux, 140
Bélgica, 189
Bellows, George Wesley, 175

Benjamin, Walter, 137, 145-146
 Berbatov, E., 122
 Berger, Otti, 66, 195
 Bernardez, Aurora, 20-21, 54, 86, 88,
 138-139, 182-183, 185-188, 190,
 192-193, 198, 200
 Bioy Casares, Adolfo, 6, 56-57, 62-64,
 195, 201
 Birmania, 17
 Blackburn, Paul, 84-86, 88
 Blackman, Paul, 189
 Bois de Boulogne, 141
 Bolaño, Roberto, 6, 65-66, 71, 73-77,
 195, 199-201
 Boldy, Steven, 6, 25, 195
 Bolsa, 141-142, 144
 Bonet, Juan Manuel, 7, 137-138, 195
 Borges, Jorge Luis, 6, 12, 18, 20, 22,
 37-38, 42, 48, 57-60, 66, 70, 75,
 195-196, 198
 Boulat, Pierre, 139
 boulevard Montmartre, 144
 Bourges, 140
 Bovis, Marcel, 146
 Brassai, Gyula Halász, 138-141, 196
 Breton, André, 6, 25, 27, 32, 67, 140-
 143, 196
 Brown, Norman, 122
 Brunilda, 19
 Bruselas, 147
 Budapest, 31, 201
 Buenos Aires, 11, 36, 42, 58, 64, 66-67,
 70, 85, 87-88, 96, 143, 145, 174,
 187, 195-199, 201
 Buffon, Georges-Louis Leclerc, comte
 de, 38
 Buñuel, Luis, 96
 Burano, 53
 Bürger, Peter, 6, 25-27, 196
 Burlington Arcade, 145
 Bushkin, Joe, 171
 Butor, Michel, 31-32
 Caballero de la Triste Figura, 19
 Cadenet, 193
 Café Florian, 53
 Caiceo Bravo, Paulina, 11
 Caillois, Roger, 82
 Campra, Rosalba, 6, 35, 38-39, 41, 48,
 196
 Camus, Albert, 14
 Canal Grande, 53
 Capote, Truman, 62
 Carco, Francis, 140
 Caronte, 98
 Carpentier, Alejo, 18, 55, 62, 140, 201
 Carrington, Leonora, 155-156, 160,
 196
 Carroll, Lewis, 181
 Carter, Johnny, 125, 167
 Castagnino, Hugo Eduardo, 88
 Castro, Américo, 12, 195-196
 Castro, Fidel, 20, 132
 Castro, Sergio de, 146
 Cendrars, Blaise, 140
 Centre Pompidou, 141
 Cervantes, Miguel de, 5, 19-20, 137,
 195
 Champs-Élysées, 13
 Chartres, 140
 Chateaubriand, François-René de, 32
 Che Guevara, 20, 121, 127-132, 199-
 200
 Cherniakovszki, Ivan, 74
 Chile, 17, 21, 71-73, 195
 China, 186
 Chirico, Giorgio de, 148
 Christie, Agatha, 180
 Clébert, Jean-Paul, 140
 Cocteau, Jean, 42, 94, 139, 196
 Coleman, William Johnson, 171
 Coleridge, Samuel Taylor, 70, 195
 Compañía Renaud-Barrault, 42
 Conde Drácula, 32
 Cono Sur, 6
 Coppola, Horacio, 143
 Courtauld, 30
 Creta, 42-43, 47
 Cuba, 121, 126, 128-129, 182
 Cubas, Brás, 20
 Curutchet, Juan Carlos, 47

Dalí, Salvador, 31
 Damasco, 86
 Dante Alighieri, 64
 Darío, Rubén, 18, 142
 Daudet, Léon, 139
 Dávila, Amparo, 87
 Degouve de Nuncques, William, 147
 Delvaille, Bernard, 144, 198
 Delvaux, Paul, 147-148, 201
 Dempsey, Jack, 174
 Demy, Jacques, 145
 Denis, Julio, 109
 Derrida, Jacques, 60
 Desnos, Robert, 30
 Dessau, 66
 Diana, 70
 Doisneau, Robert, 144, 198
 Don Quijote de la Mancha, 19-20, 75, 181, 196
 Donoso, José, 18
 Dormandi, Ladislav, 114, 198
 Dorra, Raúl, 39, 41, 198
 Duchamp, Marcel, 26, 158-159
 Dufy, Raoul, 146
 Dulou, Jérôme, 6, 93
 Duncan, Isadora, 19
 Dunlop, Carol, 182, 185
 Eco, Umberto, 75, 198
 Edén, 47
 Edwards, Jorge, 5, 11, 13, 198
 Egeo, 43
 Ehm, Christine, 38, 198
 Elio, 43
 Eliot, Thomas Stearns, 18
 Ellington, Edward "Duke", 165
 Emar, Juan, 14
 Emmanuèle, 26
 Empédocles, 19
 Ensor, James, 147, 201
 Ernst, Max, 152, 156
 Estève, Maurice, 152
 Etienne, 96, 98, 100-101, 104, 152
 Etra, 43
 Europa, 42, 54-55, 72, 140, 147, 189
 Ezquerro, Milagros, 51, 198
 Fantomas, 161
 Fargue, Léon Paul, 139
 Fassio, Esteban, 159
 Faubourg Montmartre, 144
 Faverón Patriau, Gustavo, 200
 Fernández, Macedonio, 14
 Ferrovia, 53
 Firpo, Luis Ángel, 174
 Florencia, 50, 53
 Follain, Jean, 140
 Fondamente Nuove, 53
 Francia, 14, 17, 58, 63-64, 83, 140, 145
 Franz Josef, 72
 Gagliardi, Luis, 187
 Galeria Güemes, 143, 145
 Galerie Bortier, 147
 Galerie Colbert, 143
 Galerie Sainte-Foy, 142, 143
 Galerie Véro-Dodat, 146
 Galerie Vivienne, 141-145
 Galleria Vittorio Emanuele, 145
 García Canclini, Néstor, 51, 198
 Gauguain, Bernard, 146
 Getty, Jean Paul, 143
 Gide, André, 107, 113, 199
 Gilman, Claudia, 126, 199
 Giono, Jean, 190
 Giraldi, Norah, 193
 Giraudoux, Jean, 42
 Gómez de la Serna, Julio, 139, 142
 Gómez de la Serna, Ramón, 139-141, 196
 González Bermejo, Ernesto, 50, 92, 164, 199
 González Echevarría, Roberto, 44, 199
 Goodman, Nelson, 38
 Gould, Stephen Jay, 38
 Gourmont, Rémy, 142
 Gracián, Baltasar, 13
 Gracq, Julien, 145, 148
 Grande, Felix, 188
 Grands Boulevards, 141
 Green, Julien, 140
 Gregorovius, Ossip, 97, 150, 152, 171

Grossi, Héctor, 90
 Guille-Bataillon, Laure, 42
 Guillot Muñoz, Álvaro, 142
 Guillot Muñoz, Gervasio, 142
 Gutenberg, Johannes, 107, 196-197
 Guthmann, Fredi, 91
 Gutiérrez Solana, José, 140
 Harss, Luis, 83-84, 199
 Haupt, Karl Hermann, 66
 Hawkins, Coleman, 172
 Heisenberg, Werner, 98
 Heliogábalo, 30
 Hernández, Felisberto, 14
 Herrera Guevara, Luis, 21
 Hölderlin, Friederich, 32, 70
 Horn, Eva, 77, 199
 Hôtel Chopin, 146
 Huidobro, Vicente, 14, 18, 30
 Huxley, Aldous, 62
 Iolas, Alexandre, 147
 Ionesco, Eugène, 14
 Isla de San Giorgio, 54
 Italia, 50, 89
 Jai Singh, 32, 70
 Jarry, Alfred, 58, 141
 Jelly Roll Morton, 165
 Jones, Jonathan David Samuel "Jo",
 171
 Jonquières, Eduardo, 54, 84-85, 146,
 198
 Jousseume, François, 145
 Joyce, James, 19
 Jujuy, 31
 Karvelis, Ugné, 182
 Keats, John, 17, 27, 107, 109, 111, 114,
 195, 198
 Kertesz, André, 146
 Kid Azteca, 174
 Klee, Paul, 146
 Knopff, Ferdinand, 147
 Kociancich, Vlady, 63-64, 199
 Köhler, Erich, 27
 La Habana, 18, 127, 182, 198-199
 Ladvoat, Pierre-François, 145
 Laforgue, Jules, 18, 142
 Lagmanovich, David, 62, 199
 Lam, Wilfredo, 152
 Lang, Lothar, 66, 200
 Larbaud, Valéry, 142, 145
 Lautréamont, Isidore Ducasse, conde
 de, 18, 109, 141-145, 171
 Lázaro Carreter, Fernando, 39, 199
 Le Boyer, Noël, 146
 Léger, Fernand, 146
 Lemerre, Alphonse, 146
 Lenin, Vladimir Ilich Uliánov, 20
 Lezama Lima, José, 18-19, 197
 Lido, 54
 Linneo, Carlos, 37-39, 199
 Locatelli, Aude, 173, 199-200
 Londres, 30, 145-146
 López Velarde, Ramón, 18
 Los Guindos, 17
 Louvre, 146
 Lugones, Leopoldo, 58
 Lukács, György, 70
 Luna Chávez, Marisol, 7, 149
 Machado de Assis, Joaquín María, 20,
 22
 Maddox, Conroy, 146
 Madrid, 50, 58, 195-201
 Maga, 26, 29, 84, 96-98, 103, 114, 122,
 150, 152, 154-156, 171, 182
 Magritte, René, 147-148, 201
 Mallarmé, Stéphane, 31, 109, 112, 174,
 199
Mandiarques, André Pieyre de, 145
 Manessier, Alfred, 152
 Mann, Thomas, 54
 Manzoni, Celina, 66, 76, 199
 Mar Caribe, 129
 Marais, 141
 March, Juan, 138-140
 Marcuse, Herbert, 122
 Marrast, 30
 Marsella, 29, 87
 Marx, Karl, 32
 Matisse, Henri, 146
 Menard, Pierre, 20, 75, 196
 Mercerie, 53

- Meryon, Charles, 141, 199
México, 50, 129, 143, 156, 196-198, 200
Michaux, Henri, 147
Milán, 145, 201
Minos, 42-48
Minotauro, 6, 35, 42-48, 197-198
Miró, Joan, 146
Modiano, Patrick, 140
Möbius, 32
Moholy-Nagy, László, 66, 76, 201
Molina, Daniel, 193
Moliner, María, 37, 200
Mondrian, Piet, 152-154
Montaigne, Miguel de, 13, 198
Monte Sinaí, 99
Montevideo, 64, 142
Montmartre, 146
Montparnasse, 146, 190
Mora Valcárcel, Carmen de, 50-51, 200
Morand, Paul, 140
Morelli, 77, 93-105, 114, 150, 175, 196, 199, 200
Moreno, Fernando Ángel, 39, 200
Mozart, Wolfgang Amadeus, 131-132
Muchnik, Mario, 148, 196, 198, 201
Musée de Cluny, 141
Nadja, 27, 67, 140, 196
Nantes, 145, 148
Nanteuil, Célestin, 141
Naxos, 43
Neruda, Pablo, 17-18, 20-21, 73, 139, 200
Nerval, Gérard de, 141-142, 145
Nicaragua, 183
Nietzsche, Friederich, 70
Notre Dame, 141, 143
Notre Dame des Victoires, 142
Novalis, Georg Philipp Friedrich von Hardenberg, 70
Novoa, Leopoldo, 157-158
Oliveira, Horacio, 26, 29-30, 93-105, 114, 122, 125-126, 128, 150, 153-155, 157, 172
Onetti, Juan Carlos, 62, 180
Ópera, 141
Opus Dei, 72
Ortega, Julio, 95, 196, 200
Ovidio, 43, 200
Palais Royal, 141, 145
Paracelso, 19
Parc des Buttes-Chaumont, 146
Paredes, Alberto, 51, 200
París, 5, 7, 12, 17, 20-21, 27-29, 58, 63-64, 72, 84-93, 96, 100, 112, 137-143, 145-146, 148, 152, 154, 167, 182, 185-186, 188-191, 195-196, 198-201
Parker, Charles, 167, 169
Pasaje del Ciclón, 145
Pasaje Gutiérrez, 145
Pasaje Lodaes, 145
Pasifae, 43-44, 46
Passage Choiseul, 146
Passage de l'Opéra, 146
Passage des Panoramas, 141, 143-145
Passage des Princes, 143
Passage du Caire, 142-143
Passage Jouffroy, 146
Passage Pommeraye, 145
Passage Verdeau, 143
Pautrot, Jean-Louis, 169, 200
Paz Soldán, Edmundo, 200
Paz, Octavio, 18, 31, 66, 75, 200
Penrose, Valentine, 32
Pensione dei Dogi, 52, 54
Perec, Georges, 139
Pérez-Abadín Barro, Soledad, 129, 200
Peris Blanes, Jaume, 6, 120, 126, 200
Perón, Juan Domingo, 191
Perseide, 43
Piaf, Edith, 186
Piabert, Jean, 152
Picard, Timothée, 165, 169, 200
Picasso, Pablo, 21, 29, 111, 146
Picón Garfield, Evelyn, 58, 200
Pimentel, Luz Aurora, 151, 200
Pinochet, Augusto, 72-73

Piriz, Ceferino, 102
 Place du Général Beuret, 20
 Poe, Edgar Allan, 17, 20, 54, 62, 181
 Polidor, 32
 Pont des Arts, 26
 Ponte dei Sospiri, 53
 Porrúa, Francisco, 84-91, 138, 142
 Portofino, 64
 Portugal, 29
 Poseidón, 42-43
 Pound, Ezra, 141
 Prego, Omar, 58, 148, 173-174, 188-191, 198
 Protin, Sylvie, 6, 106, 114, 200
 Proust, Marcel, 14-15, 54, 62
 Provenza, 186, 190
 Provins, 140
 Puente de Rialto, 53
 Puente dei Baretieri, 53
 Puerto Rico, 17
 Quetzaltenango, 31
 Quevedo, Francisco de, 13
 Rama, Ángel, 145
 Ramírez Hoffman, Carlos, 76
 Ramos, Felisa, 92, 193
 Ramos-Izquierdo, Eduardo, 36
 Rangún, 17
 Réda, Jacques, 140
 Regazzoni, Susanna, 6, 49
 Rein, Mercedes, 62, 201
 Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 150-151
 René, Denise, 147
 Reyes, Alina, 31, 62
 Ribeyro, Julio Ramón, 140
 Ricci, Franco Maria, 28
 Ricci, Graciela, 48
 Rimbaud, Arthur, 18, 20, 109
 Río Belgrano, 85
 Rio dei Santi, 53
 Riva degli Schiavoni, 53
 Rocamadour, 26, 150, 154
 Rojas Mix, Miguel, 41, 201
 Roma, 35, 44, 50, 196, 199, 201
 Romero, Perico, 96, 99, 100
 Ronald, 96, 99-100
 Rossi, Paolo, 38, 201
 Rousseau, Henri, 21
 Roussel, Raymond, 70
 Rue de la Vieille-Lanterne, 141
 Rue de Valois, 144
 Rue de Vaugirard, 31
 Rue Lagrange, 167
 Rue Malar, 21
 Rue Martel, 185
 Rue Monsieur le Prince, 31
 Rue Réaumur, 144
 Rulfo, Juan, 18
 Saignon, 186
 San Marco, 53
 San Salvador, 53
 Sánchez, Néstor, 175
 Saussure, Ferdinand de, 31
 Schmidt, Tristan, 44, 47, 201
 Scholz, László, 6, 65, 73, 201
 Schwob, Marcel, 75, 201
 Sena, 92, 139, 141
 Sèvres-Babylone, 103-104
 Shandy, Tristram, 19
 Silva, Álvaro de, 21
 Silva, Julio, 27, 40, 89-90, 116, 138, 146
 Simmons, John, 171
 Smith, Bessie, 170, 172
 Sola, Graciela, 44, 201
 Soler González, Laura, 52, 201
 Soler Serrano, Joaquín, 166, 197
 Sorensen, Diana, 125, 201
 Sorrentino, Fernando, 63, 201
 Sosnowski, Saúl, 201
 Sounac, Frédéric, 166, 201
 Speratti-Piñero, Emma, 147, 201
 Stalin, Josef, 20
 Steenmeijer, Maarten, 95, 201
 Sterne, Laurence, 19, 20
 Talita, 102, 155-156
 Tàpies, Antoni, 138
 Tate Gallery, 146
 Taulé, Antoni, 148
 Teseo, 43-46, 48

Thiercelin, Jean, 127, 186
 Thiercelin-Mejías, Raquel, 6-7, 81, 185,
 193
 Thomas, Dylan, 167-168
 Tíbet, 186
 Tirri, Néstor, 192
 Tomasello, Luis, 185
 Torcello, 53
 Touquet, 145
 Tour Saint-Jacques, 141
 Transilvania, 32
 Traveler, 102, 156, 157
 Trépat, Berthe, 26
 Trocadero, calle de, 18
 Urrutia Lacroix, Sebastián, 72
 Utrillo, Maurice, 146
 Valladolid, 145
 Vallejo, César, 18, 140
 Vargas Llosa, Mario, 5, 18, 21, 91, 179
 Vázquez Montalbán, Manuel, 145
 Venecia, 6, 49-55, 197, 201
 Verlaine, Paul, 141
 Vidal, Hernán, 122, 201
 Vieira da Silva, Maria Helena, 152-155
 Viena, 86, 89, 146
 Villon, François, 140-141
 Wells, William "Dicky", 171
 Whitman, Walt, 20
 Wilcock, Rodolfo, 75, 201
 Wilkins, John, 75, 195
 Williams, William Carlos, 74
 Wong, 96, 99, 115
 Yepes, Juan, 175
 Young, Lester, 171, 174
 Yurkievich, Gladys, 187
 Yurkievich, Saúl, 40, 42, 47, 189, 201
 Zaragoza, 145
 Zeus, 42
 Zötl, Aloys, 28

INDEX RERUM

- abstracción, 152-153
abstraction lyrique, 146
actancial, 94, 105
alter-ego, 94-95
ambigüedad, 51, 55, 69, 96-97, 152
anagrama, 31
anarquista, 30
arte *op*, 147
autocrítica, 60, 159
autoparódica, 159
autor, 6, 9, 11, 15, 20, 28-29, 31-32,
39-40, 51-54, 56, 58-61, 69-73, 75,
81, 90-91, 93-94, 96, 102, 105, 107,
109, 124, 138-139, 157-158, 163-
167, 169-170, 175, 181, 196
autorreflexividad, 123
azar, 6, 25, 27-30, 75, 96, 112
bestiario, 19
bohemia, 120, 132
Boom, 5
borgesiano, borgiano, 37, 58-59
canon, 6, 35, 39, 45, 66, 72, 196
capacidades mnésicas, 114
capitalismo, 122, 124
cinético, 147
cognitivo, 107, 113-114
correlato, 62, 101
crítica, 13, 19, 39, 41, 44-45, 47, 50-51,
58-59, 90-91, 94-95, 100, 102, 110,
129, 181, 188, 197-198
cronopio, 12-16, 20-21, 36, 40, 66, 90,
164, 186, 189, 191, 193, 197-199
cuento, 20, 29, 42, 49-52, 54, 60-64,
67, 113, 121, 127, 131, 142-143,
167, 180-181, 196-197, 201
Dadá, 14
Dagewesenheit, 77
deconstrucción, 49, 55
desalienación subjetiva, 122
desalienado, 132
desautomatizar, 123
descubridor-colonizador, 56
désémentisation, 166
desescritura, 68, 96, 103-104
dialéctico, 101-102
diálogo, 26, 40, 45-47, 52, 60, 73, 99,
102, 116, 132, 187-188
diégesis, 105, 113
discurso, 6, 33, 44, 46, 60, 62, 73-74,
77, 93-95, 127-128, 133, 151, 201
écfrasis, 74, 149, 151-152, 154-157,
160
Edad Media, 18, 140
edición, 28, 42, 47, 81-82, 86, 88-90,
92, 113, 116, 118-119, 121, 143,
145-146, 168, 187-189, 191-193,
198
el que te dije, 68

ensayo, 11, 13, 31, 93, 109, 147, 157-158
 ensayo autorreflexivo, 13
 epifanía, 19
 epistolario, 81
 escritura, 5-7, 11-12, 14-16, 22, 27, 31, 41-42, 47, 49, 51-52, 54, 57, 59-60, 77, 97, 109, 117, 120-121, 123-124, 127-131, 138, 163-165, 167, 169-170, 182, 188-190, 192
 establishment, 26, 71
 estética, 12, 18, 20, 77, 109-110, 119, 124, 126, 131-132, 149, 153, 200
 estilo, 11, 36, 39, 47, 53, 59, 62, 70, 72, 74, 111, 169, 175
 estructura discursiva, 153
 experimentación, 5, 6, 11, 65-66, 74, 76-77, 123-124, 128, 175
 ficción, 5, 7, 13-14, 38, 75, 83, 94, 104, 132, 137, 172, 188
fiction narrative, 166
 figura, 21, 32, 68, 75, 144, 150, 175
 figuración, 126, 152-153, 200
 filosofía, 96, 174
flânerie, 144
 fonético, 30
 funcionamiento textual, 31
 galeras, 88
 género, 11, 18, 35, 37-40, 42, 77, 85, 87, 117, 180, 189
 glígligo, 30
 guerrilla, 63, 120-121, 127-129, 131-132
 himnos órficos, 19
 hiperficción, 6, 106-107, 115
 hipermedia, 6, 106, 108, 116-117
 hipertexto, 6, 106-108, 110-113, 115, 117-119, 130
 humanista, 31
 humorístico, 40
 iconotexto, 149
 idealismo, 33
 idealización, 102
 imagen, 7, 21, 30-31, 40, 43, 47, 49, 53-55, 67, 71, 74, 84, 105, 108, 117, 126, 138, 143, 145-146, 149-153, 155-156, 158, 160, 173
 imperialismo, 124
 indirecto libre, 95
 industria, 26
 inspiración, 15, 18-19
 interlocutor, 102
 intermedialidad, 149
 intertextual, 5, 62, 129
 jazz, 7, 14, 150, 163-173, 175-176, 179, 183, 199
 joyceano, 19
 juego, 25, 29, 31, 47-48, 52-53, 60, 64, 83, 87, 93-94, 104, 107-108, 115, 117, 119, 150, 155, 171, 175, 179, 181, 196, 198
 laberinto, 43, 46-48, 53-54, 82, 84, 196
 lector, 6, 17, 31-32, 36, 40, 51-53, 62, 67, 70, 74, 89, 96-97, 99, 103-106, 110, 113-117, 121, 123-125, 128, 133, 139, 151, 153, 160, 169, 170-173, 176, 180-182
 lector cómplice, 52, 62, 114
 lector hembra, 114
 lectura, 6, 7, 19, 22, 39, 41-42, 60, 69-70, 89, 91-94, 96-98, 100, 102-107, 110-111, 113-119, 123, 143, 147, 159, 164, 166, 169-170, 180-182, 192, 199
leitmotiv, 73
 lenguaje, 11, 15, 17, 57, 59-60, 62, 88, 90, 94-99, 102-104, 109, 111, 119, 123, 126-130, 132-133, 151, 153, 169-170, 176
 liberación, 6, 43, 120-125, 128, 132
 libertad, 5-6, 11-12, 18, 22, 26, 31-33, 35, 46-48, 51, 53, 71, 124, 132, 182
 literatura orgánica, 31
logogène, 166-167, 169-170
 logos, 44-46
 lúdico, 7, 28, 53, 67
mandala, 83-84, 95, 191
méloforme, 166
mélogène, 166, 169
 metacognitivo, 113-114

metadiscursivo, 94
 metaficción, 52, 201
 metafísica, 95, 102, 146, 148, 199
 metanarrativa, 94
 métaphore, 169
 metatextual, 6
 métonymie, 169
 micro-cuentos, 116
 mito, 14, 42-44, 46, 49, 55, 98, 158, 191
 monólogo, 30, 46, 62, 99
 morelliana, 6, 77, 93-95, 98, 103-105
 música, 7, 13, 44, 110, 131, 163-173, 176, 179, 181, 186
 musicalización, 163, 165-166, 169
naïf, 21
 narración, 14, 52-54, 56, 60, 62, 95, 104-105, 123, 129, 150, 154-155
 narrador, 42, 51-53, 60-62, 70, 72, 95, 99, 132, 143, 169, 171
 narrador omnisciente, 50
 narrativa latinoamericana, 68
 neovanguardismo, neovanguardista, 76, 126
nouveaux réalistes, 147
 novela, 5-6, 13, 20, 26, 31, 55, 62, 67, 69, 72-73, 75-76, 81-82, 84-90, 93-96, 104-105, 111, 113, 121-123, 128, 138, 146, 148, 150-151, 155-156, 166, 169, 171, 173, 180-182
 onettiano, 62
opera aperta, 67
 otredad, 31, 112
 palíndromo, 31
 paradoja, 60, 97
padre, 68
 paródico, 97
 pasaje, 7, 26, 112, 137-138, 140, 142, 143-144, 145, 190
 patafísica, 118
 poesía, 13, 17, 74, 109, 127, 140, 143, 169, 188
 poesía permutante, 117
 poética, 94, 109, 111, 118, 121, 126, 129, 197, 199
 poético, 5, 19, 32, 42, 51, 70, 96, 102, 108, 117, 176, 198
 polémica, 12, 38, 124
pop art, 147
 post surrealismo, 14
 pragmática, 47, 96, 105
 prosa poética, 169
 psicología, 113
 rabelesiano, 19
 reduplicación, 74
 reescritura, 6, 49, 51-52, 77, 129-131
 referencialidad, 7, 73-74, 137
 relato, 6, 42, 46, 49-55, 58, 60-62, 104-105, 111-112, 114, 127-129, 138, 144, 148, 151-152, 157, 160, 179, 180-181
 relato fantástico, 50
 revolución, 18, 20, 68, 107, 120-121, 124, 126-128, 131-132, 183, 197, 200
 semantización, 155
 sistemas lingüísticos, 31
 surrealismo, 146-147, 197
 swing, 111, 163-164, 166-167, 173, 175-176
 teatro, 13-14, 41-42, 88
 texto, 6, 11, 15, 19, 30-32, 35-36, 39-42, 44-48, 50-53, 55, 58, 62, 68, 71, 73-75, 77, 86, 92-95, 102, 107, 110, 112-115, 117, 119, 121, 129-132, 138-139, 144, 147, 149, 151-153, 156, 159-160, 163-164, 166-167, 169-176, 179, 181-182, 185, 190, 192
 trama, 30, 36, 43, 62, 123, 128
 transgresión, 43
 tropo, 166
 vanguardia, 25, 27, 125-126, 200
 verbal, 12, 31, 46, 68, 111, 151, 153, 164, 169, 179
voyeur, 115

