

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa



RAYUELA DE IDA, RAYUELA DE VUELTA
Julio Cortázar: de su estética a sus poéticas

TESIS

Que para obtener el grado de

DOCTORA EN HUMANIDADES

LÍNEA EN TEORÍA LITERARIA

Presenta

MARGARITA DÍAZ DE LEÓN IBARRA

Comité:

Dra. Gloria María Prado Garduño

Dra. Luz Elena Zamudio Rodríguez

Dirección:

Dra. Rocío Antúnez Olivera

México, D.F.

2011

La realización de esta investigación fue posible gracias a la beca otorgada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología – CONACYT-, emisión 2008.

A Oscar y Miranda, mi Cronopio y mi Esperanza.

A Oscar, compañero, interlocutor y saco de box.

A Julio Cortázar, que tanto me ha querido.

Agradecimientos.

En primer lugar, deseo hacer un especial reconocimiento a la labor desempeñada por mi directora de tesis, la Dra. Rocío Antúnez Olivera, por todo el tiempo que destinó a mi investigación, así como también el interés, el rigor y la minuciosidad con la que revisó cada uno de los borradores entregados.

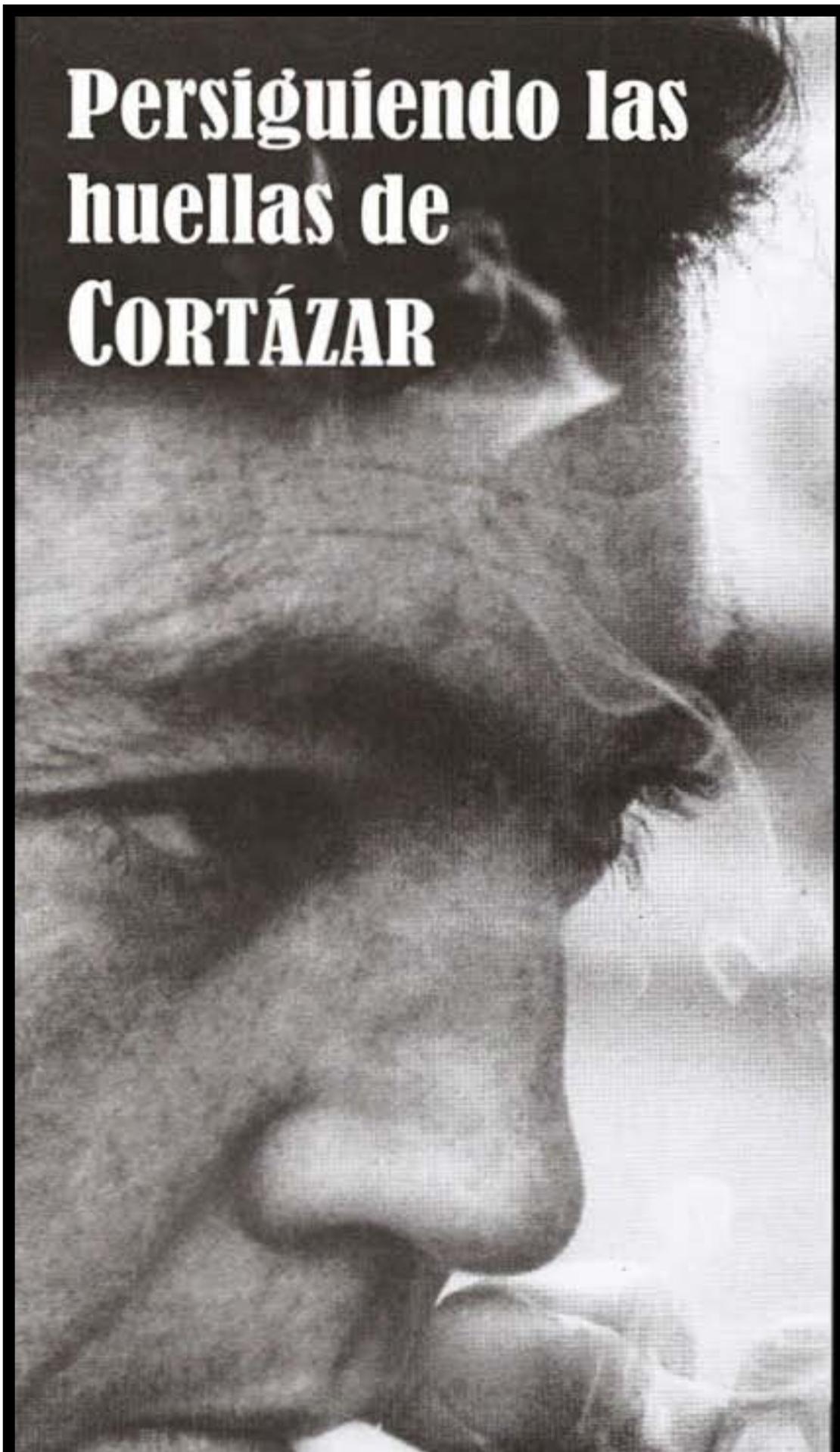
A la Dra. Gloria María Prado Garduño, por sus invaluable enseñanzas, por su apoyo incondicional, por la confianza que siempre ha depositado en mi trabajo, por la amistad; porque un día me dijo -por voz de Don Quijote- lo que sería mi credo de sobrevivencia en el vasto mundo de las letras: “Bien podrán los encantadores quitarme la ventura, pero el esfuerzo y el ánimo será imposible.”. Sin ti, Gloria, ninguna de las palabras aquí escritas tendría matriz.

A la Dra. Luz Elena Zamudio Rodríguez, por el valioso tiempo que dedicó a la lectura del borrador final de mi tesis. Cada uno de sus señalamientos era la luz final del túnel que pasa por *Rayuela* y llega al extrañamiento. Por el cariño que le tiene a Cortázar, en estos tiempos de novelas históricas y estudios de género.

Asimismo, agradezco de modo muy efusivo a mi familia, por el apoyo que me ha brindado en este largo proceso doctoral. Al Fama con el que habito, a mi Cronopio que tanto me alienta, a mi Esperanza que tanto me enseña.

Por último, y en primer lugar, gracias, muchas gracias Julio, Enormísimo Cronopio, por todo lo me das.

**Persiguiendo las
huellas de
CORTÁZAR**



Provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente,
minuciosamente antinovelístico (aunque no antinovelesco).
Sin vedarse los grandes efectos del género cuando la situación lo requiera
[...] buscar [...] la apertura y para eso cortar de raíz
toda construcción sistemática de caracteres y situaciones.
Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia,
la imaginación al servicio de nadie.

Julio Cortázar

Rayuela

...pretendía hacer de su libro una bola de cristal
donde el micro y el macrocosmo se unieran en una visión aniquilante
[...] Inevitable que una parte de su obra
fuese una reflexión sobre el problema de escribirla.
Se iba alejando así cada vez más de la utilización profesional de la literatura,
de ese tipo de cuentos o poemas que le habían valido su prestigio inicial.
¿Cómo habían podido brotar esas invenciones,
ese desdoblamiento maravilloso pero tan cómodo y tan simplificante
de un narrador y su narración?

Julio Cortázar

Rayuela

Si la revelación última era lo que quizá lo esperaba más,
había que reconocer que su libro constituía ante todo una empresa literaria,
precisamente porque se proponía
como una destrucción de formas (de fórmulas) literarias [...]

Lo que él quiere es transgredir el hecho literario total,
el libro, si querés.

Procede como un guerrillero, hace saltar lo que puede
[...] quiere salvar algo que se está muriendo,
pero para salvarlo hay que matarlo antes [...]

¿Para qué sirve un escritor sino para destruir la literatura?

Y nosotros, que no queremos ser lectores-hembra,
¿para qué servimos sino para ayudar en lo posible a esa destrucción?"

Julio Cortázar

Rayuela

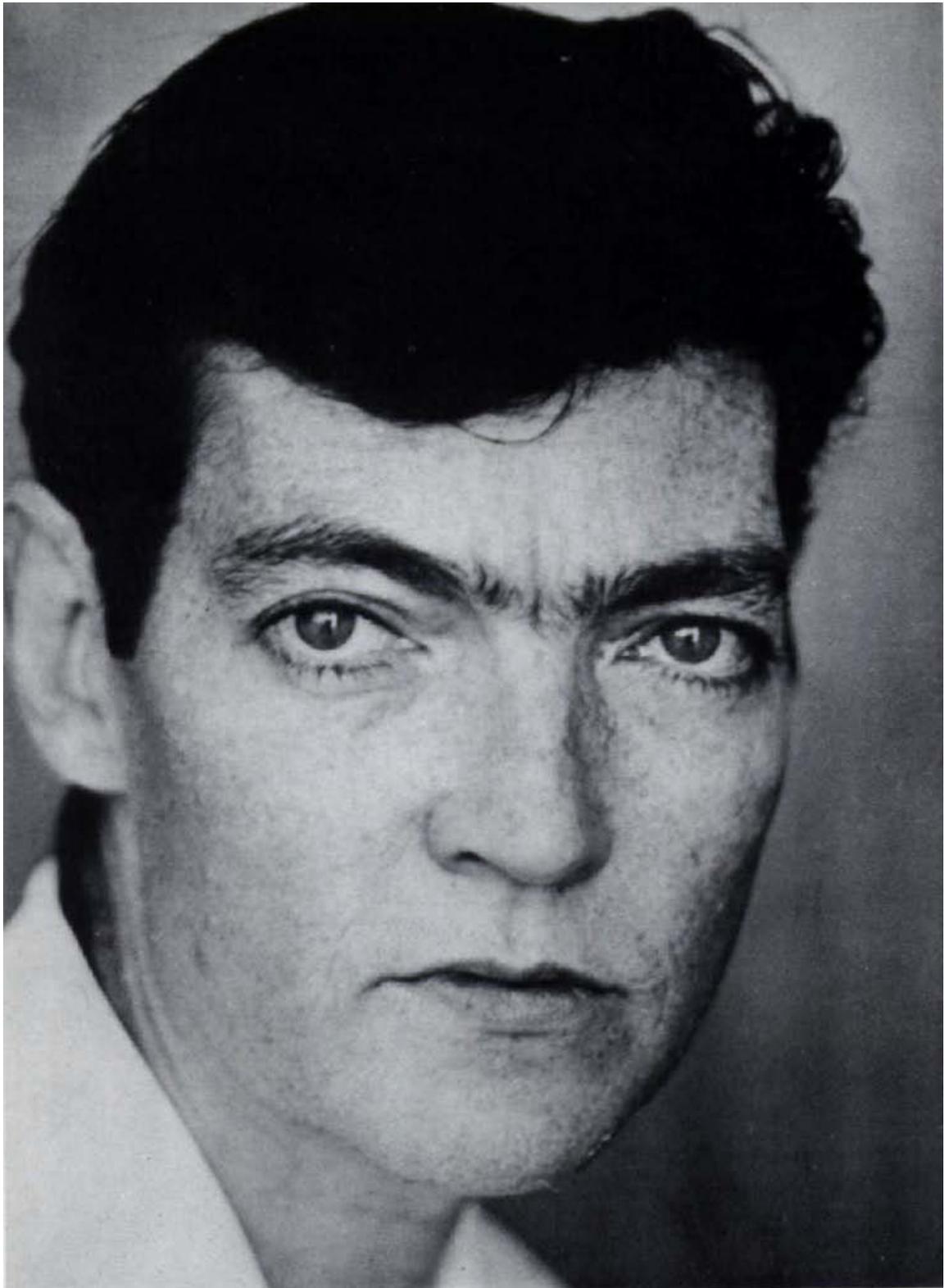


Índice.

Introducción	12
(o de cómo Don Julio se hace a sí mismo y escribe).	
1. El gorrión en el túnel. Las propuestas estéticas de Julio Cortázar anteriores a la escritura de <i>Rayuela</i> : el dibujo	29
(o de cómo dice Cortázar que le hará para hacer lo que hace).	
1.1. “Teoría del túnel. Notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo”	36
(o de cómo Julio sienta las bases de sus propuestas estéticas en la libertad creativa, sin grilletes de escuelas y doctrinas).	
a. “Notas sobre la novela contemporánea” y “Situación de la novela”	65
(o de cómo Cortázar cierra el lente para la apertura).	
b. “Para una poética”	80
(o de cómo Julio reflexiona acerca del misterio del acto poético).	
2. <i>Rayuela</i> . Del dibujo a la figura-tura	89
(o de cómo Cortázar configura una tentativa de búsqueda de nuevas posibilidades novelescas).	
2.1. La novela: un cobayo	94
(o de cómo Julio experimenta en su novela sus antes escritas propuestas estéticas).	

- a. Las reglas del juego: el tablero de dirección y sus subversiones **109**
(o de cómo Cortázar juega a que es rayuela, a que es artefacto,
a que es quiebre).
 - b. Jazzismo y ludismo: ejes para la configuración de estilo y lenguaje **126**
(o de cómo Julio hace música mientras juega con el discurso
de la historia).
 - c. Meta: el “roman comique”: instrucciones para alcanzar
una antropofanía **166**
(o de cómo Cortázar configura otra manera de mirar
el contacto entre la novela y su lector).
3. Los huecos en la pared. Las poéticas del hipotexto *Rayuela*:
la figura extrañada **195**
(o de cómo Julio dirige su mirada “desde”, “a través” y “hacia”
en busca de lo Otro).
- 3.1. La imagen de John Keats en las poéticas del extrañamiento **202**
(o de cómo Cortázar es gorrión, es cronopio,
es camaleón que accede).
 - a. Poética del intersticio: *La vuelta al día en ochenta mundos* **217**
(o de cómo Julio juega a la rayuela y se transforma en el salto).
 - b. Poética de la entrevisión: *Prosa del observatorio* **249**
(o de cómo la trenza de Cortázar es de dos hilos unidos
por lo extrañado).

c. Poética del intervalo: <i>Territorios</i>	262
(o de cómo Julio se traslada a un territorio-Otro mientras mira).	
Conclusiones	276
(o de cómo Cortázar se construye como imaginario transgresor).	
Anexos	290
(o de cómo a Julio no deja de crecerle la barba).	
1. Julio Cortázar en la generación cuarentista	294
(o de cómo Cortázar juega al nombre).	
2. Estudios sobre Julio Cortázar y su relación con el surrealismo y el existencialismo	300
(o de cómo Julio provoca letras y más letras).	
Bibliografía	306
(o de cómo Cortázar se hace acompañar de sus amigos).	



Introducción

(o de cómo Don Julio se hace a sí mismo y escribe).

El hombre es el animal que pregunta.

El día en que verdaderamente sepamos preguntar, habrá diálogo.

Julio Cortázar

Rayuela

... cada una de estas páginas

es un acto de gratitud,

a la vez un nuevo impulso

para no olvidar

lo que tenemos que seguir haciendo...

Julio Cortázar

Territorios

... esto es fidelidad a mi poeta,

porque él tenía una actitud pavorosa

para quedar mal con todo el mundo

en la república literaria.

Julio Cortázar

Imagen de John Keats

A pesar de que la presente investigación se ha configurado como tesis de doctorado y de que, por su carácter científico, requiere un tono objetivo, es necesario asentar que su prefiguración parte de una serie de preguntas, producto personal del historial académico. Al cierre de la obtención del grado de maestría¹, nuevos caminos se abrieron. Algo falta. En el trabajo a los cuentos de Cortázar se abrieron intersticios, con necesidad de pasaje. No hay Julio Cortázar sin *Rayuela*. La relectura de la novela se hizo necesaria como una tarea sin fin. De ahí, a las preguntas, el paso fue suave. ¿Cómo ha adquirido Cortázar su estilo? ¿Cuál es la matriz de la cual surge *Rayuela*? ¿Es posible comprender las obras anteriores y posteriores de Cortázar sin *Rayuela*? El acceso más sencillo frente a los planteamientos de investigación, es recurrir a un bien visto aparato crítico: encontrar respuestas en las búsquedas de los otros. Pero, no. Entablar la propia búsqueda es un acto más ético que montarse en las de otros.

El propósito primero, por tanto, sería buscar preguntas y construir respuestas a través de las indagaciones del propio autor. Seguirlo en sus principios teóricos, llegar a su culminación-*Rayuela* para descubrir la influencia que ésta tiene en su obra posterior. Es brincar de una casilla a otra para intentar descubrir que la poética-cortazariana-corta-el-camino-lineal-de-la-formula-literaria. Su universo poético está configurado por medio de andamios. Su etapa de profesor, de traductor, de crítico literario, de lector voraz, sus ejercicios líricos, sus logros estéticos en el género cuentístico, sus búsquedas metafísicas, su autoexilio, son los andamios inferiores de *Rayuela*. Obra cumbre del territorio cortazariano que, además, se configura como prefiguración, como prototexto de toda su producción posterior.

¹ “El otro Julio: Aproximación hermenéutica a ‘Casa tomada’, ‘La noche boca arriba’ y ‘El perseguidor’ de Julio Cortázar”. Maestría en Letras Modernas. Universidad Iberoamericana, 2006.

Ante una ardua revisión de métodos críticos que bridan la comodidad de la sistematización de toda metodología, el vacío se hizo presente. No se trata de ir del contexto a la obra, de ida y vuelta, ni de someter a una psicocrítica al autor, ni de destruir la obra, ni siquiera de establecer vasos comunicantes entre ecos filosóficos y literarios. ¿Entonces? En sus obras teóricas y críticas, en sus postulados primeros se encuentran las respuestas, las preguntas planteadas en *Rayuela* y sus intenciones posteriores. Consciente de que las poéticas de un artista están en sus creaciones y no en sus obras teóricas y críticas, en el caso-Cortázar estas últimas forman parte de su quehacer artístico, al estar siempre en el límite de los géneros y sus discursos. Se pretende, por tanto, develar que Cortázar es el teórico y el crítico de sus propias obras. Los andamios los construye él mismo, es decir, se construye como escritor, sin teóricos ni críticos, incluso sin biógrafos.

Con esta orientación, se establece como hipótesis, entonces, el que *Rayuela* inicia su escritura en los trabajos teórico-críticos de su autor, que está hecha ya desde ahí, desde ese marco de referencia, para ser la poética de sus obras posteriores. Hay, por tanto, *Rayuela* antes de *Rayuela* y *Rayuela* después de *Rayuela*. Es la experiencia de toda una vida y el afán de llevarla a la escritura. La tentativa de buscar nuevas posibilidades novelescas. Una contranovela -por llamarla de algún modo- que busca establecer un contacto con el lector. Una nueva propuesta de escritura para una nueva actitud frente a la lectura. Una forma de negación de la realidad cotidiana y admisión de otras posibles realidades, que son aperturas. Una textualidad de humor y amor, de juego y absurdo. Y todo ello, y siempre más, dibujado desde su profesorado, desde sus apuntes de clase, desde notas y reflexiones, desde sus lecturas críticas. El engranaje está puesto, desde su principio de activación, “Teoría del túnel”, “Notas sobre la novela contemporánea”, “Situación de la novela” y “Para una

poética”, la presencia de *Rayuela* está explícita. La obra de Cortázar siempre está en continuo movimiento: *Rayuela* se gesta como matriz, como andamio de sus poéticas del extrañamiento que brindan la posibilidad de hermanar a la literatura con la imagen icónica; obras gestadas con el propósito de refigurar búsquedas anteriores. *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Prosa del observatorio* y *Territorios* son figuras mandálicas, casillas de juego del eco *Rayuela*.

En “Teoría del túnel” (1947) las ideas giran en torno al libro, a la novela y su lenguaje, proponiendo nuevas fórmulas para un género que, debido a su historia, hace de sí mismo el reflejo de un sociedad y que, en honor a sus fines didácticos, se apoya en el mecanismo de la causalidad del estilo psicológico -embaucador de personajes- exaltado por escritores de vocación, incapaces de percibir a la escritura como un acto de rebeldía y de revelación de mundos posibles. Sus propuestas están encaminadas por el surrealismo y el existencialismo ya asimilados, configurados, aprehendidos bajo actitudes muy particulares. Estas nuevas fórmulas, surgidas de la crítica al estado del libro y sus literaturas, culminarán en *Rayuela* como una nueva forma de leer, en una antropofanía, revelación de lo humano.

En “Notas sobre la novela contemporánea” (1948) el planteamiento gira en torno al estilo literario de la novela, manifestado por la articulación entre el lenguaje enunciativo y el lenguaje poético. Cortázar aboga por la abolición de las fronteras preceptivas, para hacer de la novela una imagen continua, una figura que se vaya configurando, no sólo a través de las acciones de los personajes, sino a partir de su búsqueda existencial. Y es sólo a través del lenguaje poético y, por ende, de la actitud poética del novelista –como lo sostiene en “Situación de la novela” (1950)- que el género logrará ser la escritura de un hombre que indaga a través de otros hombres y no una situación hecha escritura. Por tanto, los nudos del tramado no son el principio y el fin de la acción, sino un camino de encuentro del

hombre con el hombre mismo a través de la palabra. Ambos textos culminan en *Rayuela* en la novedad del estilo y en el peso de los diálogos, más que en la acción.

Posteriormente, Cortázar se sitúa en el plano de lo no-racional como vía para el conocimiento de la realidad. En “Para una poética” (1954) establece una analogía entre el pensamiento mágico y el acto poético. El mago-poeta, el mutante-irracional, el creador de relaciones analógicas, dibujante de figuras poéticas y poseedor de ellas, hace de la literatura un camino válido para acceder y poseer la realidad, sin pretensiones de dominación. La imagen será ahora la piedra de toque que ponga boca arriba la racionalidad, como la única opción para conocer la realidad. Imágenes que en *Rayuela* se convierten en pasajes, en musicalidades, en absurdos, en azares lógicos, en palabra poética.

Rayuela es culminación de búsqueda y principio generador. A ella se accede por un “avance en túnel, que se vuelve contra lo verbal desde el verbo mismo pero ya en un plano extraverbal, denuncia a la literatura como condicionante de la realidad, y avanza hacia la instauración de una actividad en la que lo estético se ve reemplazado por lo poético.” (*Obra crítica*, I/67) Túnel construido por Cortázar para colocarse fuera de un territorio y otorgarle a *Rayuela* el suyo propio para desterritorializarse luego de ella.

En *Rayuela*, las reflexiones en torno a lo literario serán el principio del encuentro con el creador, no sólo a través de Morelli –su portavoz- sino a través de la estructura y de los personajes mismos. Quizá no resulte aventurado asegurar que es *Rayuela* el centro del acto creativo de Julio Cortázar: “Si yo tuviera que llevar uno de mis libros a una isla desierta, yo me llevo *Rayuela* [...] ¡yo me llevo *Rayuela*! [...] *Rayuela* ha modificado profundamente una buena parte de la literatura de ficción latinoamericana...” (*Cortázar por Cortázar*, 116), por su temática, por su técnica, por su visión del mundo, por sus categorías estructurales, por la organización de esas categorías bajo la forma del tema, por su

procedimiento técnico innovador, explícito por la manera en que el autor encara la creación literaria, la obra por hacer en la obra ya hecha, esto es, en el nivel de la poética teórica que, como proyecto operativo, llega a ser formulado dentro del propio universo ficcional como elemento intrínseco de la obra.

Posterior a *Rayuela*, vendrá la transgresión al género ensayístico. Vuelve Cortázar a Keats para hacer de la norma de un género una contranorma. Sus llamados libros collages o textos donde la imagen acompaña a la palabra, toman como punto de partida la descolocación en el otro. Hacerse gorrión si se habla de él, hablar (se) como gorrión, vivir (se) gorrión. Va Cortázar mutando a la manera de Keats por identificación simpática. No de otra manera se hacen –se reúnen- ensayos que son narraciones, que son novelas, que son poesía.

Desde este sentido, *Rayuela* da paso a una serie de poéticas basadas en el extrañamiento, en la descolocación. Los estados de distracción, de extrañamiento (para ingresar al intersticio, para poder entre-ver, para lograr trasladarse) son manifestaciones del ser en otro. Otro que succiona el yo y lo abre a una experiencia-otra, suspendiendo en el poeta todo aprendizaje racional y sustituyéndolo por un conocimiento intuitivo, que nace de la interacción con el mundo.

En territorios cortazarianos se asiste al debilitamiento de la estructura narrativa o temporal en favor de un ordenamiento estético basado en la sincronicidad y la forma espacial. Mientras que el tiempo actúa como elemento constrictivo que solo permite moverse en una dirección, el espacio se presenta, por el contrario, libre y pululante de posibilidades, traspasado por desviaciones e intersecciones. En el siglo XX, la espacialización parece traer aparejada la noción de movimiento e incluso, la de deriva -con sus antecedentes en Poe y Baudelaire, desde Benjamin y Walser hasta Cortázar. La deriva,

a su vez, remitirá necesariamente a los fenómenos de desterritorialización y reterritorialización, que corresponden al mismo espíritu de simultaneidad y fragmentación de *Rayuela*.

La vuelta al día en ochenta mundos (1967) dará de nuevo cuenta acerca de la formación teórica y crítica de Julio Cortázar. Formado ya como escritor indispensable en las letras hispanoamericanas, se da a la tarea de recabar notas y escritos para configurar una suerte de libro-objeto, muestra de su “efervescente vocación de juego” (“Casilla del camaleón”, 190). La “constante lúdica”, que permea su vida y su obra, será el soporte vital de un texto que, explicado, se soporta en la noción de juego como un “proceso que parte de una descolocación para llegar a una colocación, a un emplazamiento” (“Del sentimiento de no estar del todo”, 33). Proceso que tiene como referente la figura de John Keats y el camaleonismo. Se refiere a “una condición que nadie describió mejor que John Keats en una carta que hace muchos años llamé la carta del camaleón”, en la que Keats sostiene: “Si un gorrión se posa junto a mi ventana, tomo parte de su existencia y picoteo en el suelo.” (“Casilla del camaleón”, 188) De *Rayuela* nace el concepto de libro-objeto, morellianas que se tejen sin cesar en un viaje por el ensayo, que es narración, que es poesía.

Prosa del observatorio (1972) será el texto donde combina su credo poético y su fe en la humanidad. Poesía anclada al destino humano; prosa que es poema; laboratorio del lenguaje donde cada hilo desaparece al ser tejido con otro para formar una figura, una constelación en la que participa lo que no puede ser racionalmente participativo; observatorio de estrellas que son anguilas y anguilas que son estrellas; banda de Moebius en que poesía y prosa se aúnan en una cinta sin anverso y reverso, en reconciliación perpetua; la realidad y el sueño se funden como la prosa y la poesía. El tema del ritmo cósmico, la ley cósmica que rige la vida evidenciando ritmos desconocidos en su origen y

sentido. Asombro y horror, maravilla y espanto, son las respuestas que suscita la perfección de un engranaje ajeno al hombre, que es ante la conciencia su real alteridad, lo otro no reductible. Fuerzas que mueven y paralizan al hombre, alteridades, figuras que brotan en *Rayuela* para exponer, de alguna forma, lo que está del otro lado de las cosas.

Territorios (1978), obra clave para comprender la noción de tránsito, de traslado entre dos esferas. Lugar de encuentro, libro objeto, textos que aspiran a capturar las correspondencias entre la literatura, la fotografía, la danza, la plástica, a la manera de los “objets trouvés” de Breton o Ernst. Libro que trabaja el desplazamiento de las fronteras genéricas, alteradas por el ingreso a otros territorios creativos. Es en esa diferencia entre el objeto observado y el trazo o la escritura que parece imitarlo, donde se cobija el instante en el que algo es entrevisto por primera vez. Toma un cuadro como punto de partida de una interiorización, que lo conduce a evocar momentos. En otros casos combina la descripción, siempre rápida y abocetada, del cuadro, con una extensión imaginaria que le permite identificarse con el pintor, extender su mirada o jugar tácitamente con conceptos que le atribuye. Se trata, sobre todo, de una aproximación empática. Flota en el libro la valoración del arte como vía privilegiada del conocimiento, y del artista en su protagonismo humano. Quedan expuestos, por tanto, otros modos de conocimientos protagonizados ya en *Rayuela*: la música, la pintura, la fotografía, son pasajes de comprensión de lo humano.

Ningún estudio, tratado, crítica, aproximación o enamorada lectura a la obra de ficción de Cortázar, podría dar mejor cuenta de su formación literaria, su crecimiento intelectual y su visión del mundo que su obra teórica y crítica, textos imprescindibles para comprender no sólo su búsqueda estética y humana, sino su trayectoria como escritor. Son el reverso teórico que sostiene sus contribuciones a la poesía, a la novela, al cuento y al ensayo. Son, también, una lúcida crónica personal sobre las grandes corrientes literarias

occidentales que sucedieron al romanticismo y sobre la convulsa historia política y estética del pasado siglo. Pero algunos son, además, algo que quizá él mismo no pudo sospechar: verdaderas piezas maestras de la literatura desde lo teórico y lo crítico, que lo sitúan finalmente como uno de los grandes renovadores contemporáneos del género ensayístico en Hispanoamérica, desde la razón poética.

Julio Cortázar ocupa un lugar central dentro de la literatura universal. A raíz del interés que, por décadas, han despertado sus obras, no sólo cuentan con un enorme número de lectores, sino que además han generado un volumen tan amplio de estudios críticos que, en torno a ellas, han surgido verdaderas corrientes o escuelas exegéticas que agrupan a aquellos intérpretes que han creído encontrar, en un determinado enfoque, las claves o respuestas más adecuadas para comprender y descifrar de mejor forma los “enigmas” que ellas contienen.

La razón poética es el eje de la obra de Cortázar. Crea dentro de esta concepción, y teoriza sobre ella. Sus obras, tentativas de construcción, reconstrucción, deconstrucción del género literario, son potenciadas por un modo de vida y de conocimiento. Su maestría en el manejo del lenguaje le permite renovar todos los géneros: el cuento, la novela, el ensayo, la poesía, el drama, que son, de algún modo, combinatorias con apariencia de géneros. Sus relatos, con su sintaxis de enrevesados anaglifos o alterados jeroglifos, trascienden revolucionando la formas de la narrativa lineal. Como poeta de todos los géneros, desarrolla en alto grado la intuición receptiva, y abre el lenguaje al máximo de sus posibilidades semánticas y sugestivas. Su relación profunda y necesaria con otras artes –la música, la fotografía, la pintura, la escultura, el cine, y demás-, con la filosofía, la política, su oficio de traductor, sus viajes, su imaginación infantil, cultivada por la madre, y más,

contribuyen a la construcción de su razón poética, espacio significativo que, sin pasar por la racionalidad, conecta a lo humano con lo humano en un plano profundo.

Su pasión metafísica, tocada por la angustia, se resuelve en una utopía poética. Hace de John Keats una figura-símbolo con la cual se identifica al traducir admirablemente su poesía. Más tarde, su contacto con el surrealismo tanto plástico como poético se hace notable en su obra. De cierta forma, su opción romántica y surrealista le permite entrar en el combate entre la razón y la poesía, entre la luz sombría de la ciencia y la penumbra luciferina de la intuición artística. Su inclinación por el existencialismo, le despierta una búsqueda de sí mismo, que trae consigo la emergencia de una conciencia ética, la revisión del individualismo, la defensa de la libertad creadora, la opción de los últimos años por una participación política que no puede ser ignorada en la vida y obra del escritor.

Desde sus inicios de escritor hace la crítica de la modernidad, con sus excesos racionalistas y técnicos. Su espíritu dialéctico e inventivo somete, desde su propia lente, a las falsas dicotomías del pensamiento occidental. Este sendero de búsqueda de renovación y de identidad es el que lo lleva a comprometerse literaria y políticamente. Su crítica al racionalismo, al puro cientificismo, a la mentalidad pragmática, proviene del centro de la razón poética. Crear, escribir, para buscar una sociedad justa construida sobre la base de hombres transformados.

Desde ya, en sus primeros textos, el pensamiento teórico en su narrativa es un axioma de las formas alternas que va más allá del convencionalismo y el vanguardismo de la generación que le toca vivir. Gran parte de sus obras constituyen metáforas de artefactorías estructurales, laberintos trasgresores: juegos lúdicos en complicidad mutua de escritor-lector, ajedrez sin jubilación del mundo externo, modelos para armar.

Es en “Teoría del túnel” (1947) donde propone la deconstrucción del texto que culmina en *Rayuela* (1963). Las herramientas explícitas en el texto base están construidas por el lenguaje poético; un mecanismo que en la novela queda implícito frente a un manifiesto juego con el lector, quien se enfrenta, -mediante la apertura estructural del texto- a los dilemas existenciales del absurdo, el caos, a diversas lecturas y al descubrimiento de mundos alternos. *Rayuela* es una de esas muestras de la metaformosis de la lectura atemporal (para armar) de diferentes formas: un artefacto de relato con discurso de lecturas múltiples. Con esta estructura semiótica su pensamiento narrativo sugiere, la visión de la contranovela. Una novela a contracorriente- que debido a su concepción de contraforma, se instala en una contraliteratura que propone una contralectura para crear un nuevo tipo de lector.

Sin embargo, la contranovela no está a la orden de una definición genérica. En realidad definirla no es prioritario. Es algo más complejo y difícil de clasificar para las convenciones de la crítica literaria. ¿Cómo clasificar un texto en el cual el lector cae en la cuenta de que él es los personajes, ya metamorfoseado? ¿Cómo definirlo cuando sus acciones son actos secundarios frente al diálogo? ¿De qué manera, si rompe con la unidad aristotélica al ser sus espacios, pasajes, puentes, conexiones, aperturas a la búsqueda, y sus tiempos medidos desde la sonoridad de una pieza de jazz o desde el acto de enderezar clavos? *Rayuela* es *Rayuela*... hasta ahí.

Generacionalmente, *Rayuela*, puente transatlántico, puente en las Américas -de Europa a América, del jazz al tango, de ida y vuelta- es una obra que debe tanto, por su capacidad de transformación del lenguaje y de las técnicas narrativas, a autores tan diversos y opuestos como, Macedonio Fernández y James Joyce, Cocteau y Felisberto Hernández, Edgar Allan Poe y Juan Carlos Onetti, entre tantos otros. Con los autores contemporáneos

comparte el propósito de hacer de la literatura un objeto de la literatura por su apasionamiento indomable y su búsqueda permanente de absoluto. Literatura engendrada en la huella de los románticos alemanes, los surrealistas y existencialistas franceses, y en el ámbito de las teologías heterodoxas del hombre nuevo, como una experiencia capaz de transformar al hombre a través de una revolución radical de lo imaginario apoyado en el lenguaje.

En *Rayuela*, Cortázar desanda inteligentemente los intrincados caminos de la literatura fantástica, psicológica, realista, que conforman su tradición, en busca de algo que a la vez sea más y menos que literatura. El mayor mérito de su obra es que esa nueva literatura está ya contenida en el desandar la literatura vieja, que en sí misma encuentra su superación.

Hay en su literatura dos caminos: lo sobrenatural y la trascendencia. Cortázar es un escritor fantástico -de algún modo se le tiene que llamar- pero en su obra no hay fantasmas, sino una conciencia que toca puertas. En sus novelas -por llamarlas de algún modo- se abre una investigación del sí mismo de quien lee. Sin embargo, se despliega, a lo largo de su producción un centro: el reino de la creación pura. Los recursos estilísticos que revela su escritura, las estrategias que expande y pliega, los sorprendidos y desconcertantes procedimientos de sus tramas, dispositivos imaginarios que promueven puntos de fuga a las significaciones, son rasgos distintivos de su poética.

Ese exquisito cúmulo de estrategias narrativas han hecho de Cortázar uno de esos escritores favoritos de la crítica. Se le deshilvana para analizar sus recursos y su variedad en la exposición de los mismos, en busca de una reflexión profunda sobre los elementos constitutivos, esenciales, que conforman su escritura. Sin embargo, el quehacer crítico frente a su obra, que es prolijo -casi hasta al absurdo-, no siempre es profundo. Difícil

quehacer ante un escritor que presenta un poderoso relato en la superficie y otro más poderoso aún, hermético casi, creado para una mirada inquisitiva y, por ende, participativa con un grado de simpatía. Exhiben el poder de las imágenes, de las palabras, de los sonidos, presentando una ambigüedad en el detalle que abre las narraciones a otras posibilidades ofreciendo su mejor característica: la multiplicidad de sentidos. El detalle, la pincelada, una sola palabra, logra la resignificación de la narración, desviando la lógica del sentido, amplificando los posibles narrativos.

La configuración de *Rayuela*, por tanto, tendrá como centro, no la narración, sino a los personajes inmersos en ella: se interrogan e interrogan, establecen detalles, fragmentos, malos entendidos, connotaciones diversas que dialogan con la materialidad de su escritura, o con otras textualidades, con un sentido que se establece en sus escondrijos, en lo no dicho, y es ahí donde despliegan su riqueza.

Básicamente su idea de deconstruir el libro en su forma tradicional, podría tener como propósito darle libertad al texto, que sea libre de crear mensajeros y no mensajes. El libro más que libro, más que letra, es puente de humano a humano, si tiene más que mensajes y más de una lectura posible. En este sentido, los medios son fundamentales para Cortázar. La cultura es cultura medial para él, y hace uso de la multimedialidad al utilizar la música y otras artes, y un madala de hipertextualidades como elementos en su texto, en *Rayuela*, figura clave para la apertura.

La noción de figura diluye la individualidad frente a lo colectivo mediante interconexiones de influencias cruzadas. Es un proceder despiadado contra la razón: metáforas, sueños, magias analógicas –configuradas por Aracné- la atrapan. La intuición y la lógica del azar son las agujas que tejen lo individual con lo colectivo, de lo menos a lo más.

Cortázar ha creado –y se ha creado así mismo- una literatura que es figuratura. Con *Presencia* se interconecta a Mallarmé y, por tanto, a la tradición literaria simbolista y esteticista. Lo mismo hace con Rimbaud y la tradición de la irracionalidad poética. Ambos le otorgan cierta perspectiva: romper con los cuadros lógicos de la inaceptable realidad. Posteriormente relaciona a Rimbaud con el surrealismo y otorga a esa perspectiva la revolucionaria creencia de que los órdenes inconscientes, categorías abisales del ser, rigen y condicionan la poesía². Posteriormente, su iniciación neorromántica queda atrás y piensa más en la narrativa que en la poesía, según da cuenta su ejercicio crítico. Pero en una narrativa que integre los hallazgos de la poesía vanguardista: la vía poética es el acceso a la condición humana en el quehacer narrativo.

La figura que forman el cruce de dos vanguardias, el surrealismo y el existencialismo, dará a luz *Los reyes*, triángulo amoroso en un laberinto que será para Cortázar, el bastidor que despliega la metáfora de lo monstruoso que amenaza desde los sueños: el poeta enfrentado al poder. Hay ya en esta obra temprana metáforas que no pertenecen al discurso, sino a la sintaxis narrativa, cuyo espesor atraviesan verticalmente.

Esa impasibilidad clásica y el repertorio simbólico pasarán a ser una apertura hacia regiones inexploradas del sí mismo. Sus cuentos tienen similar polisemia de base

² Según Jaime Alazraki, desde Rimbaud, Cortázar ha definido ya, en 1941, “una de las direcciones más poderosas de su obra: la intrínseca relación entre literatura y vida, el poema como una búsqueda humana y no exclusivamente estética, el acto de escribir como una cuerda tendida sobre el vacío pero apuntando hacia una otredad liberadora y hacia el reverso de los cuadros lógicos de nuestra inaceptable realidad [...] dice Cortázar en el ensayo [‘Rimbaud’] [...] ‘Rimbaud buscará un absoluto de Poesía. Siempre he pensado que su descenso a los infiernos era una tentativa para encontrar la Vida que su naturaleza le reclamaba.’ [...] es aquí donde reside el valor del ensayo de 1941: en ser un primer bosquejo, una versión muy simplificada todavía en una cosmovisión dispersa en toda su obra y que da su medida mayor en *Rayuela*. Es apenas el croquis de un mapa que con el tiempo se irá poblando hasta devenir una rica y tupida geografía, pero la historia de ese territorio y algunas especies de su flora están ya presentes en este texto inaugural. (577-8). En el mismo artículo se menciona la influencia de Lautremont quien recorrerá, como fantasma, toda la obra de Cortázar, desde la configuración de los pasajes hasta la del doble. Mientras que de Apollinaire nacerán sus visiones sublimes y grotescas.

metafórica. La isotopía “invasión”, de afuera hacia dentro o de adentro hacia fuera, permea y de significado a muchos de sus relatos.

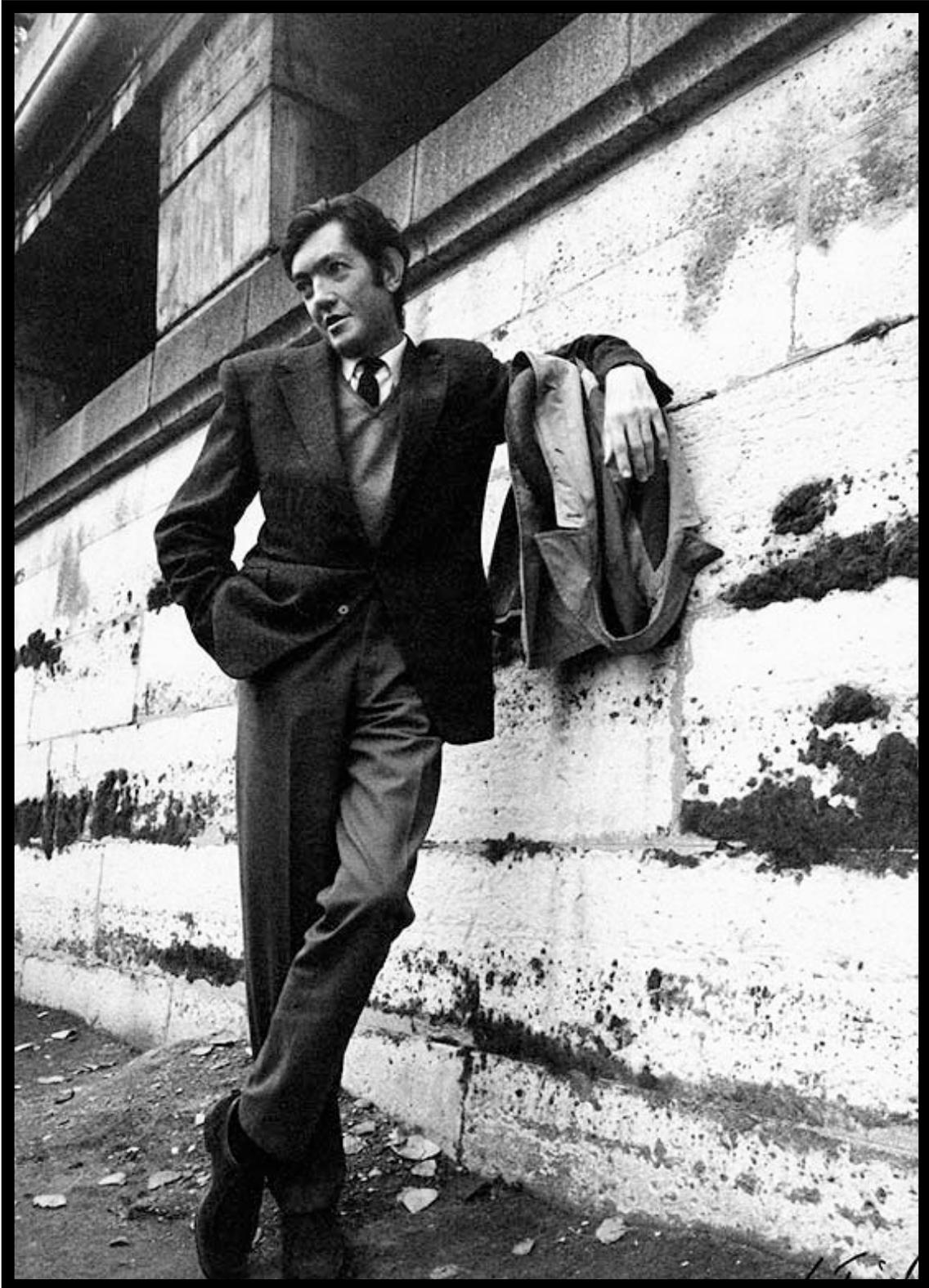
La novela, figura de exploración, de compulsión del hombre por intentar explicar la vida, buscar su sentido, desafiar sus misterios. En su novelística anterior a *Rayuela* se va prefigurando, se va anunciando, se va perfeccionando una figura ya dibujada en sus textos teórico-críticos. En *Divertimento* (1949), hay una suerte de cenáculo delirante que preanuncia el Club de la Serpiente. Allí surgirá, entre las polémicas sobre poesía, artes plásticas, música, política y sociedad, un misterio de connotaciones esotéricas que incluyen a un mentalista, una pesadilla y una pintura inexplicable. En *El examen* (1959) surge el tema de la lectura en distintos niveles y en diferentes grados de extensión. En el nivel de los hechos narrados, unos personajes llamados genéricamente “Lectores” tienen a su cargo el trabajo de leer ante un público obras de “literatura”; otros personajes también leen: leen sus producciones y las de otros. Ampliando los alcances del término “lectura”, podría decirse que estos personajes efectúan otras lecturas, leen la realidad y las representaciones de la realidad. En el nivel de la organización discursiva el autor implícito también lee: lee a los personajes, lee su propio discurso, se lee como narrador. Todo ello será una prefiguración de las estrategias de lectura y del propio Morelli. En *Los premios* (1960), Persio, personaje de algún modo independiente de la acción, acompaña, con sus monólogos, la ascensión purificadora, el retorno a la esperanza de la verdad. Porque sólo él sabe que el “Malcom”, al igual el París de *Rayuela*, no es más que una metáfora. Persio, deja fluir su pensamiento no por la senda familiar de las causalidades naturales, sino a oleadas intuitivas y sin lógica que toman por asalto la realidad. Contrario a la costumbre, no desea establecer una relación concertada entre lo que le rodea, sino que más bien está obsesionado por la ausencia de

vínculos, de lazos todavía más importantes; Persio será lo que un Horacio Oliveira desea ser.

Rayuela da de qué hablar. En su ensayo autocrítico “Del sentimiento de no estar del todo”, incluido en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), Cortázar afirma: “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.” (I: 43)

Rayuela, más que una experiencia literaria, ha sido para mucha gente un choque que podríamos llamar existencial; así, más que técnica o lingüísticamente, ha influido extraliterariamente, tal como se lo proponía su autor al escribir eso que se ha dado en llamar una contranovela. El perceptible despiste de muchos críticos frente al libro vino obviamente de que se les escapaba de las estanterías más o menos usuales, y significativamente se pasó por alto que toda asimilación estricta de *Rayuela* a la literatura equivalía precisamente a perder contacto con los propósitos centrales del libro [...] escribí *Rayuela* porque no podía bailarla, escupirla, clamarla, proyectarla como acción espiritual o física a través de algún inconcebible medio de comunicación [...] no era en rigor un libro [...] su “influencia” se ejercía en un territorio sólo tangencialmente conectado con la literatura.” (“El hombre en el escritor”, 52)

Rayuela, espiral que gira en torno a su obra anterior, a los textos posteriores de su autor, a su vida... Es el manifiesto de un antropofanía: literatura-pasaje, lugar de encuentro.



1. El gorrión en el túnel. Las propuestas estéticas de Julio Cortázar anteriores a la escritura de Rayuela: el dibujo

(o de cómo dice Cortázar que le hará para hacer lo que hace).

Estos escritos constituyen un complemento imprescindible

de los propiamente literarios

porque explicitan las concepciones y las valoraciones

que rigen la génesis de la literatura cortazariana.

Permiten completar la figura de Cortázar,

recuperar otras facetas de ese maravilloso poliedro

que es su obra íntegra,

conocer mejor al hombre

que estas páginas trasuntan enteramente.

Saúl Yurkievich

Julio Cortázar. *Obra crítica* / 1

“Si un gorrión se posa junto a mi ventana,
tomo parte en su existencia y picoteo en el suelo”

John Keats

Julio Cortázar. *Imagen de John Keats*

La obra de ficción de Julio Cortázar está siempre acompañada por la reflexión y la crítica, en tanto que son componentes indispensables de su impulso creador. Sólo desde finales de los años sesenta esta actividad, hasta entonces secundaria, casi furtiva, abandona su incierta suerte en revistas especializadas o publicaciones periódicas, para encontrar un lugar de mayor resonancia dentro de sus libros llamados almanaques como *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *Último round* (1969) o *Territorios* (1978). Sin embargo, los ensayos incluidos ahí, neutralizan su condición de tales por su lúdica coexistencia con la poesía y el cuento, el divertimento y la imagen, y otras tantas maneras de escribir a lo Cortázar, para quien el género es lo de menos.

En 1994 se publica en tres tomos, *Obra crítica* que ofrece –agrupados ahora– propuestas estéticas, artículos, reseñas y notas de crítica literaria, publicadas por Cortázar como ensayos independientes a los largo de cinco décadas. Durante ese tiempo, condensado vertiginosamente en las páginas de esta trilogía, el estilo de sus textos madura experimentando cambios semejantes a los que se fueron produciendo en su ficción. Cuanto más tardíos, menos nivel de abstracción, más fieles al curso de la vida que al del libro, más cerca del hombre que del crítico –que siempre negó ser-³ y más abiertos al diálogo con el lector.

“Teoría del túnel: Notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo”⁴ (1947) abarca el primer volumen. El segundo de ellos integra desde su primera prosa crítica

³ Respecto al quehacer crítico, en entrevista radiofónica con Adelaida Blázquez, Cortázar afirma: “yo no tengo sentido crítico, ni con respecto a mí mismo, ni con respecto a los demás; no, no me ha sido dado, pero en fin, de todas maneras tengo suficiente conciencia de lo que he hecho, de lo que he tratado de hacer...” (Fecha de acceso: 3 de mayo de 2011): <http://www.hjck.com/personaje.asp?id=596800>

⁴ Parece que el significado de la palabra “teoría” usada por Cortázar para titular este texto, es más próxima a una propuesta reflexiva e interpretativa (intuición apoyada en el uso de la palabra “notas” del subtítulo) que a su definición tradicional, la cual establece una relación indispensable con el pensamiento lógico-deductivo. Edgar Morín establece que “Una teoría no es el conocimiento que permite el conocimiento. Una teoría no es

publicada, “Rimbaud” (1941), hasta su propuesta estética “Algunos aspectos del cuento”, publicada en el año de aparición de *Rayuela* (1963). Son textos que dan a conocer los orígenes estéticos y críticos de Cortázar en Argentina, aunque también se incorporan los redactados en los primeros años en París. Estos textos críticos van indisolublemente unidos a su fecundo descubrimiento del romanticismo, el surrealismo y el existencialismo; en ellos queda registrado su interés estético por la novela y el cuento, su apuesta definitiva por Rimbaud frente a Mallarmé, su admiración por Artaud, su intensa relación con John Keats y más tarde con Edgar Allan Poe: una suerte de autobiografía literaria que devela las direcciones de su obra anterior⁵ y posterior.

Sólo después de la lectura de los dos primeros volúmenes, es posible valorar la difícil espontaneidad alcanzada por el escritor argentino a lo largo de su producción crítica. El tercero de ellos reúne los trabajos posteriores a *Rayuela*, como “Carta a Roberto Fernández Retamar: Acerca de la situación del intelectual latinoamericano” (1967), o “Nuevo elogio de la locura” (1982). Es en estos textos donde se hacen más visibles los

una llegada, es la posibilidad de una partida. Una teoría no es una solución, es la posibilidad de tratar un problema.” (*Educación en la era planetaria*. El pensamiento complejo como método de aprendizaje en el error y la incertidumbre humana. Universidad de Valladolid-UNESCO: 2002. (Fecha de acceso: 15 de octubre de 2010): <http://www.scribd.com/doc/12462521/Morin-Educacion-en-La-Era-Planetaria>. En este sentido, Cortázar especifica a Picon Garfield: “yo me ubiqué automáticamente [...] en la línea hiperintelectual argentina de la época. Pero todo es ambivalente porque al mismo tiempo yo había descubierto a [...] los escritores populistas.” Más adelante especifica: “Yo creo que no he escrito nada intelectual. Algunas derivaciones son intelectuales, por ejemplo en *Rayuela*, cuando se parte de un hecho concreto y los personajes empiezan a hablar, entonces se lanzan a la teoría [...] Yo no he nacido para lo teórico [...] Por eso me molesta cuando [...] me hacen entrevistas, [y] me piden muchas precisiones críticas, como si yo fuera alguien [...] con una gran capacidad crítica. Yo no las tengo; tengo intuiciones [...] mi crítica está movida por una serie de intuiciones vitales [...] El problema de la crítica, excesivamente intelectual es que a pesar de la buena intención del crítico y su inteligencia y su genio, a veces hay una especie de corte con la vida, con los impulsos vitales”. (*Cortázar por Cortázar*: 12,15-16) Con base en lo anterior, la palabra “teoría” y sus derivaciones, se orientará, en la presente investigación, hacia la definición que hace Morín: “Una teoría no es una llegada, sino la posibilidad de una partida.”

⁵ Según la bibliografía establecida por Gladis Anchieri en *Rayuela*, edición crítica, (1992), anterior al texto de “Rimbaud”, Cortázar sólo habría publicado, bajo el seudónimo de Julio Denis, *Presencia* (1938), -presencia del espíritu mismo de la poesía, la cual se expresa a través de la música, elemento inherente a la poesía- un libro que integra cuarenta y tres sonetos, a la fecha sin reeditar. (confr. Anexo 1: “Julio Cortázar y la generación cuarentista”).

rasgos formales que dieron a Cortázar su inconfundible voz de escritor subversivo y donde, tras la gran sacudida ideológica de la Revolución Cubana, sus tesis –así como su obra de creación- despiertan a la historia y se internan en el destino de América Latina. En ellos conviven estética y política, Felisberto Hernández con el “Che” Guevara, Neruda con Shelley, Dickens con Roque Dalton, las denuncias del Tribunal Russell con el recuerdo de Ezequiel Martínez Estrada.

¿Cómo separar al Cortázar teórico-crítico del Cortázar creador sin cometer una insensibilidad hacia su visión de la literatura? Sus trabajos son uno con el resto de su obra de ficción y expresan su poética desde otro ángulo, pero con igual intensidad. La teoría y la crítica es en su caso una extensión de sus ficciones, el complemento natural de sus lecturas y no su consecuencia; un esfuerzo por hacer del acto teórico-crítico un acto literario, poético, amoroso. Tal vez de ahí esa resistencia suya a ser visto como crítico y su menor molestia a ser visto como teórico. Es en su presentación del libro de Dickens *Los papeles póstumos del Club Pickwick*: “Reencuentro con Samuel Pickwick” (1981) donde hace una declaración que es extensible a cada uno de los textos de su *Obra crítica*: “No escribo esto como crítico sino como un fiel enamorado participante del mundo pickwickiano” (*Obra crítica*, 3/290). Por eso sus textos críticos poseen esa extraña compenetración con su objetivo y parecen apropiarse de él con el dinamismo y la vida propios de la ficción, alejándose de la frialdad y la solemnidad institucionalizada de la crítica convencional.⁶

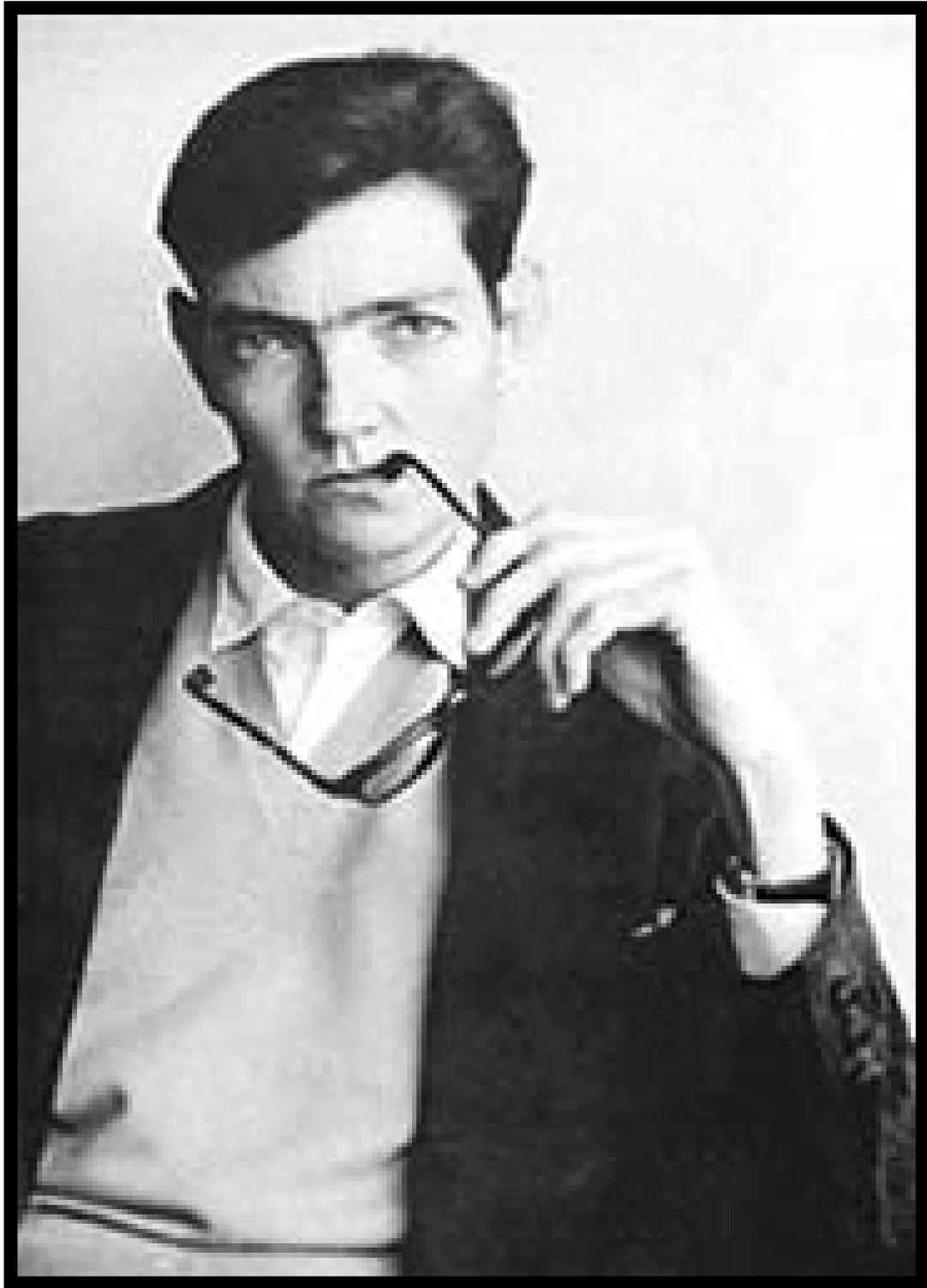
Cuando Cortázar habla de un autor, no corre hacia él como el crítico de oficio que sanciona y se distancia, sino que se instala junto a su lado en un nuevo espacio sin tiempo creado por el texto, y escribe “como paseando a su lado y escuchándolo” (65), entregado

⁶ En “El perseguidor”, Bruno, biógrafo y crítico de Johnny Carter, dice: “[...] no siento el menor deseo de hablar como crítico, es decir, sancionar comparativamente.” (*Las armas secretas*, 110)

intuitivamente al ritmo imprevisible de una conversación. El conocimiento que busca no es el de un pensamiento racional que discrimina, sanciona y separa, sino una actitud poética, receptiva y porosa, que se opone al juicio uniforme del crítico ante las contradicciones del creador. Por eso es que sus críticas son estéticas que son poéticas, es decir, ensayos críticos que configuran propuestas estéticas relacionadas con el género del autor puesto en crisis y que a la vez contienen expresiones que ponen de manifiesto una forma verbal de ser en el mundo.

En el relato “El perseguidor” (*Las armas secretas*, 1959), Bruno piensa en el destino del crítico como “el triste final de algo que empezó como sabor, como delicia de morder y mascar.” (92) En este sentido, la obra crítica Cortázar, es un intento cada vez mayor de contradecir la melancólica verdad de esta afirmación. Por sus límites imprecisos, estos textos pueden ser para él, como la novela, un orden literario de máxima libertad formal. En su deseo permanente de cambiar la literatura, necesita también cambiar el ensayo. Y lo hace no desde un cuestionamiento a sus fundamentos -pues el ensayo no puede prescindir de la dimensión lógica que lo sostiene-, sino mediante la subversión de las leyes formales de su exposición: volviéndose contra la imparcialidad y la impersonalidad que caracterizan la teoría y la crítica, haciéndolas narrativa, pero también manteniendo un casi imposible equilibrio entre pensamiento e imaginación poética, al escribir cartas que son ensayos (como “Carta a Roberto Fernández Retamar”), ensayos que son cartas (como las dedicadas a Felisberto Hernández -“Carta en mano propia” (1977)- o ensayos que son teorías acerca de su propia propuesta estética como “Teoría del túnel” (1947) “Notas sobre la novela contemporánea” (1948), “Un cadáver viviente” (1949) “Irracionalismo y eficacia” (1949), “Situación de la novela” (1950), “Para una poética” (1954), “Algunos aspectos del cuento” (1963), “Notas sobre lo gótico en el Río de La Plata” (1975), “El estado actual de la

narrativa en Hispanoamérica” (1976) y más; y es que con Cortázar siempre hay más: textos en territorio cortazariano.



1.1. “Teoría del túnel: Notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo”

(o de cómo Julio sienta las bases de sus propuestas estéticas en la libertad creativa, sin grilletes de escuelas y doctrinas).

... por qué odiaba Morelli la literatura,
y por qué la odiaba desde la literatura misma
en vez de repetir el *Exeunt* de Rimbaud
o ejercitar en su temporal izquierdo la notoria eficacia de un Colt 32.

Oliveira se inclinaba a creer que Morelli había sospechado
la naturaleza demoníaca de toda escritura recreativa
(¿y qué literatura no lo era, aunque sólo fuese como excipiente para
hacer tragar una gnosis, una praxis o un ethos
de los muchos que andaban por ahí o podían inventarse?) [...]

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.

Julio Cortázar

Rayuela

Cortázar escribe “Teoría del túnel” en 1947⁷ mientras trabaja como secretario de la Cámara Argentina del Libro, después de renunciar a la cátedra de Literatura Francesa en la Universidad de Cuyo, en Mendoza, donde laboró del ‘44 al ‘45. Se trata de un largo texto con un subtítulo iluminador: “Notas para la ubicación del surrealismo y del existencialismo”.⁸ En el discurrir del texto, dicha ubicación se va configurando a través de un análisis de la fisonomía del hecho literario, del libro y de la historia de la novela, lo cual va develando que ambos movimientos⁹ articulan las estrategias que le permitirán al escritor del siglo XX –y al propio Cortázar- demoler el edificio literario canónico. Texto que es ensayo, que es manifiesto cortazariano al declarar principios e intenciones, con respecto a una nueva manera de apreciar al libro, al objeto literario y a la novela, desde un horizonte donde confluye la herencia romántica, la cosmovisión surrealista y la actitud existencialista. Desde ahí, Cortázar establece que destruir es, paradójicamente, construir una nueva literatura mediante tendencias volcadas en la búsqueda de una hechura artística y estética al margen del canon tradicional.

En primer término, varios¹⁰ han sido los críticos y estudiosos que han adscrito a Cortázar al surrealismo no sólo como entidad artística y literaria, sino como forma de vida. Sin embargo, según Evelyn Picón, él “no desea ser visto como surrealista y, además ha convencido a los críticos de esto.” (*¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, 12). En “Teoría del

⁷ Confr. Anexo 1. “Julio Cortázar y la generación cuarentista”.

⁸ Las referencias usadas en este documento, están tomadas de Julio Cortázar. “Teoría del túnel: Notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo”. *Obra crítica* / 1. Ed. Saúl Yurkievich. México: Alfaguara, 1994. En las referencias directas, el uso de cursivas y de mayúsculas es del autor.

⁹ Al respecto, afirma Alazraki en su texto “Cortázar antes de Cortázar. *Rayuela* desde su primer ensayo publicado ‘Rimbaud’” (1941): “El existencialismo y el surrealismo [son] dos de los estímulos intelectuales y literarios más fecundos de su obra, aparecen ya aquí mencionados en relación a Rimbaud, sí, pero también en relación al papel que desempeñarán en su propia obra.” (*Rayuela*, edición crítica, 579)”

¹⁰ Confr. Anexo 2. “Referencias bibliográficas sobre estudios sobre Julio Cortázar y su relación con el surrealismo y el existencialismo”.

túnel”, Cortázar establece que un surrealista es aquel hombre que sabe que existe otra forma de mirar, y de expresar la realidad, y que su deber es encontrarla, usando como medio la restitución, es decir, el reencuentro con la inocencia, con la dimensión humana, para la cual todo es y debe ser aceptado como llave de acceso a otra realidad superior que la de los sentidos. En la novela hay surrealismo, es decir, restitución, cuando irrumpe el lenguaje poético, no como ornamento sino como potenciador del estallido del tema en diversas direcciones: la dimensión onírica, la premonición, el azar y la magia, como virtualidades de la acción. La realidad verificable -la sensible, la que articula la vida cotidiana y sus las costumbres- gira, da vuelta, se fractura para ser restituida por otra dimensión de la realidad que no se deja explicar por el pensamiento racional.

En segundo lugar, otros¹¹ críticos y estudiosos -en repetidas ocasiones los mismos que lo han hecho con el surrealismo- han visto en el existencialismo francés, la guía que le permite a Cortázar abrir puertas más anchas y flexibles para la literatura. La proclama existencialista en “Teoría del túnel”, sin embargo, no se reduce a “la nada” de Sartre o al absurdo de Camus. Fuera de la filosofía y de sus métodos, Cortázar alude a un existencialismo como camino para la indagación humana, la renuncia de la ilusión, del sostén divino y la aceptación de la soledad inmanente¹², en beneficio de una toma de conciencia del ser como partícipe de una colectividad, vía para la autorrealización como búsqueda y encuentro con la autenticidad.

Cortázar ve en el surrealismo y en el existencialismo dos actitudes conciliables entre sí. Estas dos actitudes -o modos de aprehender la realidad- tienen como fin último crear una

¹¹ Confr. Anexo 2. Referencias bibliográficas sobre estudios sobre Julio Cortázar y su relación con el surrealismo y el existencialismo.

¹² Soledad que resulta de la inmersión del hombre en sí mismo, tras el rechazo a los sostenes tradicionales que brinda la religión, la ilusión, la esperanza.

poética antropológica donde coincidan la magia, lo onírico, la restitución de la inocencia; el compromiso, la trascendencia de la soledad -donde el hombre “buscará superarla y comunicar”- (119), el encuentro con la libertad, para el logro de una antropofanía, la revelación de lo humano.

Su búsqueda de lo humano reclama una deuda con el surrealismo y con el existencialismo. En “Un cadáver viviente” (1948) expresa sus diferencias y simpatías con el movimiento. Sin embargo, esta vanguardia será sólo parte de su formación, ni etiqueta, ni bandera, más sí impulso para la fractura de géneros y cánones, para la evolución de su carácter verbal y de su procura irracional. Del existencialismo –como lo afirma en “Irracionalismo y eficacia” (1949)- tomará la acción humana integrada, es decir, la posibilidad de vivir –y de escribir- sin rupturas aniquiladoras, pero tampoco sin adherirse a él.

Tanto surrealismo como existencialismo son empresas extraliterarias que rompen tradiciones y dogmas literarios como el culto al “Libro”, apoyado en su fin estético o en su calidad de objeto de arte. Cortázar establece que a partir de la década que va de 1910-1920, “se advierte la aparición de un tipo de escritor -con todo lo que hay de dramático en que se trate precisamente de él, de un hombre que escribe libros- para quien la noción de género, de toda estructura genérica se le da con la perspectiva visual de barrotes, cárcel sujeción” (46-7). A lo cual agrega: “numerosos escritores llegan a la “literatura” movidos por fuerzas extraliterarias, extraestéticas, extraverbales, y procuran mediante la agresión y la reconstrucción impedir a todo precio que las trampas sutiles del verbo motiven y encaucen, conformándolas, sus razones de expresión.” (53)

Esta nueva forma de “hacer” literatura es llamada por Cortázar “caballo de Troya”. Dentro, listo para el combate, el nuevo escritor rebelde, destruye de adentro a afuera,

barrena el lenguaje para restituirlo, para construir un túnel donde la luz, que de pronto aparece al final, sea diferente, a través de la alteración de los medios formales y expresivos. “Este avance en túnel, que se vuelve contra lo verbal desde el verbo mismo pero ya en un plano extraverbal, denuncia a la literatura como condicionante de la realidad, y avanza hacia la instauración de una actividad en la que lo estético se ve reemplazado por lo poético...” (67)

Sustituir una literatura enunciativa, preocupada por la superficie, por la que sólo muestra “fragmentos, modos parciales de ser”, es decir, literatura basada en “tipos”, que no ingresa en los intersticios más profundos y sinuosos del ser, por un lenguaje poético-intuitivo que lo libere, que le dé alas; que conforme un excéntrico espacio posible, donde los “personajes ya no hablan sino que viven.” (73) A este tipo de novela, Cortázar la denomina novelapoema (creación esencial que va más allá de lo genérico), bajo una forma y una expresión poética existencial.

“Teoría del túnel” propone así a un escritor que subvierta el orden establecido, que derrumbe los andamios de la cultura para crear una anticultura, que dé cuenta de la realidad total del ser humano y no de una realidad parcelada, fragmentada, que utilice un lenguaje que escape a las trampas mismas del lenguaje, mediante una estrategia llamada “caballo de Troya”, piedra de toque de la “novelapoema” a través del “cobayo” (81) -análogo a las prácticas de laboratorio-, de la experimentación; juego que fracture la reforzada pared del condicionamiento cultural hecho arte, exprimiendo la esencia última -una especie de ambrosía- de la existencia humana.

Esta propuesta de Cortázar está ya configurada desde el epígrafe¹³. De *Las moscas* (1943), obra clave del existencialismo sartreano, donde se explicita la concepción de libertad, brotan las palabras que vigorizan una necesaria inquietud: la condición humana y su atadura a un cuestionamiento radical que concierne a su situación: su actitud ante sí y frente a los otros.

Júpiter.- ¡Pobres gentes! Vas a hacerles el regalo de la soledad y la vergüenza, vas a arrancarles las telas con que yo los había cubierto, y les mostrarás de improviso su existencia, su obscena e insulsa existencia, que han recibido para nada.

Orestes.- ¿Por qué habría de rehusarles la desesperación que hay en mí, si es mi destino?

Júpiter.- ¿Qué harán con ella?

Orestes.- Lo que quieran: son libres y la vida humana empieza del otro lado de la desesperación.¹⁴

¿Por qué Julio Cortázar eligió este epígrafe para abrir su “Teoría de túnel”? Como toda pregunta que se establezca al inicio de una lectura, de un trabajo de análisis y reflexión, su respuesta está diseminada en el discurrir del texto.

¹³ Se ha establecido que un epígrafe sintetiza la idea general o pensamiento de un libro. Se diría: lo anuncia. En este caso, se advierte la destrucción del apego y la construcción libre. Al inicio de “Teoría del túnel” hay uno infernalmente potenciador, un verdadero paratexto.

¹⁴ Jean Paul Sartre. *Las moscas*, Drama en tres actos. Traducción de Aurora Bernárdez (1948), Buenos Aires: Editorial Losada, 1973. Aurora Bernárdez será la primera esposa de Julio Cortázar y el año de publicación de la traducción del texto del francés al español corresponde al mismo año en que es escrito “Teoría del túnel”. En “Teoría del túnel”, el epígrafe está citado en su lengua original:
 JÚPITER.- Pauvres gens! Tu vas leur faire cadeau de la solitude et de la honte, tu vas arracher les étoffes dont je les avais couverts, et tu leur montreras soudain leur existence, leur obscène et fade existence, qui leur est donnée pour rien.
 ORESTE.- Pourquoi leur refuserais-je le désespoir qui est en moi, puisque c'est leur lot?
 JÚPITER.- Qu'en feront-ils?
 ORESTE.- Ce qu'ils voudront: ils sont libres, et la vie humaine commence de l'autre côté du désespoir

En el epígrafe –“ilustre cita”, le llama Cortázar- aparecen ya una serie de implicaciones que prefiguran el texto: arrancarle al libro-objeto el velo esteticista que lo cubre para mostrar su naturaleza. Tela que enmascara su “insulsa existencia”, y que al ser des-cubierto devela la soledad, la desesperación, la búsqueda de una libre existencia; “esa esencia última del espíritu donde culminaba el Universo para Stéphane Mallarmé.” (35)

En principio, Cortázar intenta “explicarse la fisonomía contemporánea del hecho literario”¹⁵ que, inmerso en la línea tradicional, ha configurado al libro como su signo exterior, como el “sostén esencial de la literatura.” (36) Considera como punto de partida, al clasicismo, para luego descentrarse y, desde él, establecer la visión vanguardista del siglo XX. Dicho itinerario irá configurando las estrategias estéticas del escritor argentino, en torno a los elementos tanto formales como expresivos, que le permiten transgredir los géneros y sus lenguajes, hasta hacer de sus postulados estéticos, poéticas subversivas.

Según Cortázar, el escritor clásico “ve en el libro un *medio* para expresar y transmitir las modulaciones individuales que asumen sin quebrarse las grandes líneas de fuerza espiritual de su siglo.” (37) Por tanto, el libro será vivo representante de una época o generación cartografiada; razón por la cual su estilo, tendiente a una uniformidad retórica, delata la pérdida del individuo.

“Frente al tono alegorizante del clasicismo, [y] su preferencia por los tipos de corte universal”, el romanticismo, a contracorriente, “reivindica los derechos individuales del escritor y, por ende al libro como expresión de *una* conciencia”. El estilo individual, por

¹⁵ Dentro de la línea tradicional, Cortázar establece en nota al pie que “para una mejor aprehensión de lo que sigue, entender por *literatura* y *obra literaria*, la actitud y consecuencias que resultan de la intencionada utilización estética del lenguaje.” (36)

tanto, hipervalora el asunto y su forma, es decir, los “estados del alma”.¹⁶ Este presupuesto romántico, el del primer romanticismo¹⁷, recorre el cuerpo textual de la obra cortazariana: la búsqueda de unidad, el juego, el azar objetivo, en fin, la preponderancia del pensamiento analógico.

Cortázar afirma que es en la segunda mitad del siglo XIX cuando se retorna a la hipervaloración del libro por su fin estético. Se “hará del libro la razón de ser de la literatura”. Los lectores buscan el Libro-Objeto-Estético por sus dimensiones verbales, configurado como Meta-Libro con el poder de influir en la sociedad de una época, considerado, a su vez, como un Libro-Conocimiento, es decir, un Libro-Espiritual que reaprovisione los valores sociales impuestos por la época. El resultado de esta acción será, por tanto, el Libro-Perdurable.

El siglo XX, en cambio, revelará en su segunda década un retorno [...] al [...] primer romanticismo, la literatura mostrará tendencia a la expresión total del hombre en vez de reducirse a sus quintaesencias estéticas. Aún no se advierte crisis en la concepción [...] del libro; el esfuerzo literario lo sostiene como receptáculo de las formas, *informa* en él sus elementos. Pero [...] el escritor se siente cada vez más *comprometido como persona* en la obra que realiza, principia a ver en el libro una manifestación consubstancial a su ser, no un mediatizado símbolo estético... (40)

¹⁶ En esta línea Cortázar inscribe a Chateaubriand, Byron, Leopardi y William Blake.

¹⁷ En su itinerario histórico, Cortázar establece dos etapas más del romanticismo: la hedonista que usa “la formulación estética de la realidad sensible [...] inédita siempre y adecuándose a la ecuación individual del poeta o artista.” (38) Esta exaltación de la personalidad individual, promueve la rebeldía romántica, la cual para Cortázar sigue dos vías de expansión: “la blasfemia desesperada [...] impartida por el romanticismo inglés, y la lucha en pro de una reforma social y espiritual” (38-9); misma que genera una literatura de tesis, matriz de todo tipo de material extraliterario. Queda ahogado así el hedonismo gozoso, pero mantenida la actitud mesiánica: “Es el mesianismo desatado de Hugo, Lamartine o Shelley.” (39)

Este distanciamiento de lo esencialmente estético, está orientado hacia el camino de lo existencial. Sus búsquedas, que se ejecutan en una nueva configuración de la obra como “instrumento de automanifestación integral del hombre, de autoconstrucción, *vehículo* y *sede de valores que, en última instancia, no son ya literarios*”, crean una nueva concepción del libro: “como producto de una experiencia nunca dissociada del hombre –autor y lector- [que] se manifiesta en forma de abierto desprecio hacia el Libro, columna inmanente de la literatura tradicional.” (41)

En la procuración de una condición humana orestiadamente libre, el angustiado escritor del siglo XX se aboca a la tarea de desenmascarar al Libro –simbolizado por Júpiter, los asesinos y el pueblo cómplice, según el epígrafe. Sin embargo, contra, contrario y contradictorio, el nuevo escritor, con una actitud renovada y simbólica, por un lado, muestra una despreocupación por la apariencia de su creación y por otro, agresividad en la confrontación de lo que hasta ese momento representó el Libro-Fetiché. Para Cortázar, “La verdadera batalla se libra allí donde dos actitudes ante la realidad del hombre se descubren antagónicas. (46)

En este sentido, cabe preguntarse ¿si el libro deja de ser un objeto estético, es un libro literario? ¿Dónde se apoyará la literatura si no es en los valores estéticos del libro como producto? De frente a la reflexión, Cortázar apunta al estallido: Dadá malhumora al canon al desfetichizar por completo al libro. Principio destructor de las limitaciones literarias que sienta las bases en la experimentación de nuevos enfoques. Creación-Vida, Poesía-Acción son binomios indisolubles. De ahí la mezcla de géneros y el collage. Dadá,

abre el campo para la llegada del surrealismo y ayuda a crear un lenguaje poético libre y sin límites.¹⁸

Es significativo que el dadaísmo se propusiera abiertamente como empresa de dislocación, de liquidación de *formas*. A ello seguiría el surrealismo como etapa de liquidación y destrucción de *fondos*. Sin embargo, ambas actitudes no sólo navegan por los confines del desprecio al Libro, son también manifestaciones de un trasfondo espiritual distinto. Es decir: el dadaísmo es algo más que recortar las palabras del diario y agitarlas y el surrealismo¹⁹ más que una actividad extralibresca.

Deformar la “vocación”, la profesionalización literaria, para convertirla en “*recurso*”, es el propósito del escritor que nace con el siglo XX. Para ello, trasgrede primeramente el “resultado-Flaubert” que sintetiza el hecho literario en el logro estético. De ahí pasa a despreciar el “resultado-Balzac”, que establece “no tratar más que aquello reducible a la literatura” (49-50). Si a Flaubert lo mueve el uso estético del lenguaje, a Balzac el asunto o

¹⁸ Para una muestra del Dadá en el mundo de la poesía nada mejor que recoger los consejos que Tzara propone para hacer un poema dadaísta. El texto pertenece a *Siete manifiestos dadá*, “Dadá manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo”, VIII (1924).

Coja un periódico

Coja unas tijeras

Escoja en el periódico un artículo de la longitud que quiera darle a su poema

Recorte el artículo

Recorte en seguida con cuidado cada una de las palabras que forman el artículo y póngalas en una bolsa

Agítela suavemente

Ahora saque cada recorte uno tras otro

Copie concienzudamente

en el orden en que hayan salido de la bolsa

El poema se parecerá a usted

Ya es usted un escritor infinitamente original y de una sensibilidad hechizante, aunque incomprendido del vulgo. (*Las vanguardias artísticas*, 74)

¹⁹ La vida es la elección de Breton, y es el ámbito de interés del surrealismo. Éste se basa en “el libre ejercicio del pensamiento”, mediante el cual intenta “la resolución de los principales problemas de la vida”. (André Breton. *Primer manifiesto surrealista*. (*El surrealismo*, 46)

la jaula del género; en cambio, a este nuevo joven escritor rebelde lo mueve la intuición - guía de su conducta intelectual- lo que confirma, así, su innegable filiación romántica.

Acepta [...] una tendencia a proponerse la realidad en términos de inadecuación del hombre en el cosmos, asumirla [...] y luchar por superarla a través de la rebelión contra [...] todo “clasicismo”, *que se le antoja la fórmula estética del conformismo*. De los [románticos] le viene a este escritor el coraje y la debilidad de prever, instalar, fecundar y volver operativa su individualidad, su estar solo y dolido, solo y enamorado, solo y panteísta, solo y el Universo [...] hereda también la sorda esperanza de superar su soledad y construir con órdenes humanos –a veces demasiado humanos-, una sociedad [...] que concilie la libertad con la comunidad [...] Sin paradoja alguna, lo vemos *escribir libros con la esperanza de que ayuden a la tarea teleológica de liquidar la literatura*. (53-4)

Inconformismos que provienen de los cuestionamientos del “escritor contemporáneo, reflejo localizado de una angustia general del hombre de nuestros días: la duda *de que acaso las posibilidades expresivas estén imponiendo límites a lo expresable; que el verbo condicione su contenido, que la palabra esté empobreciendo su propio sentido*”. (51) Para este nuevo escritor, “el idioma constituye oscuramente una resistencia a la que importa burlar y trascender.” (51-2)

Valéry, Gide y Kafka, dadaístas y surrealistas, para quienes “el escribir no es más que un recurso” (52), llegan a la literatura motivados por fuerzas extraliterarias, exorbitadas de la esfera estética, descentradas del verbo para impedir, a costa de lo que venga, conformar sus razones de expresión a las sutiles trampas del lenguaje.

Este escritor toma el martillo tal como le ha sido dado, sin mirarlo o a lo sumo estudiándolo hasta que aprende a empuñarlo bien; pero su entera atención está ya en

lo otro, en el clavo, en lo que motiva el martillo y lo justifica. Y porque no mira el martillo, muchas veces se ha aplastado los dedos en lo que va del siglo; pero no le importa porque eso forma parte del juego, y después se golpea mejor, con más encarnizada voluntad y eficacia. (54)

¿Por qué este nuevo escritor usa la herramienta forjada por el escritor tradicional? ¿Por qué no se forja para sí mismo un nuevo utensilio? Si usa el mismo instrumento, si se expresa verbalmente y actúa en consecuencia, es lo de menos. Su actitud es otra: el martillo es usado, es entendido, es comprendido desde una nueva actitud. Evade para romper, desordena para re-ordenar, repele la frustración, producto de la vocación instrumental, apuntalada por la consumación del logro estético y el respeto al estilo del género. Empuña el martillo sin tanta fuerza y, en ocasiones, sin vocación alguna. “Así mirada, la línea literaria aparece quebrándose [...] por un embate que, a diferencia de los movimientos de escuelas y sensibilidades que registra su historia, se da desde dentro mismo del hecho literario, desde la sustancia verbal puesta en crisis por la ruptura de los cánones estéticos que la organizaban.” (57)

El caballo y su viva entraña amanecen a una tarea terrible [...] ha mostrado el astillamiento de estructuras consideradas escolarmente como normativas. Aún no hemos conocido mucho más que el movimiento de destrucción; este ensayo tiende a afirmar la existencia de un movimiento constructivo, que se inicia sobre bases distintas a las tradicionalmente literarias, y *que sólo podría confundirse con la línea histórica por la analogía de los instrumentos.* (61)

Si el joven escritor rebelde ha mostrado desconfianza por el lenguaje literario, es porque cree que el vehículo lo limita a recorrer sólo ciertos caminos. No es la ansiedad de liberación lo que potencia su rebeldía,

... sino que revela la presencia de dimensiones esencialmente incontenibles en el lenguaje estético [...] Nuestro escritor advierte en sí mismo, en la problemática que le impone su tiempo, que su condición humana *no es reductible* y que por ende la literatura falsea al hombre a quien ha pretendido manifestar en su multiplicidad y su totalidad... (62)

¿Qué lee este nuevo escritor de sí mismo en las obras del pasado? ¿De qué manera se le presenta esta reducción de la condición humana? Cortázar afirma que le decepciona que el viejo escritor fragmente al hombre cuando en sus manos está el integrarlo y comunicarlo de una mejor manera. En sus lecturas sólo ve fragmentos de sí mismo, sólo partes aisladas de formas de ser. Pero también suele maravillarse con otro tipo de escritores del pasado – Rimbaud, entre ellos- quienes en sus obras profetizan la conciencia de un hombre total; en ellos se encuentra a través de acciones planteadas desde el libre impulso y no mediatizadas por el lenguaje estético. ¿Qué ha llevado al escritor –al de siempre, “al de sopa de letras”- a pretender estetizar a una humanidad que no posee modalidades estéticas? Deformar al hombre, usarlo para que la herramienta funcione mejor, sólo por vanidad. Esto es lo que intenta destruir (“como necesidad moral”) (63) el joven escritor rebelde. Lo hace porque busca la libertad ante todo. Libertad como escritor, libertad en el uso del instrumento verbal, libertad para el hombre que protagoniza sus obras, libertad para el lector en el encuentro consigo mismo. Para ello, “es preciso *hacer el lenguaje para cada situación*, y [...] al recurrir a sus elementos analógicos, prosódicos y aun estilísticos, necesarios para liberarse de esa carga condicionada: busca el uso imperfecto del uso tradicional del lenguaje literario, es decir, intenta *escribir mal*, equivocarse, para así rehacer un nuevo lenguaje literario, e iniciar su tarea de restitución. (65-6)

Esta agresión contra el lenguaje literario, esta destrucción de formas tradicionales, tiene la característica propia de un túnel; destruye para construir. Sabido es que basta desplazar de su orden habitual una actividad para producir una forma de escándalo y sorpresa [...] el conformismo medio de la “literatura” a los órdenes estéticos torna insólita una rebelión contra los cuadros internos de su actividad. (66)

El joven escritor rebelde dado a la tarea de construirse un túnel dentro de las estructuras verbales tradicionales, que han vedado la realidad a la manera de un “espejo esmerilado”, restituye a lo viejo por lo nuevo al poner en crisis el...

... *modo verbal del ser* del hombre [...] y ese avance en túnel, que se vuelve contra lo verbal desde el verbo mismo pero ya en un plano extraverbal, denuncia a la literatura como condicionante de la realidad, y avanza hacia la instauración de una actividad en la que lo estético se ve reemplazado por lo poético, la formulación mediatizadora por la formulación adherente, la representación por la presentación. (67)

Paralelamente a la puesta en crisis, las líneas tradicionales siguen su curso. El crítico que mira a unos como a otros somete a su criterio canónico, tanto a una obra estética, como a una crítica. “Se cae entonces en el ridículo de denostar una “liquidación del estilo’ en un Joyce...” Abomina, en ese momento, cualquier nuevo esfuerzo, cualquier obra que refleje crisis, cualquier nombre desajustado de la línea tradicional. Por tanto, el escritor tradicional, sus obras, sus críticos, sus habituales lectores habituados son los guardianes de la Literatura. Parecen decir al unísono: “*Seguirá una de las artes*, incluso de las *bellas artes*; adherirá a los impulsos expresivos del hombre en el orden de lo bello, lo bueno y lo verdadero.”. A esa Literatura, como dice Cortázar, “dejémosla en su reino bien ganado y

mantenido, y apuntemos hacia las nuevas tierras cuya conquista extraliteraria parece ser un fenómeno significativo dentro del siglo.” (68)

Interesa, ahora, a Cortázar poner en tela de juicio el principio estético de la novela; trabajo que le permite someter a revisión la articulación de un ejercicio verbal del género novelesco.

En el principio: “Canta, oh Musa, *la cólera* del Périda Aquiles...” Son palabras que, según Cortázar, provienen de una hermosa y antigua novela; mismas que esclarecen el principio básico del género: expresar al ser de lo humano. Dar cuenta de las motivaciones que lo configuran psicológicamente; expresarlo, luego, desde la metafísica; en seguida a través de un deliberado o escamoteado registro autobiográfico que crea una “multitud de *doppelgängers*” (71), acompañados del lenguaje poético encauzado enunciativamente. (73)

El escritor tradicional usa el lenguaje nominativo -enunciativo, lógico, idiomático-, mientras que la arquitectura de la novela -su asunto, su propósito, su situación- la adereza con imágenes, metáforas y analogías. “... un lenguaje científico [...] con el que se alterna imbricándose inextricablemente un lenguaje poético, simbólico, producto intuitivo donde la palabra, la frase, la pausa y el silencio valen trascendentemente a su significación idiomática directa.” (81) Por tanto, el estilo del novelista, desde el punto de vista verbal, resulta de la alternancia que vaya dando al sentido directo e indirecto a las estructuras verbales en el discurrir narrativo que, fiel a la estética tradicional, formula racionalmente a la realidad para configurar de la misma forma la situación novelesca. Relatar bellamente es su aspiración primera, o acaso ¿será la de informar estéticamente?

De la situación en sí -narrada prosaicamente- se desprende la atmósfera poética del fluir psíquico y de las acciones de los personajes, del ritmo y de las líneas argumentales. “Dilatada en la duración, la novela somete al lector a un *encantamiento* de carácter poético

que opera desde las formas verbales [...] Así la adolescencia, y por sobre todo el amor –tema de la novela- descargan su potencial poético...” (83-4). Esta coexistencia de los lenguajes narrativo y poético imprimen al texto su rasgo “literario”. “La variedad posible en el dosaje y la yuxtaposición es lo que matiza de manera prodigiosa el itinerario histórico de la novela y obliga a considerar la obra de cada gran novelista como un mundo cerrado y concluido, con clima, legislación, costumbres y bellas artes propias y singulares.” (85) Por lo tanto, la fácil tarea del crítico tradicional de la novela tradicional será desmontar ambos lenguajes.

Contra la función ornamental del lenguaje poético en la novela, nacen *Los cantos de Maldoror* de Isidore Ducasse, mejor conocido como el Conde de Lautréamont y *Una temporada en el infierno* de Arthur Rimbaud. Ambos marcarán, con hilo negro, toda la producción cortazariana. Para Cortázar “El Conde” y sus cantos son un producto libre, no una prosa poética, sino una textualidad que se abre como poema y termina en una novela”, sin embargo, no son, para Cortázar, ni una cosa, ni la otra, “sino una *presentación poética del entero ámbito vital de un hombre*; sin parcelación estética ni catarsis lírica, sin novela pura ni poema puro, *los dos y ninguno,*” con un propósito orientado a...

...no admitir ya *condición alguna* de fuera; ni estético-literaria (la línea de la prosa francesa, condicionando la línea temática), ni poética (la catarsis inherente a toda lírica, de donde ciertos temas en sí, ciertos temas no, lo inteligible antes que lo sensible, etc.); él es ese hombre para quien la literatura o la poesía han cesado de ser *modos* de manifestación existencial, y en alguna medida *crítica* de la realidad; *para quien lo poético es el solo lenguaje significativo* porque *lo poético es lo existencial*, su expresión humana y su revelación como realidad última. (96)

Acompaña al Conde un vagabundo: Arthur Rimbaud, quien liquida al lenguaje enunciativo a través de “iluminaciones” existenciales; con ellas denuncia la incapacidad del lenguaje

para nombrar los estados de conciencia del hombre. Mas es su obra *Una temporada en el infierno* la que, por vía poética, logra la comunicación existencial, pues sin enunciar hace de la vivencia un producto verbal. Al respecto, enuncia Cortázar:

Esta temporada infernal, a justo título novela autobiográfica, novela narrativa, temática –dentro de las imágenes globales- y novela de memorias, de educación sentimental, no puede ser aprehendida sin reconocer en ella [...] la forma poética [...] el paso del verso a la prosa significa en Rimbaud, la ruptura del cordón umbilical estético y el ingreso en la línea poético existencial [...] *el poeta invade astutamente las estructuras formales de la prosa para sustituirlas por estructuras poéticas que sólo idiomáticamente pueden asemejarse a aquellas.* (99)

En este sentido, el joven escritor rebelde nacido con el siglo XX encuentra: “por una parte una primera exploración insuficiente de la realidad que sólo vale en cuanto a narración, costumbrismo, etc., aparte de los progresos estilísticos. Por otra, el análisis profundo del ‘alma’ humana, que faculta a avanzar sin nuevos cateos –ya cumplidos por los extraordinarios novelistas de los cincuenta años precedentes.” (71)

A toda esta sedimentación, el nuevo escritor irá agregando contenidos extraliterarios que reclaman un lenguaje renovado, enmarcado en nuevas formas. Es la época de los caligramas, de las onomatopeyas, de la introducción de la plástica en la poesía; es el tiempo de texturizar los textos. No se trata, ahora, de transcribir la realidad, sino de darle un soplo de vida a la novela; hacerla vivir libremente. Más, se pregunta Cortázar, “¿cómo manifestar de modo literario a personajes que ya no *hablan* sino que *viven* (que hablan porque viven, y no que viven porque hablan como en el promedio de la novela tradicional), a hombres de infinita riqueza intuitiva, que enfocan la realidad en términos de acción, de resolución de conducta, de vida-cosmos?” (73)

Manifestación primera: la negación de la expresión idiomática, estética, literaria. “*La historia de la literatura es la lenta gestación y desarrollo de esa rebelión*”, afirma contundente Cortázar, de frente a la inferioridad del verbo enunciativo en sí. Entonces viene la experimentación, las argucias ya usadas por los románticos: la aliteración, la imagen, el ritmo y la tensión de la frase, el efecto al final de un capítulo, la ruptura de la tensión. El joven escritor rebelde amplía las posibilidades del idioma, lo sitia, para buscar siempre la expresión que esté más cerca de lo vivido, de lo sentido. Por eso para el gramático, “EL ESCRITOR ES EL ENEMIGO POTENCIAL –Y HOY YA ACTUAL- DEL IDIOMA”, y qué bueno que lo sea. (73-4)

La impureza del lenguaje novelesco corresponde a la materia de un género que no puede ni debe ser puro. Para Cortázar, “La novela es un monstruo, uno de esos monstruos que el hombre acepta, alienta, mantiene a su lado; mezcla de heterogeneidades, grifo convertido en animal doméstico.” (81). Es decir, amalgama tejida de “cubismo (crítica de los iconos), [del] dadaísmo (liquidación de los iconos) [y del] futurismo (euforia de los nuevos iconos)” (102), promueven una nueva actitud, purgativa y revolucionaria, una cosmovisión denominada surrealismo.

El surrealismo “no es un *nuevo movimiento* que sigue a tantos otros.” (102) Para Cortázar es un movimiento espiritual con expresión verbal. La profecía del “Conde” y del “vagabundo” se ha cumplido cincuenta años después: rechazar lo literario para asumir una actitud extrapoética que excede los límites impuestos por la herencia del “romanticismo, simbolismo o decadentismo.” (102) Mas en la práctica, el surrealista prueba que su campo es el poético. Es la tormenta de un lirismo que, provocada por el tejido de las formas tradicionales con la escritura automática y las asociaciones libres, deviene en novela de discurso poético.

Sin contradicción alguna, el surrealismo no está gestado en el seno de un sistema verbal. Es ante todo “*concepción del universo*”. Por tanto, el surrealista “es ese hombre para quien *cierta* realidad existe, y su misión está en encontrarla; [...] no ve otro medio de alcanzar la suprarrealidad que la *restitución*, el reencuentro con la *inocencia* [...] Inocencia en cuanto todo es y debe ser aceptado, todo es y puede ser la llave de acceso a la realidad.” (103)

Para Cortázar, esta actitud total llevará al surrealismo a su adhesión al fetichismo. Bajo la firme creencia de que sólo accediendo a las zonas abismales del hombre –el inconsciente, sus contenidos oníricos, su libido- el surrealista, que ejercita su cosmovisión a partir de actitudes, no es capaz de percibir que la condena al fracaso. “Estos hombres no ven en la actividad estético-literario-poemática otra cosa que fórmulas de liberación y sublimación...” (104) El surrealismo entra, entonces, en una etapa vocacional de orden, de escuela.

Cualquier libro surrealista restituye las normas del lenguaje prosódico, toda norma que no provenga de la esencia poética. En rigor no existe ningún texto surrealista discursivo; los discursos surrealistas son imágenes amplificadas, *poemas en prosa* en el sentido más hondo de la expresión, donde el discurso tiene siempre un valor lato, una referencia extradiscursiva. Por eso es que no existen “novelas” surrealistas, y sí incesantes situaciones novelescas de alta tensión poética [...] infinidad de relatos a modo de “cuentos” o simples situaciones. (105)

Sin embargo, la tradición literaria continúa pese a lo insólita irrupción surrealista. Después de la década del '20 al '30, el movimiento fue asimilado sólo como una técnica para profundizar en lo literario. Sin embargo, hay que reconocer en el surrealismo un esfuerzo colectivo que...

... procura [la] restitución de la entera actividad humana en las dimensiones poéticas. Movimiento marcadamente existencial (sin ideas recibidas sobre el término y sus implicaciones metafísicas), el surrealismo *concibe, acepta y asume* la empresa del hombre desde y con la Poesía [...] libre de su larga y fecunda simbiosis con la forma-poema. Poesía como conocimiento vivencial de las instancias del hombre en la realidad, la realidad en el hombre, la realidad hombre. (106-7)

La analogía y la identidad, la razón y la libido, la vigilia y el sueño se viven en su intersticio, en el espacio que se abre entre ellas. Una u otra desaparecen para dejar la singularidad con que el hombre de occidente y sus tradiciones verbales las han caracterizado.

Cortázar cede a la tentación de sugerir que el surrealismo del hombre de letras que aplica su técnica ha influido más que aquel que desarrolla y fomenta su cosmovisión. Desde un sentido lato:

Toda novela contemporánea con alguna significación acusa la influencia surrealista en uno u otro sentido; la irrupción del lenguaje poético sin fin ornamental, los temas fronterizos, la aceptación sumisa de un desborde de realidad en el sueño, el “azar”, la magia, la premonición, la presencia de lo no-euclidiano que procura manifestarse apenas aprendemos a abrirle las puertas, son contaminaciones surrealistas dentro de la mayor o menor continuidad tradicional de la literatura. (107)

El surrealismo sin escuela aprendió a cerrarle las puertas a todo aquello que impidiera el paso a la formulación poética, incluso a la historia, que es prehistoria para el surrealista porque la lleva adosada a su actividad vivencial absoluta. Por eso, para el hombre de fuera, los de “sopa de letras”, los hombres con voluntad histórica, con tradición espiritual y

estética, el surrealista es la imagen viva de un hombre solo y desarticulado, imagen que le asegura que vivir del lado seguro es más confortable.

Lo anterior lleva a afirmar a Cortázar que el surrealismo se muestra “más activo en manos de los no surrealistas”, quienes combaten su función instrumental deformada. En esta línea –la de escritores que rechazan la línea tradicional pero que no están afiliados al surrealismo- el joven escritor vocacional asimila el contenido poético para –bajo el compromiso estético- darle nueva vida a lo literario y mantenerlo vivo coexistiendo con la tradición. Para ello habrá de imponerle una función social que refleje, en primer término, la sospecha de que sólo por la vía poética es aprehensible la realidad, la angustia colectiva que provoca su reflexión acerca de su lugar en el universo y, por último, su angustia existencial “con raíces simultáneas e igualmente válidas en el ‘alma’ y en el ‘plexo’ (si comillas para una, comillas para lo otro. No veo que el estómago, como parte de un hombre, sea menos inexplicable, menos nominal que aquello que se conviene en llamar alma).” (109)

Cortázar, como hombre de letras, sabe escuchar las voces absolutas de la angustia surrealista; las oye, mas no participa en su coro. Se niega a ser la figura solitaria de un cuadro de Dalí, para afirmarse en el compromiso de revelar poética y mágicamente la realidad, a través de mecanismos intuitivos. Es el caso de obras “en donde los *poetistas* proponen formulaciones poéticas y aún mágicas de la realidad.” (110). Este término, el de *poetista*, lo acuña Cortázar para hacer de dos palabras una, de dos géneros uno, de dos actitudes una. Poet-istas porque “ya aquí no puedo repetir *novelista* [...] Ni *poeta* [...] son narraciones novelescas, donde el poeta rige sin anularlo, al narrador enunciativo. *Poetista* mentaría, por tanto, al escritor contemporáneo que se vuelca en la expresión poética pero persiste en sostener una *literatura*.” (110)

Al conjugarse la poesía y la magia que aspiran a una posesión –“de *ser* por parte de aquélla, por *poder* por parte de ésta”- con el contragolpe de la forma-novela se engendra...

... una novelística de otro tono, enderezada al hombre como *existencia* y *destino*, al hombre como una incógnita en la que importa saber si el destino debe y puede decidir la existencia, con no menor validez, puede ser engendradora de un destino. Términos antes privativos del indagar filosófico, como *libertad*, *acción*, *moral*, *elección*, ingresan crecientemente en el vocabulario novelesco, conservando su acepción y altitud filosófica, y con una intención que excede lo individual aunque en apariencia las novelas donde se los emplea extremen los *tipos*, los individuos aislados enfrentando un destino, una realización o una frustración solitarias. (112-13)

Esta dimensión filosófica llevará al novelista a tejer “el poetismo (actitud surrealista general, individualista, mágica, ahistórica y asocial) al *existencialismo* (actitud realista [por ser comunicable], científica [opuesta a mágica], histórica y social.)” (116) Es ingenuo encontrar un poetismo o un existencialismo puro. “*Se diría que el poetismo aspira a la superrealidad en el hombre, mientras que el existencialismo prefiere al hombre en la superrealidad.*” (117)

Para Cortázar, el existencialismo es un estado de conciencia y sentimiento del hombre antes que una sistematización filosófica. Dentro de la creación verbal es una actitud profana, libre de categorías que manifiestan fecundos antagonismos en escritores que tienen por denominador común la “pre-ocupación angustiosa” de la condición humana: su soledad. El hombre está solo –siente el existencialista- al rechazar el orden tradicional, la ayuda de un ser divino y supremo, la esperanza o la ilusión. La soledad es la vivencia de “esos solos que no son únicos en estar solos...” (117) Viven “una soledad de Dios, junto a

la luciferina conciencia de que soledad de Dios no es última palabra ni liquidación de una Historia humana, sino que exige ser compartida para fundar *el legítimo comienzo del hombre.*” (118)

El hombre comienza a ser hombre cuando es capaz de saber que la conciencia de su finitud le llevará a crear compañía de otras soledades. Busca vivir en comunidad para trascender la soledad. “El hombre se angustia luciferinamente porque *sabe* que le ha sido dado ser más, ser él y también otro, ser-en otro, escapar del solipsismo.” (118). Sin embargo, no es Dios el que le da esa condición de ser más, sino el sentimiento propio de la soledad, del abatimiento; entonces toma conciencia de que ese Dios (al que el poeta parece conocer y estimar tan bien) nada tiene que ver con el compromiso humano.

Así, nuestro existencialista se angustia porque se sabe falsamente solo, porque su soledad es una *auténtica falsedad*. Al asumir su soledad como piedra de toque, buscará superarla y comunicar; quebrará su falsa finitud solitaria y su no menos falsa infinitud dogmática, para acceder a un orden donde quizá esté Dios presente y no abatido. (119)

La forma que adquiere la aceptación de la actitud existencialista en el arte, es a manera de itinerario personal; un camino de renunciadas, atajos, confusiones que el hombre va experimentando cuando se vuelca a la realidad a través de la acción. “No hay existencialismo: hay existencialistas.” (121). Afirmación cortazariana, que parece ser la síntesis de las tres grandes etapas de la novela paralelas a la filosofía. “Usando la novela como ejemplo, la vimos transponer el periodo metafísico, de realismo ingenuo (hasta el siglo XVIII), para adentrarse en el siglo XIX en el periodo gnoseológico, que culminaría en la obra de un Proust. Pero he aquí que la inquietud conscientemente existencialista se da en la novela a partir de un Proust.” (121) Sin embargo, Cortázar advierte una fisura entre las

dos primeras etapas: la novela de la primera etapa explora –por lo menos en apariencia- la realidad objetiva. Mas parece que el joven escritor rebelde, por un lado, cargado de intuición poética detecta signos que delatan un mal, errado, ambiguo, falseado conocimiento de la realidad; por otra parte, la introspección, el análisis, la conciencia, la sensación y el sentimiento del yo. Así pasa ingenuamente el novelista, de la realidad al yo.

Ante esta comprobación, toda *Weltanschauung* ingenua se hace pedazos, y el novelista, inclinado sobre sí mismo, comprende que está solo con su riqueza interior; que no posee nada fuera de él porque no *conoce* nada, y lo desconocido es una falsa posesión. Está solo y angustiado; angustiado *porque* solo, angustiado porque la condición humana no es la soledad; angustiado porque lo acomete el horror del círculo *vicioso*, y después, de descubrir que la realidad continúa desconocida, se pregunta si su experiencia gnoseológica no será una contraparte igualmente falsa, igualmente mal conocida. (122)

La actitud existencialista con todas sus dudas, con todas sus incertidumbres, intenta rescatar-se. Desde el soy, desde el yo, desde Proust, decide salir a la superficie, sanar la fisura y completar la dimensión humana lanzándose a la conquista de la realidad. El hombre, entonces, busca revelarse por medio de los actos del yo, los que van dirigidos hacia fuera, y construye, construyendo-se.

“De manera general, el paso a la acción es la *síntesis misma*, la liquidación del hiato por el puente del hombre que no es ya subjetividad, y la realidad exterior a él que no es ya objetividad, sino superrealidad que involucra ambas instancias en el acto por el cual el hombre y mundo *se integran*.” (123) Esta construcción del puente del hombre, puede ser vista desde tres perspectivas: para el grupo del existencialismo sartreano, la acción es un fin de autorrealización humana, es decir que el acento está en integrar al hombre a la realidad;

para los seguidores de Malraux, el hombre debe construir una realidad para que el hombre se integre; mientras que poetas y surrealistas ven en la acción un medio para aprehender la realidad. Sin embargo, más que diferencias un factor común los une:

... la puesta en crisis de referencias convencionales, *literatura y espíritu*, la tendencia a toda forma de acción: Verbo, libro como recipiente y excipiente, mensaje, dialéctica, *ejercicio*; Política en todas sus formas deliberadamente *conectadas* [...] entre el Yo y un Yo-a-ser que se llama Masa, Estado Raza, Religión, cuya asunción da ser, confiere ser; Lucha... (124)

... contra las mediaciones para regresar a la vida de acción del ser, el ser en acción, el ser-acción. Por esto, todo libro de actitud existencialista comunica, por adhesión poética, el sentimiento de acción. Lo que motiva que...

... la lectura de toda obra cargada de intención y realización existencial no puede ser entendida como literaria, sólo se aprehende si se participa de ella en cuanto tenebrosa operación humana en la que una apetencia de ser abate las fronteras escolásticas de la razón y se ejercita desde y en el verbo porque acaso sea en él donde el hombre sigue viendo el Logos, raíz misma de la realidad a cuyo encuentro avanza o cree avanzar. (125)

La forma de la expresión existencialista es el verbo. Sólo a través de la acción es posible tender el puente que va del Yo al Tú y a Él. Por tal razón es que no acude a las palabras y su sentido, sino al idioma que crea el sentido de las palabras. Su sistema de referencia verbal hará que el lenguaje se vuelva más que nunca ancilar; de ahí que su territorio sea la novela, la novela con una necesidad dramática. En ella se da el encuentro entre el discurso verbal y el múltiple mundo en el que habita el hombre. Bajo este tono, ¿será entonces la

novela una antropología literaria? ¿Una literatura antropocéntrica que respeta las formas verbales y el género novela? Sí, porque...

... el existencialismo no cree en la conquista de la superrealidad sin previa capacitación espiritual humana. En ese sentido, su actitud es filosóficamente gnoseológica, en cuanto el hombre es la herramienta para su propio mundo. La acción existencial es circular, regresa al hombre y se cumple por el hombre, para *hacerlo más* [...] Y si la “literatura” precede al hombre (en cuanto la profecía precede a la historia), hay ya señales ciertas de que lo existencial marca al encuentro del poetismo [...] Será un error ver en *Ulisses* el primer gran vestigio anunciador de ese futuro encuentro necesario? (128)

La angustia que invade al siglo XX llevó a la quiebra a las formas estético-verbales, las redujo a mero instrumento. Mas la situación pendular del siglo hace alternar posturas tanto de liberación, como de sometimiento a la expresión verbal.

Realmente, no ha habido quiebra histórica alguna [...] al hombre del siglo sólo se lo ve asomar con un gesto y un signo propios por entre las ruinas de la estética inmanente, de la Literatura como “historia del espíritu”, vencedor precario en una batalla que puede ser preludeo a la que un día libraré contra la especie organizada, contra la sociedad que lo traiciona como ser, contra una Historia que no es ya auténticamente la suya y un Dios que muestra al descubierto los aparejos y las poleas que lo exaltan. (129-30)

Y todo esto, quizá, es el sostén de la angustia que agobia a hombres y a mujeres y que a la vez les brinda su sentido de comunidad, de unión con otros solitarios. Motivo por el cual, afirma Cortázar: “Harta razón tiene aquí Sartre cuando insiste en que existencialismo es humanismo.” (131) No lo es en el ámbito puramente social, sino en “la medida en que el

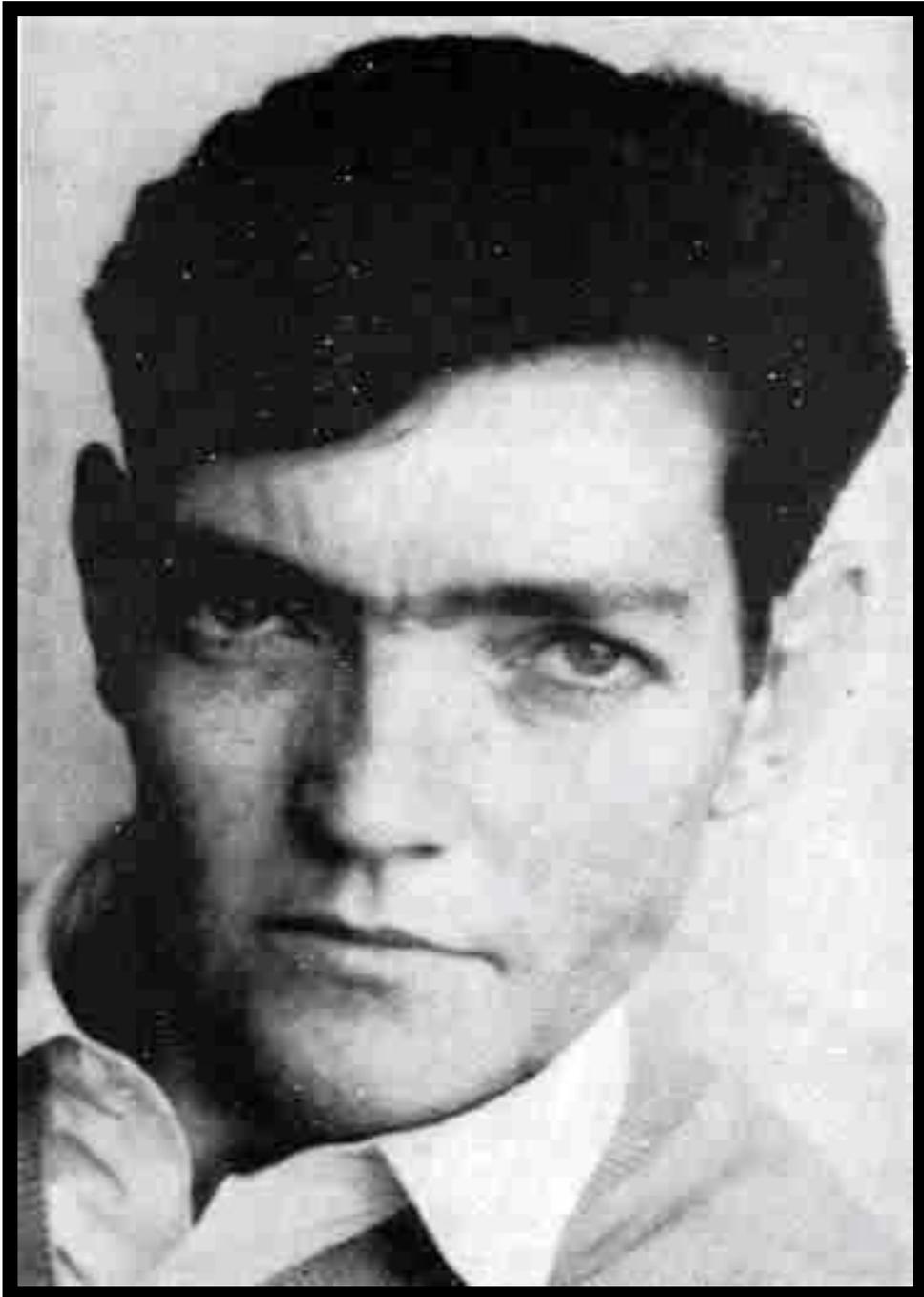
existir puede conferir ser, que [...] será luego más ser en cuanto acceda a ser-con.” (131) Soledad superada “en altruismo...” Humanismo de veras: solo frente al destino y a las decisiones que ha de tomar en tanto individuo, en tanto especie, y con el deber de escoger su futuro desde el presente, sin o con nostalgia de lo divino. “Creo”, dice Cortázar,

... que un análisis objetivo de las “letras y las artes” del siglo muestra inequívocamente *que la angustia del hombre nace en gran medida de la dura, solitaria y dudosa batalla que libra consigo para escapar a toda tentación religiosa tradicional, a todo refugio en lo religioso, a la renuncia de su humanidad en lo divino, en una mística y una esperanza de apocatástasis*; que la angustia tal como la sentimos, es angustia fecunda y amarga de hombre consigo mismo, bastándose para sufrir, poniendo su esperanza en la superación que será libertad y encuentro con los *semejantes*. (133)

La angustia del hombre hace posible alcanzar el ser-con sin lo ilusorio, lo vicario, las formas atávicas que lo atan a la tradición. “Al atacar a la Literatura, el hombre del siglo sabe que ataca la Iglesia; al acabar con el género novela y el género poema, sabe que acaba con el género religión.” (134). Sólo así, para Cortázar, el hombre se reúne con la realidad.

Por lo tanto, para surrealistas y existencialistas, el camino del Yo al Tú al Él, corresponde al que hace el héroe: el Yo, hombre, solamente hombre, que accede al Tú, superrealidad mágica y comunidad, es decir, humanidad; de ahí al Él como integración edénica y futura de los dos humanismos. “... surrealistas y existencialistas –poetistas– reafirman con amargo orgullo que el paraíso está aquí abajo, aunque no coincidan en el dónde ni en el cómo, y rechazan la promesa trascendente, como rechaza el héroe el corcel para la fuga.” (137)

Obra Crítica que inicia con “Teoría del túnel: Notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo”, insiste en el tema de la novela, sus alcances y limitaciones, sus peripecias ante las posibilidades de su libre ejercicio como llave de la literatura a la realidad y a lo más profundo de lo humano, mediante la complicidad del lector y el desenmascaramiento de las estafas y la búsqueda de nuevos órdenes que permitan al hombre avanzar, realmente, sobre la tierra.



1.2. “Notas sobre la novela contemporánea” y “Situación de la novela”

(o de cómo Cortázar cierra el lente para la apertura)

Estoy revisando un relato que quisiera lo menos literario posible.

Empresa desesperada desde el vamos,

en la revisión saltan en seguida las frases insoportables.

Un personaje llega a una escalera: “Ramón emprendió el descenso...”

Tacho y escribo: “Ramón empezó a bajar...”

Dejo la revisión para preguntarme una vez más las verdaderas razones

de esta repulsión por el lenguaje “literario”.

Emprender el descenso no tiene nada de malo como no sea su facilidad:

pero *empezar a bajar* es exactamente lo mismo salvo que más crudo,

prosaico (es decir, mero vehículo de información),

mientras que la otra forma parece ya combinar lo útil con lo agradable.

En suma, lo que me repele en “emprendió el descenso”

es el uso decorativo de un verbo y un sustantivo

que no empleamos casi nunca en el habla corriente;

en suma, me repele el lenguaje literario (en mi obra, se entiende). ¿Por qué? [...]

Pero a la vez, detrás de esa pobreza deliberada, detrás de ese “empezar a

bajar” que sustituye a “emprender el descenso”, entreveo algo que me alienta.

Escribo muy mal, pero algo pasa a través.

Julio Cortázar

Rayuela, 112:391

Morelliana

En tiempos paralelos, Julio Cortázar novela²⁰ y reflexiona sobre la situación y la dirección del género en dos ensayos fundamentales: “Notas sobre la novela contemporánea”, publicado en *Realidad* en 1948 y “Situación de la novela”, aparecido en *Cuadernos americanos* en 1950²¹. Se trata de dos ensayos en los cuales profundiza lo expuesto en “Teoría del túnel”, aún inédito en esos años. Sin embargo, más que una reiteración de lo ya expuesto, intenta dar respuesta a inquietudes respecto a los límites, alcances y posibilidades del género novelesco.

En “Notas sobre la novela contemporánea” el enfoque se cierra en las instancias verbales que definen el estilo del escritor que, sentado en su compromiso con la escritura,²² hace uso de dos instancias específicas del lenguaje, a saber, el científico y el poético. Desde un punto de vista puramente verbal, el estilo de un novelista es el resultado de la alternancia que el escritor vaya dando en el curso de la narración a ambos lenguajes. El primero, nominativo, lógico; el segundo “poético, simbólico, producto intuitivo de la palabra, la frase, la pausa y el silencio valen trascendientemente a su significación idiomática directa.” Una novela será, por tanto, “*la simbiosis de los modos enunciativos y poéticos del idioma.*”

(143)

²⁰ Parece que en 1949, Cortázar habría terminado de escribir la novela *Divertimento*, publicada póstumamente bajo el sello de Sudamericana/Planeta en 1988. En México la editó Alfaguara en 1990. En 1950 terminaría de escribir dos novelas: *El examen* y *Diario de Andrés Fava* (considerada por la crítica como una novela-complemento de la primera). *El examen*, sería rechazada por el asesor literario de Losada, Guillermo de Torre, supuestamente por su lenguaje poco convencional. Poco antes la había presentado en un concurso literario convocado por la misma editorial. No obtuvo ningún premio, y no sería publicada sino hasta 1986, dos años después de su muerte. En Argentina apareció bajo el sello de Sudamericana Planeta. De la edición en México, apareció en Alfaguara en 1990. *Diario de Andrés Fava* fue publicada en 1995. La aparición póstuma de estas tres novelas, y ahora la reciente publicación de *Papeles inesperados*, ha revolucionado a la crítica cortazariana, pues su obra sigue siendo un camino abierto.

²¹ Textos compilados en *Obra crítica II* (1994)

²² Compromiso frente al lenguaje que ahora vale estéticamente, por sí mismo.

Denominados el estilo y el género, o mejor, el estilo del género, el orden estético de la novela “resulta de la articulación que con vistas a adecuar la situación novelesca a su formulación verbal opera el novelista mediante esa doble posibilidad del lenguaje.” (144) La estética clásica aspira a una situación novelesca que formule racionalmente la realidad, por tanto su orden estético consiste en concederle el mayor peso al lenguaje lógico, puesto que la novela es relato, otorgándole un menor peso –a manera de ornamento- al poético, cuyo fin se reduce a embellecer para recubrir la simpleza y la aridez del verbo enunciativo.

Puesto el andamiaje sólido y sobrio del lenguaje racional, el novelista acude a ciertos caracteres poéticos del lenguaje.

Su presentación habitual es la que abunda en todo poema: imagen, metáfora, infinitos juegos de la Analogía [...] Pero aparte de esta instancia explícitamente verbal, el novelista ha contado siempre con lo que llamaríamos el aura poética de la novela, atmósfera que se desprende de la situación en sí –aunque se la formula prosaicamente-, de los movimientos anímicos y acciones físicas de los personajes, del ritmo narrativo, las estructuras argumentales...” (144) ²³

Esta atmósfera poética, dice Cortázar, “somete al lector a un *encantamiento* de carácter poético que opera desde las formas verbales y al mismo tiempo nace de la aptitud literaria para escoger y formular situaciones, sumidas narrativa y verbalmente en ciertas atmósferas...” (145) ²⁴ La atmósfera del amor –para Cortázar “el Tema de la novela”- es la

²³ Como para Cortázar lo muestran: *Eugénie Grandet* (1824) de Honoré de Balzac, *Le grand écart* (1923) de Jean Cocteau (traducida al español como *El gran extravío*) *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera y *A modern hero* (1932) de Louis Bromfield (llevada al cine por George Wilhelm Pabst en 1934).

²⁴ “Cocteau, en *Le secret professionnel*, lo ha mostrado bellamente.” (145) Obra publicada en 1922.

adecuada para descargar el potencial poético y lograr así, que el juego sentimental sea en sí mismo una formulación estética.²⁵

Así, desde la punta jerárquica del tema amoroso, la proporción que los novelistas le dan al uso del lenguaje enunciativo y poético –por yuxtaposición y dosificación– varía de acuerdo a las épocas y sus convenciones.²⁶ Lo que no varía, para Cortázar, en la historia de la novela, es el mantenimiento del orden estético según el cual el lenguaje enunciativo rige la estructura de la novela, mientras que el poético le brinda su peculiar rasgo literario.²⁷ Sin embargo, durante el último suspiro del realismo francés, los escritores intentan conciliar ambos registros del lenguaje.²⁸

Entrado el siglo XX el orden cae en la desconfianza. El novelista de la tercera década pasa de ser víctima a testigo y provocador del descuerdo entre ambos lenguajes. ¿Al romperse la alternancia, dónde queda el talento?

El escritor de principios de siglo inicia su rebeldía ante el orden estético y no idiomático, como lo será después. La llamada novela de arte²⁹, que renuncia a la norma enunciativa que rige al dominio estético, presenta situaciones atípicas, lindantes con lo poético, pero al informarlas las deforma para dejar ver la inadecuación entre la intención y los medios.

²⁵ “*Adolphe* prueba la presencia extraverbal de la poesía en la novela” (145) El autor de esta obra es Benjamín Constant, publicada en 1816.

²⁶ Para Cortázar, “... la proporción del lenguaje enunciativo y el poético se altera a medida que la novela pasa del neoclasicismo de Prévost y Defoe al pörtico aún vacilante del romanticismo (Richardson, Rousseau, Goethe) y se lanza desde Vigny, Hugo y Dickens al ápice de Stendhal y Balzac, para explayarse en lento decurso a través de Flaubert, los naturalistas franceses, los victorianos y edwardianos de las isla.” (145)

²⁷ En este sentido, Cortázar sitúa en una escala que va de lo enunciativo a lo poético a las dos novelas de Stendhal (*Rojo y negro* y *La cartuja de parma*) hasta *Don segundo sombra* de Ricardo Güiraldes.

²⁸ Es el caso de Guy de Maupassant en su obra *Pedro y Juan* de 1888 (*Pierre et Jean*) y de Edmond de Goncourt en su novela *Los hermanos Zemganno* de 1891 (*Les Frères Zemganno*).

²⁹ “... al modo de *Le Vergine delle Rocce*...” (148) Obra de Gabriele D’Annunzio publicada en 1895.

Sin embargo, este avance por el túnel que representa la novela de arte, ayuda a que el escritor rebelde encuentre ya blanda la pared. Al ser el elemento poético el que agita las aguas, al quedar el lenguaje enunciativo como un elemento puramente instrumental, la novela y su dicotomía de fondo-forma prepara ya su anulación, “*desde que la poesía es, como la música, su forma.*” (147). Al ingresar a la novela el plano poético se despliega

un mundo donde se continúa relatando [...] y se cumplen accidentes, destinos y situaciones complejísimas, todo ello dentro de una visión poética que comporta, natural y necesariamente, *el lenguaje que es la situación.* Y así esta novela en la que lo enunciativo lógico se ve reemplazado por lo enunciativo poético, en la que la síntesis estética de una situación con dos usos del lenguaje resulta superada por el hecho poético libre de mecanismos dialécticos se ofrece como una imagen continua [...] *El paso del orden estético al poético entraña y significa la liquidación del distingo genérico Novela-Poema.* (149)³⁰

Esta nueva visión, esta nueva forma de mirar y de escribir, configura a la obra como una manifestación poética total, una puerta por la que acceden, para fundirse, la poesía, el teatro y la narración, “y eso porque la realidad, sea cual fuere, sólo se revela poéticamente.” (150) Abolida queda la frontera entre lo poemático y lo novelesco, sólo la clasificación imperturbable de los géneros hace imposible clasificar obras donde la palabra se engarza a lo espiritual.³¹

³⁰ Para Cortázar “no es inútil recordar que el teatro ha sido la avanzada de la poesía en campos genéricamente reservados a la novela moderna; Sófocles y Shakespeare abordan el problema de manifestar poéticamente situaciones que más tarde el novelista hará suyas.” (149-150)

³¹ Cortázar pretende reunir en una sola concepción obras como “*The waves, Duineser Elegien, Sobre los ángeles, Nadja, Der prozess, Residencia en la tierra, Ulysses y Der tod des Vergil.*” (150) Se trata de *Las olas* (1931) de Virginia Wolf; *Las elegías de Duino* (1923) de Rainer Maria Rilke; *Sobre los ángeles* es un poemario de Rafael Alberti escrito entre 1927 y 1928; *Nadja*, la novela de André Breton publicada en 1928;

¿Es la literatura una empresa de conquista verbal de la realidad? En “Situación de la novela”, Cortázar establece una relación directa entre lo verbal y lo real. Para él, en cada libro, fragmentos de realidad quedan atrapados por las palabras; todos los libros van reduciendo el universo en una especie de visiones que cada lector devuelve a su estado primigenio. “Es así que mientras las artes plásticas ponen nuevos objetos en el mundo, cuadros, catedrales, estatuas, la literatura se va apoderando paulatinamente de las cosas (eso que después llamamos ‘temas’) y en cierto modo las sustrae, las roba del mundo; así es como hay un segundo rapto de Helena de Troya, ése que la desgaja del tiempo.” (217)

Las direcciones y las estrategias para conquistar la realidad marcan la evolución de las formas, es decir, la historia de la literatura. Estas etapas de posesión están, en primer término, asociadas al nacimiento de los géneros y sus preferencias temáticas por conquistar. Mas la literatura no pretende invadir el terreno del historiador que está ahí para reconstruir el mundo velado. Sus búsquedas temáticas se encuentran al margen de cronologías históricas, va de inmediato por los individuos y sus sucesos, por las cosas vivas, las hace suyas, las invade, las trastoca, las extraña, las conquista. Dice Cortázar: “Parecería que, apretando el tiempo, la literatura expande al hombre.” Y cada género y su evolución lo hace a su manera.

Interesa aquí observar la vigencia especial de cada género con relación a las distintas épocas, porque en este juego de sustituciones y renacimientos, de modas fulminantes y largas decadencias, se cumple el lento ajuste de lo literario a su propósito esencial. El vasto mundo: he aquí una calificación que amanece temprano en el asombro del hombre frente a lo que lo envuelve y prolonga. Vasto y vario,

El proceso (1925) de Franz Kafka; de Pablo Neruda *Residencia en la tierra*, publicada en 1935; *Ulises* (1922) de Joyce; y *La muerte de Virgilio* (1945) de Hermann Broch. Todas ellas, novela-poema o poema-novela.

teatro para una inacabable cacería. Entonces hay como un reparto vocacional y de ese reparto surgen los géneros: está el nefelibata y el nomenclador, el arponero de los conflictos internos, el que urde las mallas de las categorías, el que trasciende las apariencias, el que juega con ellas; de pronto es la poesía o la comedia, la novela o el tratado. (219)

El hombre que nombra el mundo para después explorarse así mismo, es el tema de conquista que explica el desarrollo y el estado actual de la novela como el género de este tiempo. Un presente novelesco que ha dejado atrás su mítico pasado literario en el cual el proceso narrativo estaba anclado en la figura, en un personaje que actúa pero que deja las causas de su actuar en la oscuridad. Cortázar lo explica con la figura de Aquiles como personaje novelesco: ser que se traduce en actos y consecuencias, pero no en las causas de esas acciones. “... lo que importa es saber por qué Aquiles está enojado, y una vez sabido esto, por qué la causa provocaba cólera en Aquiles y no otros sentimientos. Y luego, ¿qué es la cólera? Y además, ¿hay que encolerizarse? El hombre, ¿es cólera? Y también, ¿qué oculta, por debajo de sus formas aparentes, la cólera?” (220-21)

Importa ahora comprender que esta serie de preguntas constituyen lo literario en relación a su temática moderna. Pero el presente, para ser, necesita siempre de su pasado. Cortázar se detiene aquí para necesariamente revisar lo que llama las dos etapas sucesivas del desarrollo de la novela. Determina, en primer término, a la épica como “la madre de toda novela” (220), que luego pasa desapercibida en la Edad Media, que se engalana en el Renacimiento, se endereza con Cervantes para aparecer, en el siglo XVIII, vinculada, de cierta forma, a la filosofía: la novela gnoseológica o romántica. En esta etapa,

La novela enfoca los problemas de siempre con una intención nueva y especial: conocer y apoderarse del conocimiento psicológico humano, y narrar eso,

precisamente eso, en vez de las consecuencias fácticas de tal comportamiento [...] cada novela representa o intenta un nuevo aporte al conocimiento del mundo subjetivo [...] para asegurarse de que el hombre como tal puede llegar a conocerse lo bastante para de allí, por proyección sentimental e intelectual, reanudar sobre bases sólidas la empresa de conquista verbal de la realidad... (221)

En el romanticismo, la novela será un espacio de “análisis de cómo esa subjetividad se vierte sobre el contorno del personaje, condiciona y explica sus actos.”³² (222). Más adelante, la novela del siglo XIX ³³ daría respuesta a la pregunta de cómo es el hombre, su carácter y su proyección en la sociedad. “La novela antigua nos enseña que el hombre es; los comienzos de la contemporánea indagan cómo es; la novela de hoy se preguntará su *por qué* y su *para qué*.” ¿Será éste el propósito, el fin de la novela? ¿Es por esto que la novela es el género más significativo de esta época?

Para Cortázar la respuesta está en el contraste genérico entre el novelar y el poetizar, en su visión, en su modo de mirar-la-a-ella, pues

... comporta la más honda penetración en el ser de que es capaz el hombre [...] se instala en el plano absoluto del ser [...] Por eso, aunque todo pueda ser motivo de poesía [...] el hombre precisa sin embargo de la novela para conocerse y para conocer. Poesía es sumo conocimiento, pero las relaciones personales del hombre consigo mismo y del hombre con su circunstancia no sobreviven a un clima de absoluto... (223)

³² “Así nace Emma Bovary [...] Oliver Twist y David Copperfield...” (222)

³³ Según Cortázar “... parecería que en el novelista del siglo XVIII y especialmente del XIX se da una conciencia vergonzosa, un sentimiento de culpa que lo lleva a explorarse como persona (Rousseau, el *Adolphe* de Benjamin Constant) y explorar el mundo de sus héroes (Prévost, Stendhal, Dickens, Balzac) para asegurarse de que el hombre como tal puede llegar a conocerse lo bastante para de allí, por proyección sentimental e intelectual, reanudar sobre bases sólidas la empresa de conquista verbal de la realidad que los clásicos habían intentado con su libre desenfado.” (221)

La presencia de la novela, su vigencia, su peso significativo, se debe a que es el instrumento -¿medio?, ¿herramienta?- verbal necesario para que el lector se mire, se sienta, se viva, se posea de él mismo; se abarque desde fuera para intentar llegar al centro de la esfera poética. De esta forma, la novela, es el principio de un desplazamiento, de un principio externo, manifiesto, lógico, volcado hacia fuera que, por atracción, tiende hacia dentro. Pero la novela no puede ser poesía, más sí vía poética. Por fuera de la novela está su propósito primero y esencial: “el de llegar a comprender (en el doble valor del término) la totalidad del hombre persona...”³⁴ (224)

Su condición antropológica le da su carácter antiliterario y el empuje para propiciar, el que la novela no sea ya un simple entramado de personajes, sino como dice Cortázar, de “...cómplices nuestros que son también testigos y suben a un estrado para declarar cosas que -casi siempre- nos condenan; de cuando en cuando hay alguno que da testimonio a favor, y nos ayuda a comprender con más claridad la exacta naturaleza de la situación humana de nuestro tiempo.” (224-25) Esto explica por qué el lenguaje impuro de la novela busca la impureza del mundo del hombre.

En su evolución genérica se aprecia que la novela de los siglos XVIII y XIX no evoluciona ni en el uso del lenguaje ni en sus estructuras verbales. Su problema está en el escoger, entre el mundo vasto y narrable, sus temas.³⁵ Lo importante para el novelista de estos siglos es qué se cuenta y no cómo se cuenta. Cambia la intención, cambia el tema,

³⁴ De ahí, para Cortázar, nacen “Julien Sorel, Antoine Roquentin, Hans Castorp, Clarissa Dalloway.” (224) Personajes que corresponden a *Rojo y negro*, *La náusea*, *La montaña mágica* y *La señora Dalloway*.

³⁵ El tema de la novela puede provenir de cualquier situación, paisaje o persona. “... el presente lo da todo: las costumbres, el exotismo, Pablo y Virginia, el buen salvaje, Amalia, las penas de Werther, la provincia que encantará a George Sand y a José María de Pereda, la crítica social, la comedia humana, la burla del burgués, la bohemia, Rodolfo y Mimí, el viario de Wakerfield, la casa de los muertos, los misterios de París, la guerra y la paz[...] Gogol, las hermanas Brontë, Flaubert...” (225) Temáticas que giran como los vidrios atrapados en el caleidoscopio llamado la forma y su lenguaje.

más no el lenguaje, mucho menos la forma. La maquinaria de la novela deja entrever el uso de un lenguaje estético anclado, para Cortázar, en

... la racionalidad, mediatización derivada de la visión racional del mundo [...] prodigioso desarrollo técnico del lenguaje [...] lo que se quiere comprender, entender, revelar e incluso catalogar [...] Pero su intención última es racionalizar [...] Son los novelistas del conocimiento, cuentan explicando, o (los mejores de ellos) *explican contando.*” (226)

En cambio, al entrar el siglo XX, al surgir el expresionismo alemán y el surrealismo francés, sobre todo en su tercera década, el novelista va incorporando el lenguaje de raíz poética, “el lenguaje de expresión inmediata de las intuiciones” (227), que le permite expresar ya no el estudio del mundo del hombre, sino sus visiones y su contacto directo con el misterio del mundo. El nuevo escritor y su nueva novela mira, no observa; intuye, no analiza; no se conforma con saber que el hombre es un sistema volcado hacia su exterior; pretende ahora ir al centro del ser sin dejar al hombre, va hacia el misterio del mundo del hombre interior. Y el lenguaje estético ya no le es útil, necesita de la raíz poética y sus formas directas de expresión, se sustituye a la descripción por la visión, la razón por la magia.

No se trata, aclara Cortázar, de hacer morir a la novela en manos de la poesía, ni siquiera de confundirla con la así llamada “prosa poética”, es un cambio de actitud en el novelista que se niega a mediatizar, a embellecer el lenguaje racional.³⁶ La novela, que no deja de narrar acciones, canta, se entrega al juego libre de las asociaciones, es aforística y mágica, es el resultado de una experiencia y no un análisis de la realidad. “...los novelistas”,

³⁶ Cortázar inscribe en esta línea, en este cambio de actitud a “*Naissance de l’Odyssee* de Jean Giono; la entrega al libre juego de las asociaciones [...] de *Ulysses*; el aprovechamiento de la fórmula con valor a la vez aforístico y mágico, como *Les enfants terribles* de Cocteau y *Le diable au corps* de Radiguet...” (229)

dice Cortázar, “cuya obra nos parece hoy viva y significativa son precisamente los que extreman, de una u otra manera, esa tendencia a ceder el primer plano a una atmósfera o a una intención marcadamente irracional.”³⁷ (229)

El interés de estos nuevos novelistas está centrado en la acción en sí, en la manifestación activa del hombre mismo. “Se diría que la novela, en los primeros treinta años del siglo, desarrolló y lanzó a fondo lo que podríamos denominar *la acción de las formas...*”, (232) es decir, la liberación de las formas para lograr –no nuevas propuestas de las formas- para dar lugar al uso libre del lenguaje.

Sin embargo, la novela que sigue, posterior a 1930, buscaría “*las formas de la acción*” que se vinculan directamente con las dos razones por las cuales, según Cortázar, se escriben y se leen novelas: “... para escapar de cierta realidad, o para oponerse a ella, mostrándola tal como es o debería ser.” (233). De aquí la intención de los novelistas rebeldes por liquidar a la novela y a la literatura misma, desde el punto de vista tradicional. El nuevo escritor desea establecer un contacto directo con el individuo y su problemática actual en el plano de sus acciones y de su participación en ellas. “Se tiende a descartar toda búsqueda de esencias que no se vinculen al comportamiento, a la condición, al destino del hombre, y lo que es más, al destino social y colectivo del hombre.” (234) Aunque en apariencia se trate de individuos solitarios, al novelista le interesan las zonas de roce: “... cuando la soledad deviene compañía, cuando el solitario entra en la ciudad, cuando el asesino empieza a convivir con su asesinado en la vida moral.” (234) De aquí en adelante la

³⁷ Los escritores que, para Cortázar, poseen esa tendencia irracional serían: “Joyce, Proust, Gide, D.H. Lawrence [...] Kafka [...] Thomas Mann, Fedin, Hermann Beoch [...] y Virginia Woolf...” (230) Faltan nombres como el de “Henri James, Mauriac, Galsworthy, Huxley, Conrad, Montherlant, Forster, Cholókhov, Steinbeck, Charles Morgan. Faltan porque esos magníficos novelistas son continuadores de la línea tradicional...” Novelistas como se entendía en el siglo XIX. “... su *actitud* literaria es la de continuadores.” (230)

vía poética cumplirá con su cometido: desentrañar las raíces de la conducta personal en su diario batallar.

Para Cortázar es muy importante no confundir el avance del hombre hacia el hombre con las formas que se engloban “bajo la denominación de ‘literatura social’ y que consisten a *grosso modo* en apoyar una convicción previa con un material novelesco que la documente, ilustre y propugne.”³⁸ (234) El propósito de este tipo de novela es persuadir, convencer, dar por sentado una problemática que no se muestra ni se debate. Es “entendida como complemento literario de una dialéctica política, histórica o sociológica [...] La novela social marcha detrás de la avanzada teórica.” (235)

En cambio la novela existencial “(pido perdón por estos dos términos tan equívocos)” (235) tiene como problemática la acción del hombre de frente a su angustia, la búsqueda de la libertad, la duda que nace de la encrucijada. “... ocurre que en torno a este movimiento se agrupan los hombres (novelistas y lectores) para quienes ningún poder es aceptable cuando del hombre como persona y como conducta se trata...” (235) Estas novelas no muestran un pro o un contra con relación a un estado de las cosas, plantean el estado de las cosas mismo, el problema que coexiste con su análisis y su experiencia. Por eso es que entrañan su propia teoría, la crea y la anula al mismo tiempo porque sus intenciones no son teóricas, sino mostrar al hombre en acción.

No se trata de la novela existencial que viene a la zaga de una exploración filosófica; es el intento de mostrar y expresar lo existencial en las situaciones, en las circunstancias. No dice qué es la angustia, el combate, la liberación, sino que las muestra dentro de una situación, de la situación en sí, la experiencia de la vida y su sentido más

³⁸ “Novelistas como Greene, Malraux y Albert Camus no han buscado jamás convencer a nadie por vía persuasiva; su obra no da nada por sentado, sino que es el problema mismo mostrándose y debatiéndose.”(234)

inmediato. Es el personaje inmerso en su situación individual (generalmente, un proceso hacia la autoconciencia) lo que logra que el lector lo aprehenda. En cambio, en la novela social el lector, al ser inducido, queda atrapado por la circunstancia social y el personaje de vuelve un estereotipo dentro de una situación que no es suya, sino de la sociedad, su tiempo y su espacio.³⁹

Así como Cortázar confronta a la novela social con la novela existencial, también lo hace con la novela policial y la novela psicológica. Escoge la rama más significativa, “... la de los ‘tough writers’ de Estados Unidos, los escritores ‘duros’ criados en la escuela de Hemingway [...] novelistas como James Cain, Dashiell Hammett⁴⁰ y Raymond Chandler...” (237) Su desprecio por la palabra, en tanto pensamiento o sentimiento, los lleva a esclavizar el lenguaje, para ello hacen uso de la “... abundancia del insulto, de la obscenidad verbal, de uso creciente del *slang*... (238). Su negación a la descripción los hace apenas usar el adjetivo necesario para presentar la situación para culminar en la acción pura – asombrosamente- en voz de una primera persona confidencial. Sin embargo, pese a que son llamadas novelas policiales, representan una reacción total contra el género, del que sólo usan la estructura base de un misterio a resolver. El detective baja a lo humano por medio del hecho en sí que, encarnado, se presenta en la situación. Su designio es “... *compartir el presente del hombre, de coexistir con su lector* [...] Tal coexistencia supone el alejamiento

³⁹ “La novela social favorece la inducción porque está basada en ella; el soldado de *Sin novedad en el frente* tipifica a todos los soldados del mundo; Roubachof, el héroe de *El cero y el infinito* de Koestler, vale por todos los antiestalinistas sometidos a situaciones análogas a la suya; en cambio Garine, el jefe de *Les conquérants* de Malraux, es sólo Garine, un hombre ante sí mismo; y con todo yo afirmo que Garine es también cualquiera de nosotros, pero no por una cómoda inducción que nos pone a su lado, sino cada vez que uno de nosotros repite personalmente, dentro de su situación humana individual, el proceso hacia la autoconciencia que emprender Garine.” (236)

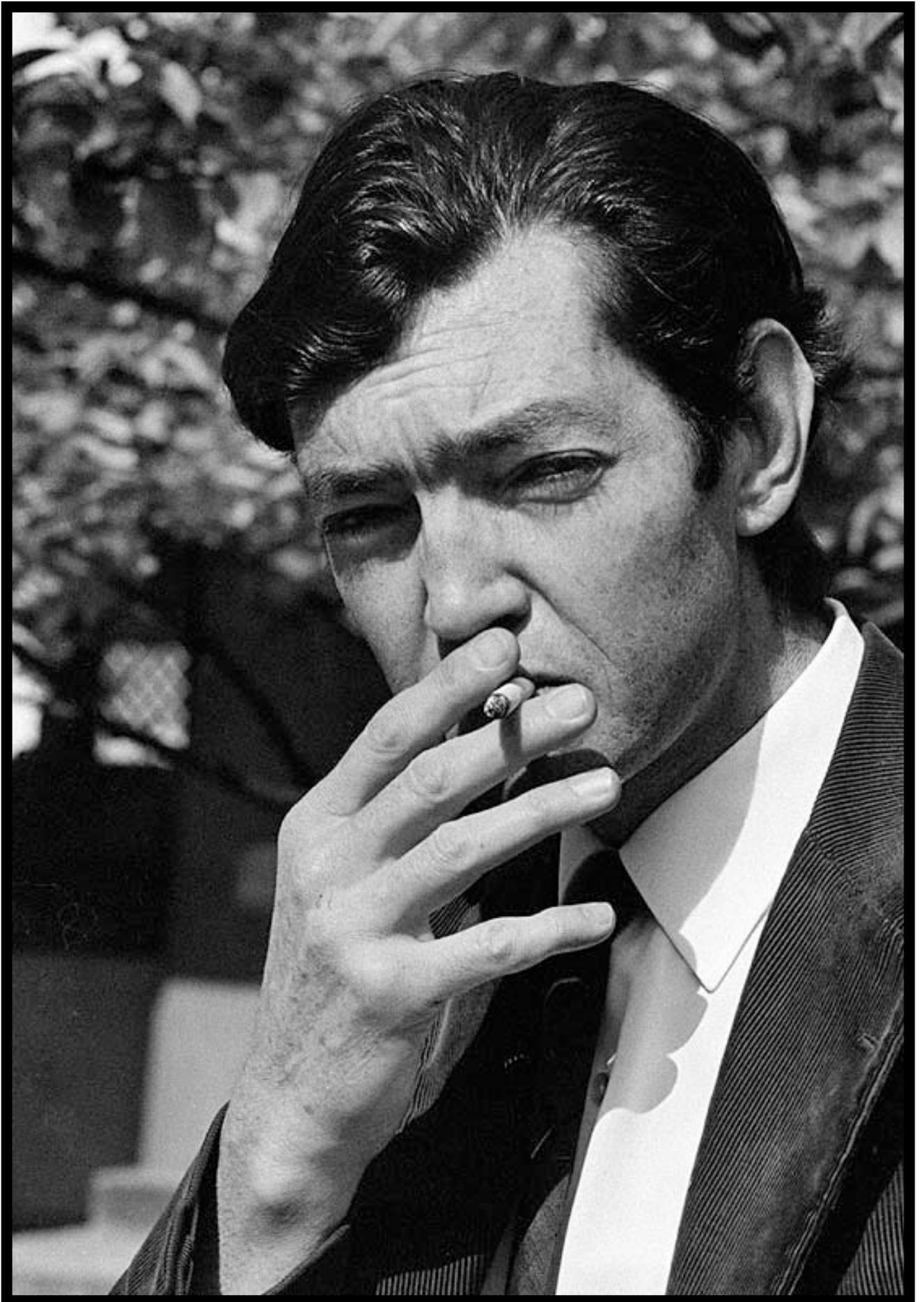
⁴⁰ “No sé si se ha reparado en que sus mejores obras –*The glass key, The maltese falcon, Red Harvest*- con acción pura, creo que el primer caso de libros donde en vano se buscará la menor reflexión, el más primario pensamiento, la más leve anotación de un gesto interior, de un sentimiento, de un móvil.” (238)

de la 'literatura' en cuanto ésta represente un escape o una docencia; supone la búsqueda de un lenguaje que sea el hombre en vez de –meramente- expresarlo [...] lo que se busca es *adherir...*" (239-40).

Esta novelística nace de una reacción contra la novela psicológica, "ya su oscuro designio de *compartir el presente del hombre*, de *coexistir con su lector* en un grado que jamás tuvo antes la novela". Hacer literatura, para Cortázar, no es expresar al hombre, sino la búsqueda constante "de un lenguaje que sea el hombre..." (239-40) y su inmediatez humana.

Cortázar concluye sin poner fin a un texto que da cuenta del género novelesco en términos de experiencia. "Tan lo vivimos que cada una de esas novelas *nos enferma*, nos vuelca hacia nosotros mismos. Hacia nuestra culpa. Creo que la novela que hoy importa es la que no rehuye a la indagación de [la] culpa." La inmediatez de lo humano reclama que la literatura presente personajes que, independiente de su contemporaneidad, sean los seres que nos leen.

En la novela del siglo XIX, los héroes y sus lectores participaban de una cultura, pero no compartían sus destinos de manera entrañable; se leían novelas para escaparse o para esperanzarse; nunca para encontrarse o preverse; se las escribía como añoranza de la Arcadia, como pintura social crítica o utopía con fines docentes; ahora se las escribe y se las lee para confrontarse *hoy y aquí*; con todo lo vago, nebuloso y contradictorio que pueda caber en estos términos. (241)



1.3. “Para una poética”

(o de cómo Julio reflexiona acerca del misterio del acto poético)

Sólo en sueños, en la poesía, en el juego
 -encender una vela, andar con ella por el corredor-
 nos asomamos a veces
 a lo que fuimos antes de ser esto que vaya a saber si somos.

Julio Cortázar

“Morelliana”, *Rayuela*, 105:379

Oliveira no tenía más que remedar, con una sonrisa agria, las decantadas frases
 y los ritmos lujosos del ayer,
 los modos áulicos de decir y de callar....
 Oliveira una vez más se soltaba la risa en la cara
 y en vez de meterse el cepillo en la boca lo acercaba a su imagen
 y minuciosamente le untaba la falsa boca de pasta rosa,
 le dibujaba un corazón en plena boca, manos, pies, letras, obscenidades...

Julio Cortázar

Rayuela, 75:318

Tal vez ni siquiera ahora estoy hablando por mí mismo,
 sino desde alguna individualidad en cuya alma vivo en este instante.

John Keats

Imagen de John Keats

En “Para una poética”⁴¹ publicado en la revista *La Torre* en 1954, Julio Cortázar retoma y afirma, el desarrollo de su concepción literaria que comienza a construir en Buenos Aires, antes de su viaje a París. Se trata de una amplia especulación sobre el acto poético como modalidad privilegiada del conocimiento de la realidad⁴², y sobre el poeta como un perseguidor movido por el ansia de cohesión con el otro, con lo otro. Frente a las limitaciones del discurso lógico, la palabra poética aparece como abertura de acceso al ser, a la plenitud ontológica; actitud que define la imagen poética, fundada en la analogía de seres distintos.

La idea central del texto gira en torno a la renuncia que el poeta hace de su identidad en el acto poético, mediante la dirección analógica, para manifestar un “*solo deseo de salto, de irrupción, de ser otra cosa*”, como una forma de “*participación*” de la esencia del otro. (279)

En general, podría afirmarse que la poética de Cortázar fractura -ante todo y en todo- la lógica de la identidad, “por *participación sentimental*, por analogía intuitiva, por *simpatía*”. (274). Se orienta hacia una dirección analógica, metafórica, en la que una cosa pasa a ser otra cosa. Sin embargo, la orientación analógica funciona como principio, ya que si la base de la participación es la supresión de toda dualidad, entonces la dirección, al tomar fuerza, pasa de ser asociación a una identidad transfigurada: el sujeto es al mismo

⁴¹ Texto publicado en: Julio Cortázar. “Para una poética”. *Obra crítica/2*. Edición de Jaime Alazraki. Madrid: Alfaguara, 1994 (265-285).

⁴² Podría afirmarse que sus ensayo “La urna griega en la poesía de John Keats” (1946), publicado en *Obra Crítica/2* (1994) y “La casilla del camaleón”, integrado en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), son textos complementarios a “Para una poética” (1954), pues los tres escritos se aborda el sentido de la experiencia y del lenguaje poético. En los textos aparece citada una frase de John Keats. En “Para una poética”, la traducción dice: “Si un gorrión viene a mi ventana, participo de su existencia y picoteo las arenillas...” (278). En la “Casilla del camaleón” la traducción es ligeramente distinta: “Si un gorrión se posa junto a mi ventana, tomo parte de su existencia y picoteo en el suelo...” (188/2). En “La urna griega en la poesía de John Keats” (1946) dirá: “Si un gorrión viene a mi ventana, yo tomo parte de su existencia y picoteo en la arena.” (48) Con diversas traducciones, Cortázar se arropa con esta frase para demostrar por sí misma su evidente camaloneonismo: un creador como Cortázar, muta en lo narrado.

tiempo él mismo y el ser del cual participa; es decir, el sujeto que percibe y el ser percibido son identidades momentáneas de participación de esencias. De ser así, se estaría, por tanto, frente a la esencia de la poesía de naturaleza crítica: el poema irrumpe en las esferas de la racionalidad y destruye su efecto. Al hacerlo, se retorna a la fuerza de la emoción que, en principio, configuran la imagen, la metáfora, como forma mágica del principio de identidad. Destrucción y creación a la vez, la poesía, que está sometida sólo a su carga estética, en Cortázar se convierte en esencia y en existencia, en la sangre que vigoriza, en la imagen que transforma.

Con esa mirada poética se va a lo primordial, eso que lo racional o lo instrumental ha olvidado, ese estado primigenio en que el pensamiento primitivo y la poesía se encuentran en relación íntima. La racionalidad fragmenta, separa, desarticula el mundo. Por tanto, el poeta volcado en lo primordial se rebela contra ese imperio para restaurar la integridad y las posibilidades del hombre. Comprender esas fuerzas primordiales genera una actitud liberadora y crítica. Por tanto, la operación poética surge como la manifestación de latencias del inconsciente colectivo⁴³ dándose en un medio de cultura superior. En esta dirección Cortázar afirma: “El poeta no es un primitivo, pero sí ese hombre que reconoce y acata las formas primitivas; las formas que, bien mirado, sería mejor llamar “primordiales”, anteriores a la hegemonía racional y subyacentes luego a su cacareado imperio.” (277)

Al incorporar la visión antropológica de Lévy Bruhl y Charles Blondel, el escritor argentino aproxima la experiencia poética a la experiencia mágica de lo primitivo. Por

⁴³ En este punto, quizá convenga apuntar con Jung: “Es [...] completamente lógico que el poeta recaiga [...] sobre figuras mitológicas a fin de encontrar la expresión adecuada para su vivencia. Nada sería más errado que admitir que él, en tales casos, crea partiendo de un material que le sobreviene; más bien crea partiendo de la vivencia primordial cuya oscura naturaleza precisa de las figuras mitológicas y, por tanto, atrae así ávidamente lo emparentado, a fin de expresarse en ello. La vivencia primordial carece de palabras e imágenes, pues es una visión en el espejo oscuro. Es meramente poderosísimo presentimiento, que quisiera llegar a la expresión, es como un torbellino de viento que capta todo lo que se le ofrece y arremolinándolo hacia arriba gana con ello figura visible.” (*Formaciones de lo inconsciente*, 17-8)

tanto, se está, en un principio, frente a una reflexión acerca del paralelismo entre el pensamiento mágico y la percepción analógica de la realidad, común en todos pero superior en los poetas. Esa dirección analógica, implícita en lo humano, ha perdido eficacia debido al predominio de la razón. Por tanto, la poesía será el reducto permanente de fuerza analógica. Es decir, el poeta -como el mago- incursiona en el conocimiento del mundo por un camino alternativo, mucho más rico que el que se puede alcanzar por medio de la comprensión científica.

Esa dirección *analógica* del hombre, superada poco a poco por el predominio de la versión racional del mundo, que en occidente *determina* la historia y el destino de las culturas, persiste en distintos estratos y con distintos grados de intensidad en todo individuo. [...] Su permanencia y frescura invariables, su renovación que todos los días y en millones de formas nuevas agita el vocabulario humano en el fondo del sombrero Tierra, acendra la convicción de que si el hombre *se ordena*, se conductiza racionalmente, aceptando el juicio lógico como eje de su estructura social, al mismo tiempo y con la misma fuerza (aunque esa fuerza no tenga *eficacia*) se entrega a la simpatía, a la comunicación analógica con su circunstancia. El mismo hombre que racionalmente estima que la vida es dolorosa, siente el oscuro goce de enunciarlo con una imagen [...] Cuando alguien afirmó bellamente que la metáfora es la *forma mágica* del principio de identidad, hizo evidente la concepción poética esencial de la realidad, y la afirmación de un enfoque estructural y ontológico ajeno al entendimiento científico de aquélla. (268-9)

Lejos de la ciencia y de la filosofía, la poesía hace de la dirección analógica su método y su instrumento. Sin los fines de dominio propios del mago, del curandero y de la evolución racionalizante, y su clara renuncia a la concepción mágica de la realidad, el poeta procede

por nada: “por un puñado de hermosos frutos inofensivos y consoladores: belleza, elogio, catarsis, alegría, conmemoración.” (271) Logra, mediante su aparente desinterés por dominar el mundo, que la dirección analógica apunte a la sospecha y a la revelación de la relación del hombre y su mundo.

La pervivencia de la mentalidad prelógica asegura la capacidad de gozo, de participación, de identificación total con el objeto de conocimiento, algo que en ningún caso puede ofrecer la mentalidad racional, que se asienta en la objetividad y en el distanciamiento del elemento sometido a su análisis.

Sin embargo, el poeta –a diferencia del mago- sabe que su certidumbre, su verdad poética, vale para la poesía y no para la vida. Es así que cede a la interrupción de su pensamiento lógico y ordenado con una intención más que clara: a través de relaciones válidas entre las cosas por analogía sentimental, por analogía intuitiva, por simpatía, establecer que dos cosas son una.

En este sentido, Cortázar intenta esclarecer el misterio poético a través de la voz de Lévy Brühl⁴⁴ y su teoría sobre el conocimiento prelógico. El hombre primitivo conoce porque objetiva y al objetivar lo hace desde una plataforma colectiva, de participación. La esencia de la participación consiste en nulificar la dualidad; “el sujeto es a la vez él mismo y el ser del cual participa...” (272) Por tanto, el poeta no deja de ser él mismo aunque sea, a

⁴⁴ La idea central de ambos textos (“Para una poética” de Cortázar y *Las funciones mentales de las sociedades inferiores* de Lévy Brühl) es la Teoría de la Participación. Según Brühl, dicha teoría asegura que “todos los seres están implicados en una red de participaciones y exclusiones místicas” (*La mentalidad primitiva*, 37). Dicha red está tejida mediante la función analógica a la que el poeta somete el idioma y el uso mágico que el mago primitivo hacía de la vinculación “mística” -fuerzas e influencias imperceptibles a los sentidos, pero reales- entre seres u objetos dispares. Para Cortázar, tanto el mago como el poeta acatan la Teoría de la Participación, como el principio esencial que rige todas las asociaciones producidas en la mentalidad primitiva. Ellos –el poeta y el mago- serían los encargados de desvelar o utilizar estas vinculaciones imperceptibles para el resto de los hombres. Cabe aclarar que las tesis antropológicas de Lévy Brühl se basan en el establecimiento de una insalvable frontera entre el pensamiento salvaje y el civilizado: la mentalidad prelógica sería atributo del primero, mientras que el pensamiento racional y lógico sería propio del hombre civilizado, en cuyas sociedades sólo quedarían algunas tímidas supervivencias del pensamiento primitivo, representadas por los profetas, los videntes y los locos. (91-111)

su vez, el gorrión que le presta voz. En este caso, no se trata de analogía o asociación, sino de identidad: el poeta es gorrión por participación, por comprensión; cuestión inaceptable para el pensamiento lógico, mismo que posee el poeta que sabe que no es gorrión más que en sus episodios regresivos al pensamiento prelógico vivida como “una identidad de esencia momentánea.” (274)

Para Cortázar, el misterio poético se encuentra en la parte integrante de la representación. Una idea, tiene una carga emocional, sentimental, pasional que es la fuerza motriz que genera una actitud diferente hacia los objetos representados. En el acto poético este empuje coincide con el verso, que cargado de sonoridad y de ritmo expresa todo lo que poeta siente en coexistencia con la imagen representada. Todo verso, por más simple que parezca, se ofrece como la creación de un ser-estar extrañado: un ser fuera del ser, por tanto, un estar en estado ordinario.

Si el poeta no es un primitivo, sino ese hombre que reconoce y acata las formas primitivas, es decir, las primordiales las que están fuera de todo orden racional, por tanto es esencial preguntarse: ¿cuál es su instrumento de dominio de la realidad?

Ante todo el poeta principia admirándose. Busca las palabras que den cuenta de esa admiración. Se admira de encontrarlas, incorporando un ansia de exploración de la realidad a través de la analogía. “Hallada la analogía (razonará el mago-poeta) se *posee la cosa*.” (279) Acepta la dirección analógica -de donde nace la imagen, el poema- eliminando el “como” para sustituirlo por el “es”. Se es otro, se salta a ser otro, por participación, por enajenación. “Pues lo que el poeta alcanza a expresar con las imágenes es *transposición poética de su angustia personal de enajenamiento*.” (278) Al ser el poeta-otro, al intercambiarse, lo que se pone en juego no es una ambición estética sino una urgencia existencial. Sus imágenes serían deseos de ser-otro, de salto, de irrupción. “[...] el poeta

confía a la imagen –basándose en sus propiedades- una sed personal de enajenación (279). Por tanto, esa capacidad de admiración queda trasladada a un plano metafísico, ontológico. “[...] el poeta, mago metafísico, evocador de esencias, ansioso de posesión creciente de la realidad en el plano del ser. En todo objeto [...] el poeta ve una esencia distinta de la suya, y cuya posesión lo enriquecerá ontológicamente.” (280).

La palabra del poeta es portadora de esencias. La poesía es la celebración de apropiación del mundo. Ya no sólo domina –como el mago-, ya no sólo lo admira –como el filósofo- ahora el poeta posee. “[...] *sólo por el canto se va al ser de lo cantado.*”, dice Cortázar, y continúa: “*La música verbal es acto catártico por el cual la metáfora, la imagen (flecha lanzada al ente que mienta, y que cumple simultáneamente el retorno de ese viaje intemporal e inespacial) se libera de toda referencia significativa para no aludir y no asumir sino la esencia de sus objetos.*” (281)

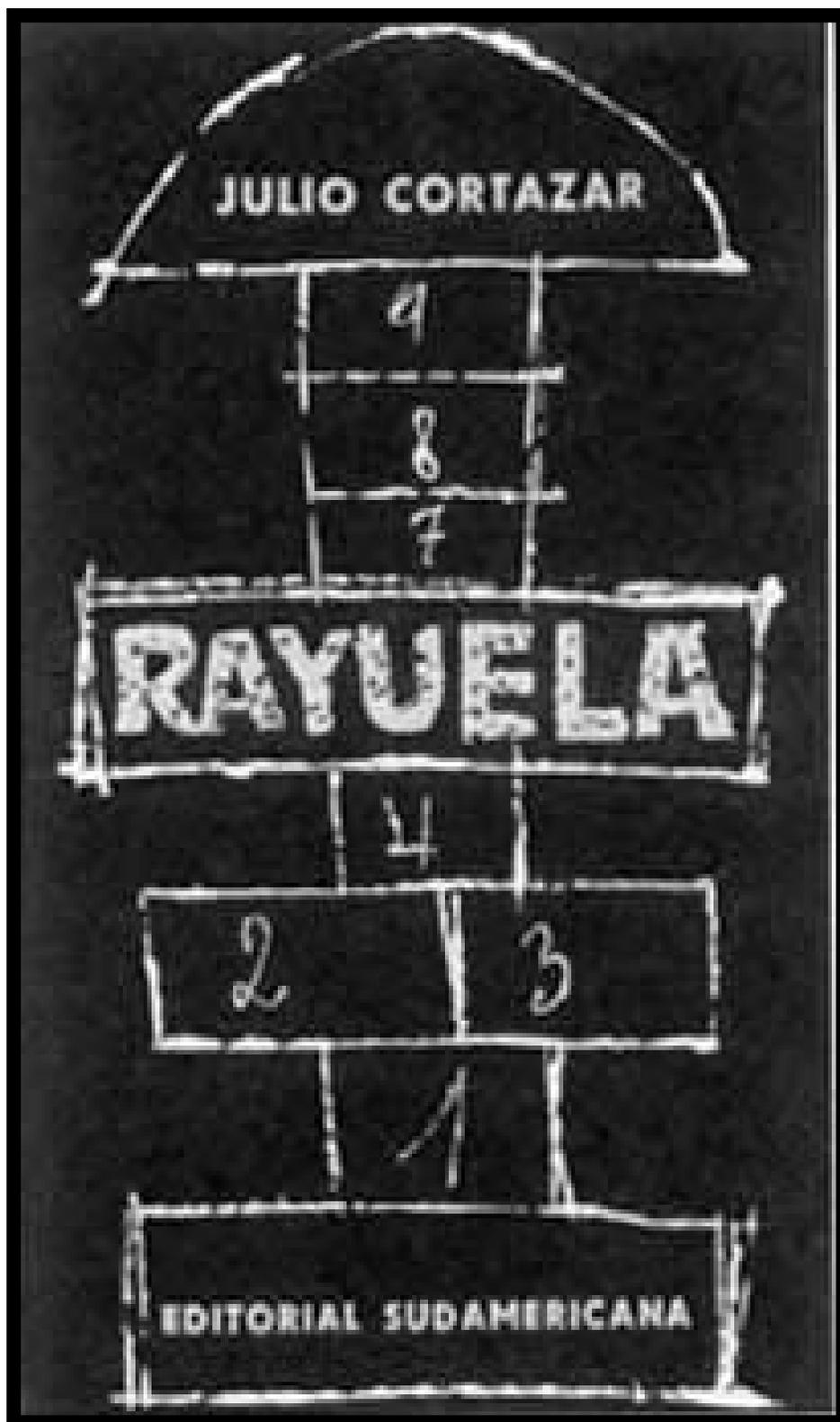
El tema del poema, el objeto al cual canta el poeta, es celebración y explicación en el orden poético. Cantar el ser de algo (extraño a la condición humana), ser ese otro que es cantado, significa conocer ese algo, y en orden ontológico, poseerlo. La poesía es conocimiento no medio de conocimiento. Sin embargo, el poeta no busca el conocimiento, se le da por sí mismo en el acto poético al poseer el objeto al cual le canta. Su afán es ser más, ser la rosa, ser el ciervo, ser el viento, más no conocerlos, sino conocerse a sí mismo integrado a lo otro. Al ser lo otro, se conoce, se posee, se incorpora. Al poeta no le interesa el conocimiento por el conocimiento mismo, no lo comprueba, no avanza, no busca la verdad. Su “progreso” es el cúmulo de esencias que va recogiendo a través de sus actos poéticos. Asume lo que encuentra y lo celebra en la medida de su enriquecimiento ontológico.

El poeta es aquel que conoce para ser, se lanza hacia esencias que le son ajenas para apropiárselas. Sus técnicas apuntan a un dominio, a una posesión de la realidad. Los objetos poseídos se dejan habitar, se hacen imagen, “[...] forma lírica del ansia de ser siempre más...” (285).

Sin embargo, al poeta no le interesa dominar el mundo, sino poseerlo. Se apropia de las esencias para hacer posible que las cosas sean, y al serlo, él será más, será el mundo y el mundo, él.

Así, el poeta no está interesado en acrecentar su conocimiento, en progreso. Asume *lo que encuentra* y lo celebra en la medida en que ese conocimiento lo enriquece ontológicamente. El poeta es aquel que *conoce para ser*; todo acento está en lo segundo, en la satisfacción existencial ante la cual toda complacencia circunstanciada de saber se anonada y diluye. (284)

De este modo, ser poeta es resistirse a la circunstancia limitada. Romper mediante la imaginación, mediante el sueño, mediante el juego, mediante la analogía como principio creador. “La poesía prolonga y ejercita en nuestros tiempos la oscura e imperiosa necesidad de *posesión de la realidad*, esa licantropía ínsita en el corazón del hombre que no se conformará jamás –si es poeta- con ser solamente un hombre.” (285)



2. *Rayuela*. Del dibujo a la figura-tura

(o de cómo Cortázar configura una tentativa de búsqueda de nuevas posibilidades novelescas).

... cuando me puse a escribir *Rayuela* había acumulado varios años de Oliveira,

de las meditaciones de Oliveira,

de haber enfocado la realidad como Oliveira la enfoca [...]

No es Oliveira sino yo quien, al escribir un libro,

estoy tratando de dar algunas nuevas posibilidades

para por lo menos hacer una revisión a fondo del pasado

y arrancar tal vez en otra dirección, con otros criterios.

Pero ahí es donde a Oliveira se le plantean desde el comienzo

problemas de lenguaje [...]

Hay que empezar por destruir los moldes, los lugares comunes,

los prejuicios mentales.

Hay que acabar con todo eso y tal vez así, desde cero,

se pueda atisbar lo que él llama el Kibbutz del Deseo, ¿no? [...]

Rayuela no da nunca respuestas

pero en cambio tiene un gran repertorio de preguntas.

esas preguntas tendientes a que uno diga:

¿pero cómo es que podemos aceptar esto?,

¿cómo es que yo sigo aceptando esto que me imponen desde atrás, desde el pasado?

En el fondo, esa es la actitud de *Rayuela*.

Julio Cortázar

La fascinación de las palabras

Lo recuerdo cuando escribía Rayuela [...]

lo veía fuera de todo lo que constriñera,
fuera de todo marco institucional u oficial, fuera de la sociedad literaria,
sin posición adquirida ni segura posesión terrena,
enteramente disponible para acoger esa turbamulta que sobrevenía [...]

Y tenía que escribir en esa fisura de lo real aparente,
en esa fisión de la costra aparential
eso que se le daba en cadena de implosiones y explosiones,
esos refractantes u obliterantes del principio de identidad,
esa remoción radical,
el gran desbarajuste,
la tempestad tempoespacial que reclama súbito coágulo del ser,
explayar de golpe, a golpes,
con arrebatadora exaltación,
la totalidad del hombre.

Saúl Yurkievich

Julio Cortázar: mundos y modos

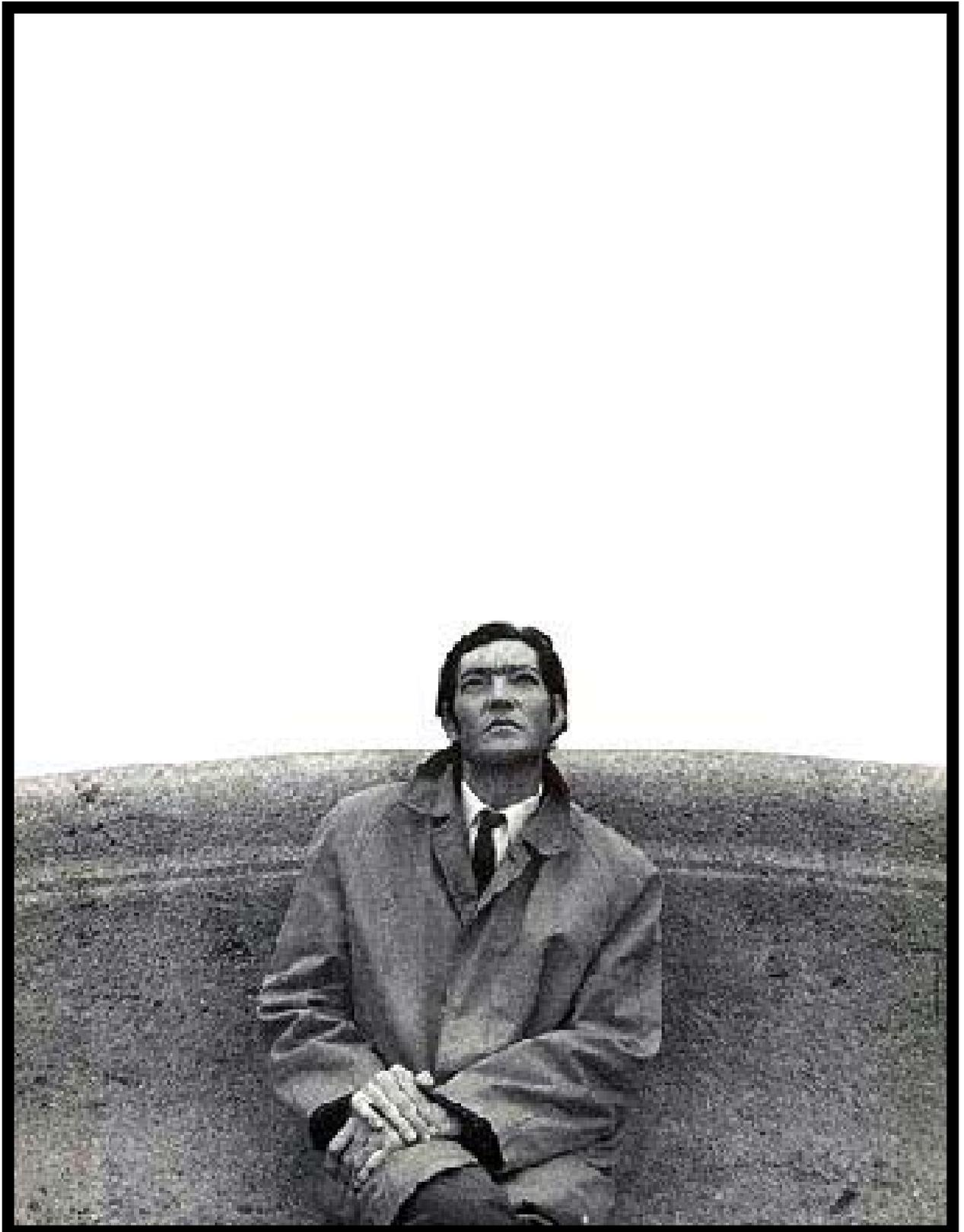
Para llegar a *Rayuela* hay que desnudarse de formas de lecturas previas, olvidar todos los estilos aprehendidos en los libros, desconocer la estilística, los preceptos literarios y las normas de clásicas de la escritura y la lectura. Hacer a un lado todo lo apuntado en las clases de literatura, los discursos consagrados de los talleres, para disponerse a construir un mundo desde cero.

Para leer *Rayuela* hay que amar París aunque no se haya ido nunca, soñar paraguas y piolines y tener el deseo imposible de encontrar a Oliveira-Manú o a Talita-la Maga, detrás de alguna farola iluminada por la lluvia de todos los anocheceres que se quieren tanto. Para ello, hay que deshacerse de todos los separadores, lápices y plumas, fichas y ordenadores y prepararse a desempolvar la memoria.

Para disfrutar *Rayuela* hay que haber escuchado *jazz* y tangos, y un tanto de clásicos, en algún viejísimo tocadiscos polvoriento, lleno de arañazos y raspaduras, mientras el humo de los cigarrillos deja en penumbra esa luz macilenta de los noviembre invernales, en los que alguien ha entrado en casa y son las once de la noche y no se ha ido, y no se va, y la compañía determina otras soledades u otras intimidades.

Para amar *Rayuela* hay que saber que un paraguas tiene varillas que se rompen, y que cuando se rompen puede sonar como un ruidito de cristales astillados bajo la soledad del tiempo que se marcha; hay que saber también que hay parques donde esconderse para jugar a la rayuela: salto, saltar, adelante, un pie, otro... y volverse quimérico, y adolescente, y tener sueños de gloria que nunca- claro- se consiguen, porque el tiempo y la vida dejarán dicho, para siempre, que las calles de París no son un lugar, sino un molino de viento sobre la cabeza, que se mueve sólo con el recuerdo imposible de haber querido alguna vez ser felices.

Hay que releer *Rayuela* siempre; para ahuyentar el desamparo, el miedo, la incertidumbre, el abandono, la soledad, el dolor, la tristeza, y encontrar en las viejas páginas de ese libro ya tan gastado por las propias manos, la sensación de que alguna vez, un argentino completamente irreverente y juguetón escribió la vida como si realmente quien lee fuera Oliveira o la Maga o tantos otros, y estuviera a punto de cruzar todos los puentes de París, o recorriendo todas las calles de la cruz del sur, abrazado a alguien bajo el agua.



2.1.La novela: un cobayo

(o de cómo Julio experimenta en su novela sus antes escritas propuestas estéticas).

El proyecto de escribir un relato novelesco
que rompiera con las convenciones del género
y del uso del lenguaje “literario”,
nacía de la insatisfacción
de una experiencia del vivir y del escribir.

Ana María Barrenechea

“*Rayuela*. Génesis y circunstancias”

Cortázar abordó siempre un poco a contramano
los géneros convencionales,
y se inmunizó rápidamente contra los lugares comunes.
Es un hombre de fuertes anticuerpos.
Con el tiempo ha ido descartando
todos los efectos fáciles de la narrativa tradicional:
el melodrama, la sensiblería, la causalidad evidente, la construcción sistemática,
las amabilidades y las corpulencias estilísticas.
Ha buscado siempre en la paradoja el verdadero acorde.

Luis Harss

“Cortázar, o la cachetada metafísica”

Desde que se publicara *Rayuela*⁴⁵ en 1963, no ha dejado de suscitar una especial atención, una suerte de fascinación, tanto para lectores como para críticos literarios. Sin embargo, son pocos los estudios que la abordan desde su concepción primera: “Teoría del túnel: Notas para la ubicación del surrealismo y del existencialismo” (1947), “Notas sobre la novela contemporánea” (1948), “Situación de la novela” (1950) y “Para una poética” (1954) son la piedra angular, los cimientos de la novela, una cápsula del tiempo oculta en su tejido.

Como un punto móvil, *Rayuela*⁴⁶ se presenta como otra forma de escribir y de leer. Un lenguaje novelesco y poético, su tema multidireccional, sus búsquedas; un tablero en dos direcciones, su fragmentación, sus capítulos prescindibles; dos tipos de lectores para dos formas de lectura o, si se quiere, más; sus figuras, sus personajes, sus dobles, sus dos ciudades con puentes y pasajes. En París, la búsqueda y la pérdida; Horacio y Ossip, la Maga y Pola; el Club de la Serpiente, grupo internacional, cultísimo, melómano, lector de un viejo escritor llamado Morelli; una muerte y una extradición. En Buenos Aires, el retorno y el laberinto; el encuentro y la soledad; la broma y la melancolía; el circo y el manicomio; Horacio y Traveler, Talita y Gekrepten; el balcón y la rayuela; un suicidio incierto y un final interminable.

Como un punto fijo, el andamiaje teórico se presenta como el desprendimiento de una enseñanza; explicación docente; estudio crítico; una teoría monográfica que ubica por un lado, al existencialismo y al surrealismo en el marco de la literatura moderna y, por otro,

⁴⁵ En red académica se registran 4,010 resultados que hacen referencia a *Rayuela* entre 1991-2010.

(Fecha de acceso: 8 de noviembre de 2010):

http://scholar.google.com.mx/scholar?hl=es&q=Julio+Cort%C3%A1zar+Rayuela+estudios&lr=&as_ylo=&as_vis=1

⁴⁶ Las referencias de *Rayuela*, están tomadas de su Edición Crítica, coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Colección archivos), 1992. El uso de cursivas o de mayúsculas, en las referencias directas, son del autor. En el presente documento se señala el número de capítulo seguido del número de página.

al lenguaje poético como otra forma de conocimiento. Es, también, una autodefinición literaria: enunciación de la propia poética, es decir, un emplazamiento personal que da cuenta de una autonomía ética y de defensa en pro de la libertad de creación y pensamiento.

Desde ese ejercicio teórico y crítico, Cortázar anuncia su propio camino literario y novelesco al postular la poética que regirá su ejercicio genérico. Para ello, realiza una crítica analítica a las líneas de creación impuestas a la novela, al novelista y al lenguaje, para de ahí postular una nueva forma de novelar, con orientaciones diferentes a las dispuestas en la novelística anterior a las primeras tres décadas del siglo pasado. Por tanto, estos textos teóricos bien puede reconocerse como manifiestos literarios, o razones poéticas, en los que se difunde una propuesta: liquidar –en fondo y forma- a la novela, para reorientarla; liquidar el lenguaje en busca de una propuesta menos literaria y sí más humana, y por ende, más poética; liquidar al lector pasivo para configurar uno activo, más comprometido, que perciba en la literatura un puente que lleva al reencuentro con lo humano.

Quizá el golpe más certero que da Cortázar sea el del Tablero de dirección, que involucra la disolución de forma/fondo del género y, por ende, al lector. Como noción de juego, el tablero es el lugar donde las piezas se desplazan dentro de un universo geométrico. Simbólicamente podría concebirse como una figura del mundo visible, atravesado por espacios de luz y sombra representados por casilleros claros y oscuros, por tanto, su superficie, bien puede remitir a la tierra o al cielo donde se libran las batallas de las fuerzas cósmicas. Cada vez que un juego comience, diferentes combinaciones azarosas, de posibilidades, llevarán al jugador a dramatizar el esfuerzo por dominar el destino, tratando de sojuzgarlo en una estructura dada por las reglas del juego. De esta manera, *Rayuela* es la tentativa de configurar una novela que proponga un juego –reglamentado,

como todo juego- dentro de un tablero –de casillas que son capítulos- donde se libre la batalla de la búsqueda de lo humano, a través de personajes que se plantean –entre otras cuestiones- el problema del lenguaje para nombrar el mundo, así mismos, a la realidad, a los pensamientos, a sus mensajes y a sus mensajeros.

Subordinar la estética, es decir, al arte verbal, a una búsqueda integral del hombre, requiere de ciertos medios. Cortázar se sirve de la música, del humor y del juego de palabras para crear, y así proponer, una antropofanía⁴⁷, figura que coagula el surrealismo y el existencialismo, generadora de un nuevo humanismo, procuradora del ejercicio pleno de

⁴⁷ La palabra “antropofanía”, convocada por Morelli en “nota pedantísima” del capítulo 79, parece evocar, por un lado, las llamadas “epifanías” de James Joyce y, por otro, el manifiesto antropofágico de Oswald De Andrade, de la vanguardia brasileña. Exégeta de las epifanías, San Agustín define, a lo largo de sus sermones, a la epifanía como la representación de Dios en el ser humano para llegar a una conclusión divina. (Fecha de acceso: 21 de abril de 2010): <http://ec.aciprensa.com/e/epifania.htm>.

Por su parte, James Joyce, en *Stephen, the hero* (1905), *Retrato de un artista adolescente* (1916) y *Dubliners* (1914), interpreta la epifanía como la súbita manifestación espiritual que puede revelarse mediante el lenguaje, un gesto o una frase memorable; es decir, la revelación de la realidad interna de una experiencia acompañada por un sentimiento de júbilo o tristeza, tal como se da en la experiencia mística; es una revelación espiritual, la revelación de un misterio de manera imprevista, el detalle trivial convertido en símbolo, lo más delicado y evanescente de un momento significativo. Para Joyce, una de las misiones del escritor es la de recoger los estados fugitivos del espíritu, mediante el empleo de las epifanías. La epifanía se vuelve punto clave en muchos incidentes, en donde la disposición de los acontecimientos se resuelve precisamente mediante la experiencia epifánica y esa brevedad, ese punto de iluminación, tendrá que reflejarse necesariamente con un lenguaje y con imágenes que corresponden más al ámbito de la poesía que al de la prosa. (Umberto Eco. *Las poéticas de Joyce*, 96-100)

Por otra parte, el Manifiesto Antropofágico (1928), escrito por Oswald De Andrade, surge acompañado del cuadro *Abaporu* (1928) de Tarsila Do Amaral. Cuando Oswald de Andrade vio al ser desnudo y deforme de la imagen afirmó: “Esto parece el antropófago, el hombre de la tierra”. Buscaron en un diccionario en lengua tupí guaraní y encontraron que *aba poru* significaba “hombre que come hombre”. Comerse al europeo tomando de éste lo que puede nutrir y desechando lo que puede perjudicar. Con su lenguaje metafórico, lleno de aforismos poéticos repletos de humor, el Manifiesto se convierte en el eje teórico de ese movimiento que quiere repensar la cuestión de la dependencia cultural en Brasil. Son incontables las influencias teóricas identificadas en el Manifiesto: el pensamiento revolucionario de Marx; el descubrimiento del inconsciente por el psicoanálisis y el estudio *Tótem y Tabú* (1913), de Freud; la liberación del elemento primitivo en el hombre, propuesta por algunos escritores de la corriente surrealista, como Breton; el Manifiesto Cannibale escrito por Francis Picabia en 1920; las cuestiones en torno de lo salvaje discutidas por Rousseau y Montaigne; y la idea de barbarie técnica de Keyserling. Sin embargo, la multiplicidad de interpretaciones proporcionada por la yuxtaposición de imágenes y conceptos, es coherente con la aversión de Oswald De Andrade al discurso lógico-lineal heredado de la colonización europea. Su trayectoria artística indica que hay coherencia en la locura antropofágica - y que se siente en su no-sentido. (Fecha de acceso: 21 de abril de 2010): <http://www.malba.org.ar/web/descargas/amaral%5B4%5D.pdf>. A la luz de lo expuesto, la antropofanía, en la poética cortazariana, podría sugerir la revelación de la realidad interna del hombre, inmersa en una obra literaria que toma de la tradición el discurrir novelesco y que desprecia, a la vez, las técnicas psicologistas que le dan sentido, buscando, en el sin-sentido, la revelación de lo universalmente humano.

lo humano que culmina en una poética antropológica⁴⁸, manifestación de la totalidad del hombre a través de la palabra orientada al lector. Copartícipe por excelencia de la creación de mundos posibles, el lector jugará a la rayuela –juego callejero en el cual gana el que llegue al cielo y pierde el que saque la piedra del tablero- que, dibujada desde el tablero de dirección, irá remarcando sus lineamientos a lo largo de la novela. En el capítulo 36, el narrador vuelve a establecer las reglas del juego análogo a la vida:

La rayuela se juega con una piedrita que hay que empujar con la punta del zapato. Ingredientes: una acera, una piedrita, un zapato, y un bello dibujo con tiza, preferentemente de colores. En lo alto está el Cielo, abajo está la Tierra, es muy difícil llegar con la piedrita al Cielo, casi siempre se calcula mal y la piedra se sale del dibujo. Poco a poco, sin embargo, se va adquiriendo la habilidad necesaria para salvar las diferentes casillas (rayuela caracol, rayuela rectangular, rayuela de fantasía, poco usada). (178)

En el capítulo 54, cuyo escenario es el manicomio del cual se hacen cargo Talita y Traveler, se relata cómo los internos pasan su tiempo jugando a la rayuela: “El 8 jugaba casi toda la

⁴⁸ El término es acuñado por Saúl Yurkievich en su prólogo a *Obra Crítica/1* (17), quizá tomado de un estudio de Néstor García Canclini (*Cortázar. Una antropología poética*, 1968) y que, desde este horizonte, podría comprenderse como la formulación de un humanismo crítico de la racionalidad moderna, sin renunciar a lo que la razón puede aportarle: la crítica a la razón instrumental en pro de la capacidad de discernimiento que se expresa a partir de los símbolos y que desde ellos, hace posible emprender la construcción del humanismo. García Canclini descubre en Cortázar “una ética y una metafísica nuevas” (17); esta metafísica es la de los símbolos que superan el nivel del significado definido desde el “discurso filosófico de la modernidad”, y a su vez esta ética, es quizá el aporte esencial a una antropología poético literaria; el humanismo simbólico de Cortázar, no solamente se atiene a una ética sino que, según García Canclini, habría siempre una búsqueda ética en el fundamento de la textualidad, desde los primeros textos hasta los últimos (como último texto menciona a *La vuelta al día en ochenta mundos*); se trata de una ética laica, de un ser para la muerte heideggeriano, que en la autenticidad persigue la lucidez. Cuando García Canclini habla de una “experiencia poética de lo humano” (16), da cuenta de la metalengua de Julio Cortázar. La influencia, para García Canclini, “excesiva de Góngora y Mallarme; el experimentalismo y el exceso, las formas de un barroquismo que luego se fusionan en su antropología de lo fantástico y simultáneamente de lo humano, un barroquismo casi etnográfico, revelan una experiencia poética de lo humano”, que se orienta hacia un lector que procederá a completar la narración mediante una mimesis desde formas expresivas en las cuales los significantes son abstractos y ambiguos. (21) La poesía de Cortázar, o más bien su poeticidad, se concentra en su apelación al lector, sin el lector no existiría esta poética de Cortázar, no habría una antropología poética o una poética antropológica como lo establece Yurkievich en 1994.

tarde a la rayuela, era imbatible, el 4 y la 19 hubieran querido arrebatarle el Cielo pero era inútil, el pie del 8 era un arma de precisión, un tiro por cuadro, el tejo se situaba siempre en la posición más favorable, era extraordinario.” (258) Y en el capítulo 113: “Una rayuela en la acera; tiza roja, tiza verde. CIEL. La vereda, allá en Burzaco, la piedrita tan amorosamente elegida, el breve empujón con la punta del zapato, despacio, despacio, aunque el cielo esté cerca, toda la vida por delante.” (393) Al igual que los locos, los personajes saltan de un capítulo a otro de sus vidas, proveniente de este lado, del otro, de otros lados. Así, también lo hará el lector, a medida que se interna en la lectura del texto.

Esta propuesta literaria, lúdica-antropológica, es el resultado de la rebeldía, de la inconformidad frente a las constricciones que el lenguaje sufre ante los barrotes del género. De ahí que se cuestione, de igual forma, la situación del hombre, su actitud ante sí y ante los otros. Por tanto, la novela debe ser capaz de expresar -y de expresarle- al hombre un compromiso liberador de falsas investiduras e ilusiones, enfrentarlo con la inmanencia de su soledad y la angustia que de ella emana, para entonces, trascender-se en sí mismo y en los otros. En este sentido, vale decir que Cortázar postula un nuevo tipo de escritor –y, por ende, un nuevo tipo de lector-, una nueva manera de concebir a la literatura para que ésta sea, finalmente, la expresión total de lo humano para lo humano. Una literatura subversiva que no se conforma con la singularidad estética, que no se deja atrapar por las trampas del lenguaje, intolerante a lo convencional y a lo sólito -por no ser insólito. Concebido así, el arte literario será una manifestación consubstancial al ser de máxima implicación personal, que rechaza la retórica instrumental y la superficialidad de sus personajes, para aceptar - dentro de la novela-, un lenguaje poético que configura personas. El gozo del escritor, y por tanto del lector, radica en la nulidad del utilitarismo, de la docencia o del mesianismo en pro de la forma perfecta para, en cambio, ser modelado por una subjetividad que barrene al

mensaje y apuesta por el mensajero. Sólo de esta forma, la literatura será un estado compartido de conciencias entre la persona del autor, las personas noveladas y la persona del lector.

Desde esta perspectiva, ¿qué significa escribir para Cortázar? Un instrumento de exploración lingüística, la búsqueda de la invención, el encuentro de sí con el otro en el mundo, es decir, una tentativa de indagación de lo humano que opera y supera lo lingüístico. Para ello, agrade al lenguaje al someterlo a juegos, desvíos, fracturas y ambigüedades, para que no imponga su poder; por eso opta por un fondo -de acciones diálogos⁴⁹-, inserto en una nueva forma tejida al lector. Es la disolución del fondo/forma la que le brinda la posibilidad de abismarse en lo profundamente humano: la soledad y la angustia que asumidas brindan la posibilidad de integrar, por un lado, la conquista de la libertad individual a la comunidad; por otro, a un autor insatisfecho, unos personajes buscadores y un lector inquiridor. De ahí que se apegue a lo experiencial, a lo subjetivo, a lo irracional, y a la descolocación de cánones y leyes impuestas por el sentido común. Construir una literatura fuera de sí, equivale a decir que lo humano no se subordina a lo estético, sino que pretende ser el modelo verbal del modo de ser. Para ello, Cortázar rechaza el carácter informativo del discurso literario, y su convencionalismo lingüístico, para aceptar la contaminación poética en el lenguaje novelesco.

Al adoptar la novela la enunciación poemática, no sólo toma de ella la desolación, el sufrimiento y la angustia; lo festivo, la alegría y sus afectos; sus figuras y sus imágenes; también recibe de ella la disposición versal y su medida, la disolución del tiempo cronológico, sus sonidos –el uso de la aliteración se presenta *in crescendo*-, sus ritmos, su

⁴⁹ Se sugiere el término de “acciones diálogos” para señalar que en las novelas de Cortázar las acciones son propiamente los diálogos.

tejido metafórico y su textura tropológica. Este cruce, de enunciación poética y enunciación novelesca, es acuñado por Cortázar como la novelapoema creada por un poetista. Por un lado, el término bien se puede referir a la actitud que genera un nuevo escritor capaz de configurar un género híbrido; por otro, parece hacer referencia a un nuevo género: la novelapoema, que se caracteriza, ante todo, por sus conexiones insólitas, su lenguaje seductor, su fuerte vínculo con la otredad, es decir, con una realidad-otra, que se presenta como otra posibilidad, como otra vía de conocimiento.

Como un caballo de Troya, la novelapoema se introduce en tierras normadas para combatir las constricciones del lenguaje, y de ahí, configurar un género híbrido que traspase los límites que separan lo narrativo de lo poético, provocando un texto andrógino con doble potencia comunicativa que abre el acceso a lo humano. Como cobayo, se permite la experimentación al integrar la intervención del azar, lo premonitorio, lo extraordinario, las imágenes oníricas, la magia y algunos elementos fantásticos, como llave de acceso a lo irracional. Sin embargo, Cortázar no se conforma con ello. Desea además dotar a la novela de una carga reflexiva y especulativa: que la novela sea portadora de las interrogantes últimas acerca del destino y sus sentidos.

¿Se ha construido, entonces, Cortázar a sí mismo como un nuevo escritor que escribe novelapoemas gnoseológicos? ¿Es, entonces, un poetista que construye artilugios, caballos de Troya, para configurar textos-cobayos -de experimentación radical al margen del orden-, donde se coagulan lenguajes, géneros, corrientes y todo tipo de material extraliterario? ¿Es *Rayuela*, por tanto, una novelapoema? ¿Un cobayo? ¿Una nueva novela que, desde sus postulados teórico-críticos, anuncia una antropofanía y una poética antropológica?

El tema de *Rayuela* no es ni fantástico ni monstruoso; es el de los hombres y las mujeres con sus acciones e inacciones, con sus problemas, indagaciones e imaginaciones; con sus ideas acerca de la vida, la literatura y el arte, sin olvidar el análisis crítico, la pasión o la burla a ese mundo de hechos y de objetos mágicos que su actividad creadora ha producido. Paralelamente, quedan incorporados al libro, por boca de sus personajes y por textos intercalados, comentarios sobre la búsqueda del sentido de la existencia, y de los actos creativos, volviendo una y otra vez a la radical dificultad de comprensión del universo o a las cargas culturales del lenguaje que es el instrumento de esa comprensión; trasmisor inepto.

En *Rayuela*, al contrario de Johnny Carter “El perseguidor”⁵⁰ en *Las armas secretas*, Horacio Oliveira es un intelectual en grado extremo que todo lo problematiza y a la vez se burla y denuncia los límites de la razón. Él busca por todos los medios un camino iluminado por una crítica negativa a la razón pragmática, poniendo en tela de juicio los instrumentos del conocimiento, especialmente el lenguaje y la literatura. Crisis que Cortázar usa como recurso para configurar a Morelli quien, como escritor, expone una nueva forma de hacer literatura, una nueva manera de construir la novela para un nuevo tipo de lector, modelo explícito en las estrategias del texto. Dichas propuestas, de destruir

⁵⁰ Se hace mención al cuento por la comparación con *Rayuela* que establece el propio Cortázar: “... me di cuenta muchos años después que si yo no hubiera escrito “El perseguidor”, habría sido incapaz de escribir *Rayuela*. “El perseguidor” es la pequeña *Rayuela*. En principio están ya contenidos allí los problemas de *Rayuela*. El problema de un hombre que descubre de golpe, Johnny en un caso y Oliveira en el otro, que una fatalidad biológica lo ha hecho nacer y lo ha metido en un mundo que él no acepta, Johnny por sus motivos y Oliveira por motivos más intelectuales, más elaborados, más metafísicos. Pero se parecen mucho en esencia. Johnny y Oliveira son dos individuos que cuestionan, que ponen en crisis, que niegan lo que la gran mayoría acepta por una especie de fatalidad histórica y social. Entran en el juego, viven su vida, nacen, viven y mueren. Ellos dos no están de acuerdo y los dos tienen un destino trágico porque están en contra. Se oponen por motivos diferentes. Bueno, era la primera vez en mi trabajo de escritor y en mi vida personal en que eso traduce una nueva visión del mundo...” (*Cortázar por Cortázar*, 20)

las formas novelísticas convencionales y el lenguaje tradicional, las sustenta en la práctica de su propia novela.

Para denunciar la ineptitud del lenguaje para conocer y expresar la vida, Cortázar procede a crear un mundo donde los personajes y la técnica narrativa –que da vida a ese mundo- se conjugan en una compleja unidad estética bajo la apariencia del caos. Caos necesario para llegar a lo esencial, a la multiplicidad y a la apertura de formas, para señalar a través de ellas, la búsqueda del absoluto. Anticonformismo y anticonvención en la vida, como en la literatura, son la relación íntima entre la historia y el discurso de la novela.

Esta impresión caótica se logra por medio de un trastorno formal –lo que corresponde a una fijación gráfica del proceso creativo- que conduce a saltar de un capítulo a otro, a leer en un orden distinto del ordinario, dándole al lector la posibilidad de elegir uno, dos o más órdenes de lectura. También interpola textos desarticulados –sólo en apariencia- de la historia narrada, lo cual le brinda a la obra un tempo desde donde la improvisación –como en el *jazz*- es la base de su estructura. Asimismo, juega con las palabras para bloquear su sentido referencial, haciéndolas estallar en su multiplicidad de sentidos. Dentro de un cosmos estético, que quiere ser caos, la organización del relato y la invención idiomática cumplen una función y se justifican en la figura total, vista como narrativa espacial. Su relato, sus personajes, su lector, son itinerantes: transitan por diferentes espacios, andan a la deriva, viven el desarraigo, deambulan sin rumbo fijo, en un eterno juego de encuentros y desencuentros. El sujeto de la enunciación y el receptor de lo enunciado, son almas errantes que recorren diferentes cartografías diseñadas sobre la base del cuestionamiento del sí mismo.

Cortázar es un escritor para quien “la poesía, la ficción y la experimentación en el plano de la escritura son la razón esencial de su trabajo y el trabajo de su razón”. Busca

“lectores para quienes la lectura literaria debe colmar a la vez una profunda necesidad lúdica y una preocupación inmediata, *hic et nunc*, por una identidad auténtica, una dignidad y una libertad individual y colectiva.” (*Argentina: Años de alambradas culturales*, 51)

Configura lectores que “intuyen otra cosa en la literatura, [que] buscan libros capaces de extrañarlos, de sacarlos de sus casillas, de ponerlos en nuevas órbitas de pensamiento o de sensibilidad [ese] lector tiende a rebasar el límite de la literatura que ama y a vivirla existencialmente, como parte de su experiencia vital (54)

Si *Rayuela* presenta un mundo sin sentido, es porque el humano real que lo habita erró el camino en alguna parte de su andar; absurdo infinito, al que el hombre y la mujer occidental ha intentado -inútilmente- encontrarle sentido, apoyados en la razón, en el sentimiento, en el pragmatismo; mundo que oculta un misterio, quizá percibido al ingresar en él, pero que luego se va olvidando por la parcialidad y la fosilización que producen las capas de convenciones, de hábitos culturales y lingüísticos, en fin, por los engranajes de las diversas rutinas que acomodan a quien las construye. Sin embargo, el mundo rayuelesco emite por momentos algunas señales del misterio: sensación de compartir dos lugares y dos tiempos en una unidad (Buenos Aires y París; infancia y vida adulta) con el énfasis puesto en Buenos Aires (o sea en la infancia); signos, como algunos de la Maga, donde sueños y vigiliadas se intercambian, sentidos de excentración que permiten vivir y verse vivir, o interpretar la vida como símbolo de otra cosa, mensajes ininteligibles como el que Traveler oye a través de los relatos de Talita, ambos con la sensación de estar habitados por otro, empujados a una aventura que amenaza arrebatarnos. Esta existencia se desenvuelve desgarrada entre opuestos: rebelión y conformismo, individuo y especie, acción y contemplación, racionalidad e irracionalidad, cuerpo y espíritu, tiempo y eternidad,

memoria y olvido, soledad y comunión, realidad e irrealidad, anhelando siempre una unidad y una armonía quizá inalcanzable.

La novela plantea la historia de la búsqueda, de la persecución del absoluto; un absoluto que no puede precisarse (ni conviene estéticamente que se precise) y que toma diversos nombres. Se llama mandala, camino, vedanta, viaje, puente, ventana, cuando acentúa el carácter de movilidad, de búsqueda, de ir hacia un más allá, es decir, cuando imaginativamente se presenta en su devenir o cuando se ve en ella el instrumento y la mediación. Se llama Centro, unidad, armonía, cielo de la rayuela, más allá cuando visto en la dinámica que desemboca en la meta o en el reposo alcanzado, se acentúa el fin al cual se tiende, el sentido de esencialidad y totalidad que la búsqueda se propone como ideal.

La idea de algo (un destino, un camino hacia, una luz en) que da sentido a la vida, y su búsqueda infatigable, aparece sugerida desde el inicio de *Rayuela* cuando Horacio Oliveira recuerda la presencia de la Maga: “Andábamos sin buscarnos pero sabiendo que andábamos para encontraros”. (1:11) Este saber que se quiere y que a la vez no se hace nada para tenerlo, va a ser un motivo intranquilizante a lo largo de la obra. Asimismo, desde su principio, se dibuja una inexplicable nostalgia que se establece como telón de fondo en la novela y que a veces se expresa como un chisporroteo de vida, de alegría que irremediablemente se acaba, un tanto porque sí, y que ofrece una sensación inquietante, vitalmente angustiada: una seguridad de que al lector lo están jugando a cada minuto para que aprenda a jugar.

El constante monologar interior donde se expresan las ideas funciona con un mecanismo semejante al siguiente: una palabra evoca un hecho que expresa una totalidad, como un microcosmos que intenta integrarse al cosmos, para dar cuenta de la vida entera de un personaje (y ocultamente del lector). Luego, un girar luminoso estalla en un lento

meditarse que siempre concluye en melancolía, como si sobre ella se organizara el mundo: la alegre tristeza de existir, de recordar.

Los pensamientos más profundos nacen a veces de una broma o de una bofetada, en *Rayuela*. Su técnica de sátira lúdica muestra que lo absurdo implica lo esencial. Ejemplo de ello es el capítulo 41, el del tablón, símbolo de paso de una dimensión a otra, donde se habla metafóricamente de un puente claramente definido por el tablón tendido entre las ventanas de Traveler y Oliveira, en el que Talita hace cómicos equilibrios para llevarle un paquete de yerba y clavos a Horacio. Tironeada por ambos debe elegir entre el encuentro-Traveler y la búsqueda-Horacio, entre un camino hecho y seguro y la inestabilidad de uno que está sin hacer, por tanto es la decisión de un destino que se juega sobre una tabla entre dos ventanas. Sin embargo, es una broma desaforada todo el tiempo, una “pataleta que precede al síncope”. (“Cortázar, o la cachetada metafísica”, 700)

En *Rayuela* la broma, el chiste y la burla no son sólo condimentos sino parte de la dinámica de la obra misma. Con ellos Cortázar construye escenas enteras. Explota con brillo lo grotesco, la ironía, el retruécano, la obscenidad y hasta los clisés de la literatura tradicional. Hace de cada capítulo una dislocación del argumento. La farsa alterna con la fantasía; el vulgarismo y el lunfardo con la erudición. La hipérbole, las indirectas, las transiciones súbitas, todos los recursos del arte cómico se suceden en su obra con un virtuosismo deslumbrante. (695) Es *Rayuela* un “roman comique”.

La obra postula una renovación total, no por el deseo de la originalidad sino por una necesidad interna: destrucción de los caracteres, de las situaciones, del estilo literario, de las fórmulas del lenguaje. Los permanentes juegos de palabras –con intención poética- que aparecen en la novela encuentran su significación en el conflicto que se establece entre el poder creador de quien nombra e instituye la realidad, y los estrechos límites con que

aparece ésta a través del lenguaje que la incorpora a la existencia humana. Jugar con las palabras es como si se jugara con la realidad para deformarla, rehacerla por decisión propia. Buscar formas de decir lo que el lenguaje cotidiano no alcanza a expresar.

Se pronuncia contra la engañosa facilidad narrativa, contra la literatura de relleno, contra la norma verbal, para configurar una literatura lo menos literaria posible. Propone, en suma, una (anti) literatura que se atreva a transgredir el hecho literario total y el objeto que lo alberga, el libro. En *Rayuela*, se disuelve el orden literario cerrado para instaurar uno abierto que ofrezca perspectivas múltiples, mediante un desorden central que rompe con la articulación lógico-discursiva presentado al lector como un relato desconectado y fragmentado.

Si, se sufre de a ratos, pero es la única salida decente. Basta de novelas hedónicas, premasticadas, con psicologías. Hay que tenderse al máximo, ser voyant (clarividente) como Rimbaud. El novelista hedónico no es más que un voyeur (observador). Por otro lado, basta de técnicas puramente descriptivas, de novelas del comportamiento, meros guiones de cine sin el rescate de las imágenes. (116:396)



2.2. Las reglas del juego: el tablero de dirección y sus subversiones

(o de cómo Cortázar juega a que es rayuela, a que es artefacto, a que es quiebre)

La idea general
es una rayuela dibujada con tiza
en una vereda o un patio.

Todo más bien pobre, gris
conventillo, día nublado, mufa
-el clima del libro, en suma.

Julio Cortázar

Cartas I, 540

Rayuela es un libro
cuya escritura no respondió a ningún plan [...]

Es una especie de punto central
sobre el cual se fueron adhiriendo, sumando, pegando, acumulando,
contornos de cosas heterogéneas [...]

Fue una especie de inventar
en el mismo momento de escribir.

Julio Cortázar

La fascinación de las palabras

Rayuela es la tentativa inaugural de una literatura contra-lineal e inasible mediante una escritura fragmentaria, inconclusa, desordenada y descentrada.⁵¹ En su sistema descolocado el orden se da por yuxtaposición, elementos unos al lado de otros que llenan el espacio impidiendo privilegios de posición. Como no hay un centro ordenador otorgue unidad, todos los puntos pueden ser, sin contradicción, centros potenciales. Por tanto, no es un espacio que contiene una obra acabada, sino el continente de fragmentos autónomos que van cristalizando dicho espacio. Entre ellos no hay causalidad ni jerarquías. Cada uno ocupa el centro mientras es leído por el lector. Centro mudable, provisional.

Esta fractura del relato es una estrategia para eludir la lógica del lenguaje, el discurso del sentido común, y crear un mundo al margen del orden artístico y existencial. La escritura fragmentada rechaza el sistema y le apuesta al pensamiento viajero, es decir, en traslado. Promueve una búsqueda estética y metafísica, que se expresa en casi la totalidad de la producción literaria cortazariana, tomando la forma que le es apropiada; la forma en la cual la percepción comprende el mundo: en fragmentos discontinuos y desligados. Búsqueda que intenta provocar, conmover la conciencia del lector y quebrar las certezas del ser, los hábitos y las convenciones de lo real.

La configuración combinatoria modifica la producción, la estructura y la recepción de la obra. A nivel de la producción, la segmentación es un signo de la autoconciencia creadora, de hacer literatura sobre el intervalo que media entre el impulso de escribir y la escritura misma. En este sentido, no hay una realidad previa al acto creativo sino que crea - y es consciente de su creación- un mundo propio, porque la obra se expone y se critica a sí

⁵¹ Algunos críticos afirman que el Cortázar de *Rayuela* es heredero en primera línea de la novela collage de Macedonio y de las historia multiformes de Borges. Entre ellos se encuentra Elisa T. Calabrese, "Borges: genealogía y escritura", en *Supersticiones de linaje*, (1996). (Fecha de acceso: 12 de diciembre de 2010): http://www.revistapilquen.com.ar/CienciasSociales/Sociales11/11_Dellano_Res.pdf

misma. En cuanto al discurso, se afectan el espacio textual y la estructura narrativa. Las estrategias narrativas que promueven el desorden, la incoherencia, la a-sistematicidad, la irregularidad, la incertidumbre ante la pérdida de la linealidad, el poli-centrismo, la disolución de la trama en el mosaico, serían: la digresión, que funde los fragmentos uno sobre otro sin permitir el cerramiento, la conclusión de la idea, la mezcla de los géneros: narración, poesía, ensayo filosófico, teoría y crítica literaria, musical y plástica, el uso de estrategias de representación, donde el narrador interviene como personaje y como autor al describir en tercera persona las acciones y sensaciones de otros personajes y el desinterés por la cronología, elipsis temporales, escenarios abstractos y mínimamente descritos. Por tanto, en su recepción, el lector se siente exigido a modificar sus hábitos de lectura. La matriz de dicha modificación será la negación de la lógica-causal que promueve el efecto de la inconclusión. Su propósito, quizá, es el de impedir que el lector se introduzca en la novela. Esto conduce a una paradoja de lectura: entrar hasta la entrañas del relato desde fuera de él, bajo el signo de un distanciamiento reflexivo; así, estar consciente del acto de lectura tanto como el escritor lo está del acto de escritura.

El lector, por ende, se adentra extrañado en lo que podría llamarse un “libro-juego”- como expresión lúdica⁵², no útil o no instrumental- que puede ser leído como evento marginal sin intencionalidad que, problematizando el ámbito de los valores instituidos del arte y la literatura, ponga en discusión, ironice, su propia condición. Para de esta forma,

⁵² Ante Omar Prego, Cortázar expresa: “Yo me defendía de situaciones bastante penosas mediante el recurso del humor, un humor blanco o negro, según las circunstancias. El humor negro también es un elemento importante. De modo que esas asociaciones aparentemente ilógicas que determinan las reacciones del humor y la eficacia del humor, llevan al juego. Lo lúdico no es un lujo, un agregado del ser humano que le puede ser útil para divertirse: lo lúdico es una de las armas centrales por las cuales él se maneja o puede manejarse en la vida. Lo lúdico no entendido como un partido de truco ni como un match de fútbol; lo lúdico entendido como una visión en la que las cosas dejan de tener sus funciones establecidas para asumir muchas veces funciones muy diferentes, funciones inventadas. El hombre que habita un mundo lúdico es un hombre metido en un mundo combinatorio, de invención combinatoria, está creando continuamente formas nuevas.” (*La fascinación de las palabras*, 219).

constituirse en expresión histórica de la particular representación de la situación del ser humano contemporáneo en el mundo.

En *Rayuela* se conservan la apariencia y los contornos de la novela: es una obra de invención que presentan personajes ficticios que narran su historia, pero sólo para mejor simular; la historia no avanza al centrar en los diálogos, las acciones. En realidad lo que se intenta es negar a la novela mediante sí misma, destruirla ante los ojos, al tiempo que el autor parece edificarla, para escribir la novela de una novela que no se realiza, que no puede realizarse; crear una ficción extrañada, difícil de clasificar, que no manifiesta la debilidad del género novelesco, sino en la que se destacan la necesidad de reflexión y la disposición de la obra a reflexionar sobre sí misma.

Cortázar configura su rayuela-laberinto⁵³ colocando al espacio como núcleo generador de la narración: “...escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo” (82:330), es decir, escribir-dibujar-figurar una escritura que se va armando mediante compartimentos o casillas que van indicando etapas de búsqueda. Juego y espacio tienen una relación obligada: su acción se concentra en la construcción de un modelo espacial para recorrer (buscar en el traslado) y armar (un juguete) que se realiza mediante la acción (un juego) del lector (jugador). En este espacio delimitado se desarrolla su movimiento lúdico de vaivén, como hilo conductor de la exploración ontológica: Del “Lado de allá” (París) hacia “Otros lados”, y luego, al “Lado de acá” (Buenos Aires), en un ir y venir continuo. Jugar a la *Rayuela* es cumplir con ese desplazamiento repetitivo, movimiento sin objeto que

⁵³ En este sentido la rayuela dibujada en la portada del libro podría señalar el entrelazado de capítulos, el libro mismo, una encrucijada, un dibujo que es símbolo del espacio, un viaje, un puente, un camino, una iniciación, una búsqueda, una serie de secretas etapas espirituales, un alma-piedra que pretende llegar al Cielo-oro-transformación. Una imagen que es la puerta y el mapa de un viaje/lectura al final del libro, al otro lado del libro. Para ampliar el tema, puede consultarse a Mercedes Suárez, “La rayuela y el laberinto”. *La América real y la América mágica: a través de su literatura*. España: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.

sólo tiene sentido en la plena realización de sí mismo. Un ir y venir en un espacio demarcado; espacio del juego: la rayuela. Movimiento crítico y transgresor del Orden, con una finalidad que se aleja del mundo de los objetivos de la vida corriente. Fin in-útil, fin dimensionable únicamente en el ámbito autónomo del acto lúdico: alcanzar el cielo. Y aunque no se alcance, el juego no deja de ser tal.

El 30 de mayo de 1960 en carta dirigida a Jean Bernabé, Cortázar le comunicó la desestructuración del libro: “Escribo mucho pero revuelto [...] no es una novela, pero sí un relato muy largo que en definitiva terminará siendo la crónica de una locura. Lo he empezado por varias partes a la vez, y soy a la vez lector y autor de lo que va saliendo.” En seguida, Cortázar da cuenta de sus procesos de escritura:

Quiero decir que como a veces escribo episodios que vagamente corresponderán al final, [...] lo que escribo después y que corresponde al principio o al medio, modifican lo ya escrito, y entonces tengo que volver a escribir el final (o al revés, porque el final también altera el principio). La cosa es terriblemente complicada, porque me ocurre escribir dos veces el mismo episodio, en un caso con ciertos personajes, y en otro con personajes diferentes, o los mismos pero cambiados por circunstancias correspondientes a un tercer episodio. (*Cartas I*, 424)

Posteriormente, en carta dirigida a Paco Porrúa, fechada el 14 de agosto de 1961, figura una de las primeras alusiones de Cortázar al título del libro: “¿La Rayuela? Pero si estoy apenas en la casilla tres y a cada rato tiro la piedrita afuera [...] 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.” (449)

¿El argumento? Es lo de menos. La historia puede relatarse en tres partes fundamentales y no de otra manera. Al inicio se cuenta la vida de Horacio Oliveira, un argentino que vive en París, su historia de amor con la Maga, y la relación con sus amigos del “Club de la Serpiente”, un grupo donde se desarrollan largas conversaciones y diálogos que proyectan el pensamiento mismo del autor sobre la concepción humana y la percepción del artista como individuo dentro de ella.

En la segunda parte se relata el regreso de Oliveira a Buenos Aires, reinicia su relación con Gekrepten, su antigua novia. Se reencuentra con sus viejos amigos Traveler y Talita con quienes trabaja en un circo y luego en un psiquiátrico.

La tercera y última parte es menos uniforme. Está conformada de historias adicionales a la principal: citas, lecturas de artículos periodísticos, y comentarios generales de crítica y teoría. Muchos de ellos ayudan al lector a involucrarse con la novela, mientras que otros lo apartan, aparentemente, de ella. Los textos aparecidos son atribuidos al viejo escritor Morelli, seguramente un alter ego de Julio Cortázar.

Al abrir el libro, el proyecto cortazariano se anuncia ya, desde las citas que inauguran el texto y que deben ser leídas a la luz de lo carnavalesco⁵⁴. La primera, obtenida del *Espíritu de la Biblia y Moral Universal, sacada del Antiguo y Nuevo Testamento*,⁵⁵ dice: “Y animado de la esperanza de ser particularmente útil a la juventud, y de contribuir a

⁵⁴ Lo grotesco y la ironía presente en las primeras citas de la obra son estrategias retóricas que crean el tono de parodia que tanto importa a Cortázar en su intención lúdica.

⁵⁵ *Espíritu de la Biblia y Moral Universal, sacada del Antiguo y Nuevo Testamento*. Escrita en toscano por el Abad Martini, con las citas al pie. Traducida al castellano por un clérigo regular de la congregación de S. Cayetano. Barcelona: en la imprenta de la viuda e hijos de Brusi, año de 1882. (Fecha de consulta: 2 de marzo de 2010):
http://books.google.com.mx/books?id=vCqaPcGepR0C&printsec=frontcover&dq=Esp%C3%ADritu+de+la+Biblia+y+Moral+Univesal&source=bl&ots=83nxG_76CQ&sig=MeZNxW28mW4-D7nAMOOStwcmuA&hl=es&ei=byyYS9_GBoeGswOsgLHCAQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CAgQ6AEwAA#v=onepage&q=&f=false.

la reforma de las costumbres en general, he formado la presente colección de máximas, consejos y preceptos que son la base de aquella moral universal, que es tan proporcionada a la felicidad espiritual y temporal de todos los hombres...” La ironía será, desde este horizonte, médula del proyecto cortazariano. La segunda cita pertenece al texto *Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que soy* del humorista argentino llamado César Bruto, del capítulo “Perro de San Bernaldo”, donde se exponen ideas de tipo “eséntrico y esótico”⁵⁶ y que termina así: “¡Y ojalá que lo que estoy escribiéndole sirbalguno para que mire bien su comportamiento y que no se arrepienta cuando es tarde y ya todo se haiga ido al corno por culpa suya!” El humor y los juegos del lenguaje serán los mecanismos del texto. Ambas referencias bien podrían ser consideradas como orientaciones que apuntan a la excentricación. El primer texto-cita es ambivalente; el segundo es, más bien, paródico. De lo culto formal a lo inculto informal. Referencias que oscilan desde dos extremos: del que reconstruye, el moralizante, al que deconstruye, el “patafísico”; de la clerecía a la juglaría.

La primera parte de la historia, “Del lado de allá” -del capítulo 1 al 36-, se inaugura con un epígrafe, en francés, obtenido de una carta que Jacques Vaché⁵⁷ le envía a Breton y

⁵⁶ César Bruto fue un personaje creado por Carlos Warnes, humorista argentino que se hizo conocido en la década de 1940. Se cuenta que un día, trabajando en una revista, Carlos Warnes debía escribir el editorial sobre un tema concreto: “El problema de la falta de papel en la época, que dificultaba la regularidad de las publicaciones”. Como no se le ocurría nada, imaginó que el redactor estaba enfermo y que había mandado a su hijo para que escribiera la nota. El chico escribió un texto desopilante y plagado de errores ortográficos, pero resultó ser que al director de la revista le pareció muy divertido y le pidió a Warnes que siguiera trabajando con ese personaje (César Bruto), del que no se separaría jamás. (Fecha de acceso: 2 de marzo de 2010): <http://www.subdivx.com/X12X78X63345X0X0X1X-julio-cortazar-encabeza-su-libro-rayuela-con-una-cita-de-cesar-bruto.html>.

⁵⁷ Considerado por André Breton iniciador del surrealismo. La única obra escrita que ha dejado es una serie de cartas. Fue el propio Breton el que agrupó sus cartas y las publicó junto con un prefacio suyo bajo el título *Cartas de guerra*. (Martín Sorrell. “Jacques Vaché’s Letters from the Front (1916-1918): A Translation of *Lettres de guerre* with Introduction and Notes”, *Journal of European Studies* XI, 1979. (Fecha de acceso: 2 de marzo de 2010): http://jes.sagepub.com/cgi/pdf_extract/9/33-34/99.

que traducido diría: “Nada mata a un hombre como verse obligado a representar un país”⁵⁸. La segunda parte, “Del lado de acá” -del capítulo 37 al 56-, utiliza como epígrafe –también en francés- una cita de Apollinaire extraída de su drama surrealista “Los pechos de Tiresias” y que al traducirla diría: “Hay que viajar lejos, amando la propia casa”⁵⁹. Ambos textos son referencialidades que apuntan al viaje, al traslado. Desde un irse para retornar, Cortázar plantea, por tanto, la búsqueda como sino del hombre, quien obtiene guía, si se quiere, “De otros lados” (Capítulos prescindibles), que abarcan del capítulo 57 al 155.

Esta forma de desordenar para ordenar el libro, a partir de una primera articulación sobre la que se despliega una segunda, que será tercera, está expuesta en la disposición de los capítulos. Triplemente articulado, el texto posee una forma abierta puesta en movimiento a través del “Tablero de dirección”⁶⁰, mediante el cual se establece un diálogo entre texto y lector, que ya no leerá como siempre porque el camino ha dejado de ser recto. Es el juego de la búsqueda llevada al extremo, una arremetida contra toda modalidad convencional de hacer y de leer literatura. Por ello es que *Rayuela*, desde la literatura debe ser comprendida como contra-literatura, como negación del convencionalismo sígnico.

Subvierte, Cortázar, en primer término, las convenciones de la lectura, al invitar al lector a elegir, como en un juego, entre dos posibilidades de acceso. La convencional, de principio a fin -del capítulo 1 al 56- o la que se inicia empezando por el capítulo 73, siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo, abriendo así el metatexto-

⁵⁸ “Rien ne vous tue un homme comme d’être obligé de représenter un pays.”

⁵⁹ “Il faut voyager loin en aimant sa maison.” La obra de Apollinaire lleva por subtítulo “Drama surrealista”, dando lugar a la designación del movimiento artístico. El drama es una inversión mítica, abundante en travestismos y juegos de palabras para dar paso a una alusión pacifista.

⁶⁰ En carta dirigida a Paco Porrúa, fechada el 21 de mayo del 1963, Cortázar le comenta: “El título irónico y liviano de “Tablero de dirección” me lo inspiran los automóviles...” (*Cartas I*, 573). Comentario que orienta al traslado, viaje, movimiento guiado.

Morelli. Se advierte, entonces, una triple estructura: la doble –de dos lados- del texto-tutor y la de los capítulos metatextuales del autor ficcional, centro de la doble articulación, lo que conlleva a establecer que el “Tablero de dirección” bien puede ser interpretado como “Instrucciones para leer *Rayuela*”, desde una perspectiva múltiple, es decir, hipertextual.

Mientras que la opción de la primera lectura contiene la narración y la descripción del acontecer, donde reside la lexia mínima, en los llamados “Capítulos prescindibles”, incluidos en la segunda opción, abundan disquisiciones y citas, paradójicamente independientes. En ellos el autor se sitúa en un plano distinto al de la narración. Son expansiones de sentido de lo que está en germen en la textualidad. Así, en la segunda lectura surge lo que se podría llamar un modelo de mundo, un sesgo literario, estético e ideológico que subyace en la narración. Es inevitable interrogarse, ahora, ¿qué motivó a Cortázar a incluir en su novela un “Tablero de dirección”? La doble lectura muestra una superposición de dos diseños: el diseño superficial, que corresponde más o menos a una interpretación o una experiencia media del vivir, y el diseño profundo que denuncia secretas conexiones. Al proponer los dos –en lugar de suprimir el primero- el autor revela la estructura de un mundo con dos capas diferentes de penetración: aprender del mundo o aprehender el mundo.

Al concebir su texto en torno a lecturas posibles, Cortázar abandona el papel clásico del escritor. Comparte la incertidumbre de los lectores, padece con ellos la gestación de la novela, muestra los tanteos de su proceso de producción. La escritura, por tanto, expone las evidencias de su fabricación. La novela en sí ya no devela, la escritura ya no es respuesta, es pregunta que encuentra su formulación en la lectura. En este sentido, *Rayuela* es una escritura en tinieblas, una interrogante y una búsqueda, un balbucir absolutamente humano.

Desde el “Tablero de dirección”, Cortázar exige al lector un jugar el juego, una decisión, una responsabilidad, una complicidad; y si es así es porque se apela, en última instancia, a promover la proximidad entre el lector y el escritor para, que en un mismo nivel, ambos se empeñen en la creación de un texto posible, mediante esta figura dialógica configurada por el tránsito de niveles cada vez más elevados de conciencia. Ir de la realidad de siempre a otra posible realidad, de lo elemental -conocida costumbre- a la excentración. En este sentido, el texto opera como catalizador de estados de conciencia excepcionales orientados a poetizar la lectura (y, por ende, la vida) para encontrar las relaciones secretas entre mundo y sujeto. Por tanto, el sello de la obra es una búsqueda centrada en un desandar el lenguaje. Así, entonces, el texto todo –abstraído en el “Tablero de dirección”- puede ser entendido como un mandala, en su versión occidentalizada como una rayuela. Es decir, como una rayuela que recibe la carga alegórica del mandala.

En principio, la alusión al problema del lenguaje literario se muestra como una contradicción, cuando no como una paradoja, pues –en definitiva- la resistencia que emprende Cortázar emana de su condición de creador. Es como un especie de contrasentido al ser el escritor quien des-escibe para configurar un anti-discurso que sustituya lo literario por lo vital, el verbo por el ser. No de otro modo intenta redescubrir la realidad, fundir el arte y la vida, buscar la autenticidad de la palabra para abolir los falsos signos que nos separan de lo primigenio. *Rayuela*, por tanto, desde la des-escritura, está destinada a disolver los códigos lingüísticos y narrativos propios del carácter referencial; es un intento por demostrar que la literatura no es sólo lenguaje, sino configuración de la vida.

Sin embargo, aunque se le acuse, Cortázar no abandona el lenguaje; su desconfianza no llega al nihilismo que reniega y renuncia; está en guerra con la palabra y para ello ha de

usar, como estrategia, una escritura que -avance en túnel- sea la imagen especular de lo que se está escribiendo. Escritura que es cuestionamiento del acto que ello supone.

La trampa que *Rayuela* le tiende al lenguaje y a sus convenciones se asemeja, como figura⁶¹, a la tela de la araña.⁶² Una estrella de conexiones, un laberinto de hilos, mandala, dibujo y camino intrincado que conduce al Centro donde se diluyen los opuestos: escritura/figura, unidad/desintegración, Caos/Cosmos; amor/degradación, Eros/Thánatos, causalidad/casualidad, y más. Esta descolocación del pensamiento binario sustituye la oposición por la unidad, ser Eros y Thánatos a la vez, que al ser atraídos astralmente conforman una nueva figura central por des-centrada.

Visto así, la telaraña es la manifestación sensible de los hilos secretos que mueven al hombre más allá de la razón. La búsqueda del Centro está somatizado en el cuerpo textual, espacio donde todo deja de ser, para ser otra cosa; se des-semantiza para re-semantizar en otro orden por operación encantatoria, por atracción de los heterogéneos, por la vía poética y hasta simpática.

Poetizar la acción es hacer de ella un intersticio, una fractura, una apertura a la reflexión, al hombre universal y su problemática existencial: su condición y sus relaciones con los otros. En este sentido, los actos en *Rayuela* son círculos cerrados que se abren en espiral, produciendo una tensión intrínseca, que en nada se relaciona con la exteriorización de la trama. Los personajes se mueven en esferas en busca de un orden abierto que les

⁶¹ Para ampliar el tema de las figuras, puede consultarse: Daniel González Dueñas, *Las figuras de Julio Cortázar*, donde se aborda el tema de las figuras, para definir una cosmovisión que se traduce en la exigencia de activar la mirada para acceder a las partes ocultas de la realidad que el pensamiento oriental simboliza a través del diseño del mandala.

⁶² La araña y su tela (como símbolos del tejido, es decir, del tramado literario) es una imagen recurrente en la obra de Cortázar. Aparece en los cuentos “Llama al teléfono, Delia” y “Las babas del diablo”; en *Rayuela* (en más de veinte ocasiones) y en su capítulo inédito titulado “La araña”; en su poema, “Quizá la más querida”; en “Maravillosas ocupaciones” en *Historias de cronopios y de famas*, entre otras.

permita cuestionar el sentido de la vida, poner-se en crisis ante la –nada menos- noción trivial de la realidad y la posibilidad de narrarla. En otras palabras, las acciones son anti-acciones, diálogos provocados para la reflexión.

En su espiral, el texto es, al mismo tiempo, discusión sobre sus posibilidades, es decir, metatexto. La obra de Cortázar nos entrega, entonces, los elementos que sirven de puntos de referencia para cualquier análisis serio de su escritura y de su configuración. Por esta razón, es indispensable el plano metatextual, en la medida en que éste regula y explica la construcción de su contra-literatura.

El metatexto tiene su asiento en la inclusión de la cita textual, la teoría del lenguaje y la novela, y en la noción de lectura y lector que propone Morelli. Todo ello, debiera permitir abstraer una gramática anti-estética que contrasta con la textualización narrativa.

Se entiende por “cita” a la inclusión explícita o disimulada de un texto cualquiera y de un autor distinto al del texto base; por tanto, es un caso de intertextualidad. Uno de los errores más corrientes es sostener que la cita genera un nexo entre el autor que cita y el autor citado, es decir, la cita sería la evidencia de una influencia o filiación ideológica. En *Rayuela*, el efecto de la inclusión de un texto es la transcodificación. El texto citado adquiere un nuevo valor en tanto se contextualiza de otro modo que en el texto que lo origina. Pero tanto, la cita de nombres como de pasajes a diversos escritos en los textos de Morelli (y en *Rayuela* en general) se mantienen vigentes en su calidad de “documentos”, de metalenguaje dentro de la obra literaria, razón por la cual gran parte del material de que dispone el intelecto morelliano no está ni asimilado ni recreado en sí, sino que se configura dentro de la obra que lo modifica y a la cual modifica.

Es claro que *Rayuela* cabe en la categoría de palabra ambivalente como novela polifónica. Las citas, explícitas o implícitas, muestran no sólo un fundamento estético sino

la inauguración de un estilo que las incluye como elementos de composición. Para el analista, las citas explícitas podrían resumirse en una lista de nombres que reúnen épocas, estilos y saberes dispares. Cortázar espacializa el texto mediante el acopio de discursos contrastantes: Lévi-Strauss, Musil, Lezama Lima, Anaïs Nin, cables de agencias de noticias, notas periodísticas, Bataille, Artaud, Alban Berg, y más. De un modo más implícito, abundan referencias directas a una serie de autores como Jarry, Rimbaud, Heidegger, músicos, pintores, y más. Se trata de referencias simbólicas que contendrían esa singular especie de identidad, de esencia momentánea, una reunión de conceptos de cualquier índole, sólo explicados en el contexto que las enmarca.

Como parte del proyecto de escritura, las citas confirman el tejido de la segunda lectura, en la cual el “Tablero” funciona como puente que separa –y une- la cita con la teoría morelliana y el metatexto disquisitivo con la acción del texto narrativo. Cortázar abre, de este modo, su escritura a los más diversos códigos culturales, es decir, pone en relación a la literatura (la convención de un género y una praxis) con todo el complejo cultural, vivificando la palabra e integrando los signos recogidos a un nuevo signo cultural. Por tanto, *Rayuela* es un hecho literario híbrido que se instala en la cultura con toda su carga, como una realidad -autónoma en la realidad- que deviene en cita del texto-cultura. Así, la transcodificación es el modo de practicar una semiosis permanente, comunicación desde la discontinuidad, el diálogo y la polifonía: en una palabra, un carnaval en el cual autor y lector, escritura y lectura, autor y personajes, personajes y lectores, se confunden, se descolocan de sus jerarquías.

Se puede afirmar, entonces, que Morelli es portavoz literario y cultural del autor. Esta aseveración, empero, carece de valor analítico si no se es capaz de dar cuenta del rol textual de Morelli y de su visión de la novela y el lenguaje. En otras palabras, Morelli es un

operador textual, un dispositivo que estructura una enunciación y posibilita un espacio de coincidencias. La convergencia de transgresiones no es otra que un encuentro entre la poesía y la crítica, lo que posibilita que *Rayuela* sea un signo que invita a leerlo como estructura narrativa, como proceso deconstructivo y como ente en movimiento. Por esto es que la obra se hace signo de sí misma, es autorreferente y autocrítica. Es decir, el texto pretende nombrarse a sí mismo al desafiar el género novelesco, desde la novela misma, atacando al lenguaje desde el lenguaje mismo. Mecanismo que produce una novela que es antinovela⁶³. Morelli, como operador, entrega el método y los atributos de esa contranovela sobre la que especula. Si el objetivo es buscar la apertura a un nuevo orden, hay que cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones; hacer uso de la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, “la imaginación al servicio de nadie” (79:325); hacer surgir la significación del montaje de materiales en una suerte de escritura en beneficio de una narratividad y una temporalidad de traslado.

Se advierte, entonces, con claridad que lo que intenta Morelli es subvertir la palabra, liberar el habla. Una nueva palabra para una nueva relación con el lector, un cómplice que, a través, del acto de leer se monta en el tiempo del escritor, único modo de conectar dos presentes diferidos, para configurar así una realidad-otra que redunde en un *Novum Organum*: un acceso a la verdad de las cosas, desde una experiencia alterna a la racionalidad.

⁶³ En el “Manuscrito de Austin” dice “la antinovela” (79:325). Sin embargo, parece que Cortázar, después, se contradice. En entrevista televisiva ante Joaquín Soler (*A fondo*: Julio Cortázar, 1977), Cortázar explica: “Yo no creo que sea una antinovela porque la noción es muy negativa. Antinovela parecería casi una tentativa un poco venenosa de destruir la novela como género –si dices antinovela-; y no es eso, al contrario, es la tentativa de buscar nuevas aperturas, nuevas posibilidades novelescas. Pero cuando alguien dijo también que era una contranovela, eso ya está más cerca de la verdad.” Casi al final de su vida, en diálogo con Omar Prego, dirá: “*Rayuela* es un libro que se presenta un poco como contranovela, aunque la expresión no la inventé yo.” (*La fascinación de las palabras*, 190). El término que se usa en la presente investigación es el de antinovela, respetando así la idea de Cortázar en el tiempo de su producción y no el de su reflexión posterior y por el hecho de que es un término no acuñado por el autor.

El acceso poético a la realidad implica una superación del tiempo concebido como continuidad. Este tiempo-ahora, estático y extático, es también lugar atópico y metatópico provocador de la experiencia de un estar fuera, para estar en plenitud. Se establece, por tanto, una congruencia entre el tiempo de la creación y la creación del tiempo, donde lo fundamental es comprender que tales correlaciones responden en última instancia a un modo-otro de percibir, pensar y sentir: una aprehensión poética del mundo.

Desde “Teoría del túnel”, desde ese primer andamiaje, la poética de *Rayuela* no sólo brinda una concepción temporoespacial de la discontinuidad sino una noción-otra del narrar.⁶⁴ Su escritura fragmentaria remite a un tiempo discontinuo que redundando en una nueva narratividad que cristaliza su escritura, interrumpiendo el tiempo ordinario de la lectura.

Desde el sentido de su producción, *Rayuela* presenta una escritura como diseño consciente de una nueva forma y de una nueva estructura compleja, (des)ordenada, abierta al azar y a la indeterminación. Las estrategias de diseño -la fragmentación, la inestabilidad, el diseño laberíntico y la imprecisión- promueven la participación del lector y desestabilizan la lectura. Cortázar, como diseñador, pone en práctica competencias diferentes a la del virtuosismo de crear historias singulares plenas de tramas, intrigas, símbolos y lecciones. Su acción se concentra en la construcción de una “obra en movimiento” que rechaza el canon del realismo, lo que la convierte en “poligénica” y se ofrece como “objeto-acontecimiento” inacabado, provisorio, dispuesta más a la experimentación que a la contemplación.

⁶⁴ Aparentemente uno de los pocos textos que hace hincapié en la relación estrecha entre *Teoría del túnel* y *Rayuela* se encuentra en: Saúl Yurkievich. “Un encuentro del hombre con su reino”. Prólogo a “Teoría del túnel”. *Obra Crítica*/I. Madrid: Alfaguara, 1994. No hay una ubicación concreta de otros textos que aborden esta relación, en cómo la maquinaria literaria descrita en “Teoría del túnel” se activa en *Rayuela*. Las referencias de “Teoría del túnel” corresponden al número de página que se encuentra entre paréntesis.

Desde el sentido de su recepción *Rayuela* es la radicalización del proceso participativo del lector. Su lectura, que se torna inestable: salteada, conjetural, extraviada y abierta, exige, por tanto, una experiencia participativa ante una escritura que devela su proceso creativo. La productividad del texto se dinamiza en la producción del lector: el hecho estético se realiza como un fenómeno de doble productividad, es decir, como un compromiso creativo e interactivo entre lector y texto, entre lector y escritor.

Rayuela, es una pieza fundamental del pensamiento que no cesa de ser contemporánea, en cuanto lleva al límite las posibilidades del narrar, esto es, las posibilidades mismas de la experiencia, el pensamiento y la expresión. De este modo, toda la composición escritural invita a una experiencia en que los vértigos asociativos de la discontinuidad se correlacionan con el pensamiento hipertextual y el flujo temporal de la conciencia, lo que se expresa finalmente en su matriz combinatoria. Esta nueva disposición significativa inaugura una nueva arquitectura que renuncia a los presupuestos sintagmáticos y lineales, abriendo espacio a una forma-otra.

Contra la tradición racionalista, *Rayuela* es el resultado de la sospecha de la existencia de otro orden más secreto y menos comunicable. Un libro que espera todavía el advenimiento de lectores cómplices, cuyo vértice es el otrora de una escritura que reclama su presente. Julio Cortázar ha lanzado una saeta al porvenir al entregar el balbucir de una nueva lengua.



2.3. Jazzismo y ludismo: ejes para la configuración de estilo y lenguaje

(o de cómo Julio hace música mientras juega con el discurso de la historia).

Cortázar habló de esa condición de música
que la prosa alcanza en sus mejores momentos.
No hablaba de los efectos musicales de la prosa [...]
sino de una cierta estructura sintáctica,
de una cierta cadencia que, sin imitar la música,
procede como ella, organizando frases y palabras
en una arquitectura encantatoria.

Jaime Alazraki

“Cortázar antes de Cortázar”

El juego absuelve de las restricciones de lo real empírico
y al trasladar a un tiempo y un espacio diferentes,
al instaurar una comunidad aparte en un dominio separado,
posibilita un contacto extraordinario
con la realidad.

Saúl Yurkievich

“Eros ludens”

Está fuera de duda que *Rayuela* se inscribe en nuestras letras como una de las obras que inauguran una nueva concepción de la literatura⁶⁵. Hay en ella elementos inéditos en el ámbito de la narrativa hispanoamericana, rasgos propios de una modernidad: lo fugaz en lo perenne, propio del lenguaje poético, se encarna en su escritura⁶⁶; una configuración presentada a manera de piezas, como un conjunto heterogéneo de escrituras diversas; una interpelación continua a la enciclopedia del lector y a su participación; en fin, un *ethos* lúdico e irónico que unifica y diluye los diversos fragmentos de este artefacto textual en que la realidad se vuelve incierta, evanescente, sospechosa, porque el lenguaje deja de nombrar para figurar; fábula que es metáfora, fragmentos que conforman una figura.

Metáfora de la búsqueda, piezas que buscan su unidad. Busca Cortázar otro lenguaje en el equilibrio estético-poético orientado a exorcizar el problema existencial. En conversación con Luis Harss, Cortázar afirma:

Toda *Rayuela* fue hecha a través del lenguaje. Es decir, hay un ataque directo al lenguaje en la medida en que, como se dice explícitamente en muchas partes del libro, nos engaña prácticamente a cada palabra que decimos. Los personajes del libro se obstinan en creer que el lenguaje es un obstáculo entre el hombre y su ser más profundo. La razón es sabida: empleamos un lenguaje completamente marginal con relación a cierto tipo de realidades más hondas, a las que quizás podríamos acceder si no nos dejáramos engañar por la facilidad con que el lenguaje todo lo explica o pretende explicarlo. (“Cortázar, o la cachetada metafísica”, 696)

⁶⁵ El propio Cortázar le otorga a su obra un valor de innovación. En carta dirigida a Paul Blackburn, fechada el 15 de mayo de 1962, dirá: “[*Rayuela*] será una especie de bomba atómica en el escenario de la literatura latinoamericana.” (*Cartas* / 1, 477)

⁶⁶ Para ampliar el tema puede consultarse: Maarten Steenmeijer. “*Rayuela* de Julio Cortázar: novela (pos) modernista”. *Neophilologus*, Diario internacional de Lenguas Modernas, Literatura Medieval y Literatura, vol. 79, no. 2: 253-262, 1995. Artículo que indaga la evolución de los elementos modernistas en *Rayuela* hacia criterios posmodernos.

En su más amplio sentido, la novela de Cortázar posee una función emoliente y subversiva frente a los modelos canónicos que conforman “La Gran Costumbre”, ese mundo codificado y sistematizado de la cultura occidental, un mundo que según *Rayuela*, se define en la crisis y la quiebra total de la idea clásica de *homo sapiens* (99:369). De ahí que la novela posea, además, una función generadora de modelos alternativos; destrucción y construcción, dos momentos de una dialéctica que se resuelve en la escritura-lectura, por medio de un dispositivo fragmentado que rige la composición de la novela en todos sus niveles y que se presenta, además, en la estructuración externa del relato, en la caracterización de los personajes, en la atmósfera, en la disposición rítmica, en el manejo tonal, en la armadura discursiva. Estrategia que determina la concepción, la aprehensión y la representación del mundo.⁶⁷

Ya desde sus primeras alusiones a la obra, a través del medio epistolar⁶⁸, Cortázar da cuenta de la prefiguración en tanto al “armado” de la obra y sus intenciones literarias, al comentar, básicamente, sobre la estructura del libro y no sobre los temas concretos que aborda en su contenido. Parece que la primera referencia a *Rayuela*⁶⁹ se encuentra en carta fechada en París el 17 de diciembre de 1958, dirigida al ingeniero Jean Bernabé. En ella se

⁶⁷ Para una revisión más amplia acerca de la dialéctica destrucción-construcción en las obras de Julio Cortázar, consultar: Davi Arrigucci Jr. *El alacrán atrapado. La poética de la destrucción en Julio Cortázar*. México: Universidad de Guadalajara. Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar, 2002.

⁶⁸ Es pertinente aclarar que el hacer digresiones, tanto en el cuerpo textual como en notas a pie de página, en términos de materia epistolar, tiene como propósito unir las orientaciones del presente trabajo de investigación con las intenciones del autor explícitas en sus cartas. En el material epistolar (1958-1963) se encuentran expuestas las preocupaciones de Cortázar: el género novelesco, la estructura de la novela, el lector y su participación, la música, el concepto de doble o alter-ego, el hipertexto y más. Cabe, además, establecer que el recurso de las cartas conlleva sensaciones-sentidas, al expresar sentimientos con significados de auto-imagen que comunican lo que es él mismo, en términos de prefiguración y de configuración a la vez, ya que algunas de sus cartas comenta ampliamente la construcción y las intenciones de la *Rayuela*.

⁶⁹ Es hasta mediados del año de 1961, que Cortázar se refiere a su novela usando su título. En carta a Paco Porrúa, fechada el 22 de mayo, le dice: “... aproveché Viena para terminar la primera versión de *La Rayuela*, [sic] y al volver de mis vacaciones la trabajaré a fondo para que esté lista, si es posible, antes de fin de año [...] Prepárese son unas 700 páginas. Pero yo creo que ahí adentro hay tanta materia explosiva que tal vez no se haga tan largo leerla.” (444)

muestra la preocupación central de Cortázar: el género novela explorando problemas de índole metafísico:

Terminé una larga novela que se llama *Los premios* [...] 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... (*Cartas* / 1, 388)

Meses más tarde, en carta dirigida a Amparo Dávila, el autor argentino confirma su noción de forma y hace hincapié en que ésta debe ser fondo: "... la forma no existe en sí misma, sino que es más bien la justificación de lo que se escribe." (393) Posteriormente, en comunicación fechada el 27 de junio del 1957 de nuevo a Bernabé, comenta: "Lo que estoy escribiendo ahora será [...] algo así como una , 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 [...] hay que arrancar en otra dirección..." (396). Líneas más adelante abordará una de sus preocupaciones más evidentes, que luego será expresada en *Rayuela*: "Lo que creo es que la realidad cotidiana en que creemos vivir es apenas el borde de una fabulosa realidad reconquistable, y que la novela, como la poesía, el amor y la acción, deben proponerse penetrar en esa realidad [...] para quebrar esa cáscara de costumbres y vida cotidiana, los instrumentos literarios usuales ya no sirven." Y sigue, para poner en relieve ahora, la diferencia que existe entre el cuento y la novela de acuerdo a su estructura:

Mi problema, hoy en día, es un problema de escritura, porque las herramientas con las que he escrito mis cuentos ya no me sirven para esto que quisiera hacer antes de

morirme [...] ahora tengo que desestructurarme para alcanzar, no sé cómo, otra estructura más real y verdadera [...] bajar al laboratorio central y participar [...] en la raíz que prescinde de órdenes y sistemas [...] renuncio a un mundo estético para tratar de entrar en un mundo poético.” (397)

Es *Rayuela* una novela de intervalos análogos a la estructura musical, en la cual el juego es su principio activo. Intervalos en tritonos que exigen el rigor y la sistematicidad que todo gran jugador de lo excepcional requiere.

Lenguaje lírico, estructura poética en la novela, música al fin. En carta dirigida de nueva cuenta a Amparo Dávila, fechada el 29 de abril de 1961, establece: “Para mí lo musical se da en eso que llamo pasaje, es decir, en saber ligar el transcurso del relato, no interrumpirlo nunca brutalmente para pasar a otra cosa ni tampoco darle un ronrón monótono en el que uno acaba por irse distraendo.” (439)

En territorio cortazariano, *Rayuela* funda un modelo de arte literario combinatorio con una estructura arquitectónica basada en la improvisación y en la ambigüedad *jazzística*, una forma lúdica de lectura para contenidos inéditos. La combinatoria en el plano expresivo se presenta como signo de una nueva experiencia frente al mundo, cuyo campo semántico encuentra su fundamento último en la novedad sensorial que redundante en un conocimiento inexplorado. Es, además, manifestación de distintas rupturas o discontinuidades; un punto vélico, como diría Víctor Hugo⁷⁰, que funde y amalgama nuevas propuestas estético-literarias, una gnosis heterodoxa.

⁷⁰ En el primer volumen de *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), Cortázar cita a Víctor Hugo: “Nadie ignora lo que es el punto vélico de un navío; lugar de convergencia, punto de intersección misterioso hasta para el constructor del barco, en el que se suman las fuerzas dispersas en todo el velamen desplegado.” (“Del sentimiento de lo fantástico”, 74)

Su configuración polirrítmica está ligada al nacimiento del *jazz*, que en sus inicios tenía como único instrumento la voz, dispuesta a crear proezas fónicas que suplían los ausentes toques del tambor. Si se toma en cuenta que la palabra *jazz* está relacionada con la palabra francesa *jaser* que significa charlar, entonces se esclarece el por qué los esclavos de las plantaciones sureñas norteamericanas cantaban para hacer más llevadera su labor.⁷¹

No hay identidad posible entre música y escritura debido a las propiedades de sus lenguajes. La música no puede trasladarse a palabras y las palabras no pueden sino limitarse a describir música con metáforas. Ambas artes operan, sin embargo, sobre la imaginación y sobre la memoria; ambas poseen ritmo y estructuras espaciales y temporales; podría decirse que a la música sólo le falta hablar y a la literatura sólo le falta cantar.⁷² Es por demás evidente señalar que la literatura cortazariana ha acompañado al *jazz*⁷³ y éste se ha dejado querer por el autor.

⁷¹ En un sentido general, el *jazz* es visto como medio para desahogar la tristeza, la rabia, o celebrar la alegría. Una comunicación de adentro hacia fuera. Un espacio para la conversación íntima. Ubaldina Díaz Romero, especialista en Estudios de la Cultura Caribe, ha dedicado un artículo a “Las raíces del Jazz Latino”. En su texto hace énfasis en la carga cultural de este género musical, su estructura musical y su evolución histórica. (Fecha de acceso: 14 de enero de 2010): <http://lacasadeasterion.homestead.com/v1n4jazz.html>. Se incluye este antecedente ya que bien pudiera ser análogo a las proezas lingüísticas contenidas en *Rayuela*, que suplen el lenguaje novelesco por el poético y por las largas conversaciones entre los miembros del Club de la Serpiente.

⁷² Los esfuerzos cortazarianos por intentar plasmar la música a través de la búsqueda interior (como en “El perseguidor”), deja una sensación de distancia e incluso de impotencia por no poder ir más allá en la escritura. Sin embargo, parece que en *Rayuela* el autor desiste de describir la música para hacer literatura con ella a través de los intervalos, del rompimiento de ritmo del argumento mediante los capítulos prescindibles y a través del lenguaje poético.

⁷³ Parece que el primer texto sobre *jazz* escrito por Cortázar –firmado bajo el nombre de Julio Denis– se remonta a 1941. En *Cartas desconocidas de Julio Cortázar* (1998), Mignon Domínguez publica, en “Apéndice”, el texto “Soledad de la música”, en el cual Cortázar afirma: “sentimos el *jazz* como legítima vivencia estética, late a cada instante una nueva música nacida de la jubilosa matriz del viejo tema.” (295). Habrá más textos directos sobre *jazz*, o en los que hace referencia a él, a lo largo de toda su producción literaria. Baste con mencionar a “El perseguidor”, incluido en las *Armas secretas* (1959), “Así se empieza”, “Melancolía de las maletas”, “La vuelta al piano de Thelonius Monk”, “Louis, enormísimo cronopio”, “Clifford” y “Morelliana siempre” en *La vuelta al mundo en ochenta mundos* (1967). Además, muchos son los críticos que se han ocupado de esta relación, sin embargo parece que el que más ampliamente lo hace es Davi Arrigucci Jr., en su texto crítico *El alacrán atrapado. La poética de la destrucción en Julio Cortázar*. En él, el crítico establece que la función del *jazz* es ser instrumento de búsqueda; el *jazz* sería, en este sentido “...

En *Rayuela*, las relaciones interactivas entre literatura y música, encuentran lugar.⁷⁴

Como el *jazz*, es una novela que se construye sobre un esquema que destruye concepciones preestablecidas, pero que, a diferencia de la miscelánea, mantiene una unidad y un desarrollo eminentemente narrativos. Puede casi advertirse, de una forma manifiesta, la influencia del “bebop”, un estilo de *jazzístico*. Según Joachim Berendt, en esta palabra “se refleja onomatopéyicamente el intervalo más popular de la época: la quinta disminuida descendente. Las palabras *bebop* o *rebop* se formaban por sí solas cuando se querían cantar tales saltos melódicos” (*El jazz. De nueva Orleans a los años ochenta*, 43) La quinta disminuida es un intervalo –distancia que hay entre dos tonos- que antes se percibía como equivocado o disonante, un “acorde de transición” que escapa a las normas tradicionales de la armonía. Implica un intervalo de tres tonos, por eso es conocida como el tritono porque hay una variante entre dos puntos fijos; y es descendente porque el segundo sonido es más grave que el primero. (44)

El improvisador se mueve, entonces, entre coordenadas fijas y estables, pero buscando un tercer tono –variable- para crear la tensión que genera las variaciones continuas. Es importante aquí el valor de las palabras “entre” o “medio”, como análogas de variación o fuga promovida por el intervalo que se abre “entre” lo fijo. En un sentido abstracto, no se trata de situarse en un territorio estable y determinado, sino “pasar entre”. La manera como un músico de *jazz* “pasa entre”, o la manera como produce variaciones continuas, consiste básicamente en desplazamientos rítmicos, que permiten a su vez el

una cadena de ilusiones rumbo a lo real.” (50) El *jazz*, como signo, tiene suma importancia para la comprensión de la poética de Cortázar. Es una suerte de vía de acceso hacia otra realidad más plena.

⁷⁴ En *Rayuela* se percibe la búsqueda de un nuevo modo de vivir análoga a la búsqueda de un nuevo lenguaje narrativo, y ese lenguaje, en varias ocasiones, está acompañado del *jazz*.

desprendimiento de nuevas líneas melódicas, aceleraciones o lentitudes, llevando la ejecución musical a un máximo de tensión entre los elementos que la constituyen. (45-7)

La estructura de *Rayuela* es evasiva, desprendida, con variaciones y fugas, desterritorializada. La historia central se desplaza, es decir, queda exiliada para quedar suspendida y regresar a su territorio, en un proceso continuo, para alterar la antigua fisonomía de la novela. Es símbolo de las nociones de tiempo, de un personaje que vive el futuro en Buenos Aires, que ha vivido un pasado en París y las notas de un viejo escritor que quedan en el presente de la lectura. Queda desarmada, sí, y más aún si se elige leerla de forma no convencional donde parece constituirse en una antología del disparate o del caos; pero entonces de salto en salto, la novela empieza a actuar como sección trirítmica y unísona a la vez, mientras toda la cantidad de variantes, añadidos, excentricidades y reflexiones queda a la voluntad del lector. El *jazz* le permite a Cortázar liberarse de las normas preestablecidas y también de toda mediación del pensamiento puro -de ahí la importancia de la improvisación, la multiplicidad, la espontaneidad y el montaje. Por tanto, *Rayuela* es un libro abierto⁷⁵, por cualquier parte que se le mire.

La relación entre el *jazz* y las teorías del arte y de la vida que se indagan en *Rayuela*, la estructura y los temas, además de la manera de vivir y pensar de los personajes, son esfuerzos por romper con las normas del pensamiento de la cultura occidental, tratando de

⁷⁵ No se puede hablar de *Rayuela* sin recordar a Umberto Eco en *Obra abierta* (1962). “La poética de la obra ‘abierta’ tiende [...] a promover en el intérprete ‘actos de libertad consciente’, a colocarlo como centro activo de una red de relaciones inagotables entre las cuales él instaura la propia forma sin estar determinado por una necesidad que le prescribe los modos definitivos de la organización de la obra disfrutada.” (74-45) Por lo mismo, las obras abiertas “son obras no acabadas que el autor parece entregar al intérprete más o menos como las piezas de un mecano, desinteresándose aparentemente de adónde irán a parar las cosas.” (74) Al aumento de desautomatización del lenguaje, de la destrucción de las formas estereotipadas, corresponde el aumento de ambigüedad, de apertura al abanico de posibilidades interpretativas y, consecuentemente, de la información estética del mensaje. Paradójicamente, es “obra cerrada”, ya que la apertura de la obra sólo será posible a través de un trabajo de interpretación por parte del lector.

descubrir otras vías para interpretar el mundo y buscar un Centro. Una nueva concepción del ser, que no se suscriba a las falsas dicotomías -razón-intuición- que son la base del pensamiento occidental: “Ese yo, había alcanzado a pensar Oliveira, ¿qué valor probatorio tenía?” (3:23). De aquí, la estructura de peregrinación y búsqueda de las vidas de los personajes y de la lectura errante de la novela: “A Oliveira lo fascinaban las sinrazones de la Maga, su tranquilo desprecio por los cálculos más elementales” (6:34).

En este sentido, el *jazz* tiene en *Rayuela* un poder autónomo y un valor fundamental. En una obra donde la búsqueda de alternativas es vital, este estilo musical se presenta como una forma de arte alternativo⁷⁶, en cuanto posee una variedad de funciones que en la novela trabajan simultáneamente.

Y la maga estaba llorando, Guy había desaparecido, Etienne se iba detrás de Perico, y Gregorovirus, Wong y Ronald miraban un disco que giraba lentamente, treinta y tres revoluciones y media por minuto, ni una más ni una menos, y en esas revoluciones *Oscar's Blues*, claro que por el mismo Oscar al piano, un tal Oscar Peterson, un tal pianista con algo de tigre y felpa, un tal pianista triste y gordo, un tipo al piano y la lluvia sobre la claraboya, en fin, literatura. (18:72)

En un solo momento de la obra pueden encontrarse múltiples referencias al *jazz*. Los miembros del Club escuchan discos; se comenta la música, se especula sobre la vida de los *jazzmen*, y se citan líricas de canciones de *jazz*. El *jazz* no es un fondo de la acción ni sólo tópico de conversación, sino que es intercesor de la acción y del sentido de la novela. Es

⁷⁶ En “Soledad de la música”, Cortázar afirma: “El *jazz* –el creado por los negros, y único que merece tal nombre- ha evitado con ingenuidad maravillosa el terrible azar que, a pesar de todas las probabilidades interpretativas, se juega en los teclados del mundo. Los *jazzmen* negros no llegaron a plantearse la cuestión que yo he querido analizar: la tenían resuelta de antemano con ignorante sabiduría. Entre ellos no hay *autores* y *ejecutantes*, música e intérpretes. *Todos ellos son músicos*. No tratan de ejecutar creaciones ajenas; apoyan su orquesta sobre una melodía y un ritmo conocidos, y *crean libremente su música*. Jamás se dirá de tales artistas que sean fieles, como tampoco cabe decir que no lo sean; clasificaciones sin sentido en el *jazz*...” (*Cartas desconocidas de Julio Cortázar*, 294)

una presencia ubicua, omnipresente y casi concreta: Ossip se ve “hablándose con la Maga entre el humo y el jazz” (11:46); y mientras los demás esperan que llegue Wong con el café, “Jelly Roll está en el piano, marcando el compás con el zapato” (17:66), como si fuera el propio Jelly Roll el que tocara en vez de un disco viejo; como si descolocara a Ossip de sí mismo.

Al mezclarse constantemente con el pensamiento de los personajes, se percibe el poder autónomo y el valor fundamental del *jazz* ya que posee varias funciones que en la novela trabajan simultáneamente. En el pasaje que sigue, por ejemplo, la música parece ser objeto del pensamiento de Gregorovius, empero -por la falta de puntuación tradicional “pensó Gregorovius”- podría ser también un fluir psíquico de los demás personajes, o la voz del narrador que se mezcla en la conversación y en el *jazz* -que bien podría ser otro personaje- o a su vez, la descripción oblicua del narrador respecto del medio ambiente, o de la vida interior de alguno de los personajes de la escena, e incluso podría ser una especie de diálogo narrador-lector fuera del conocimiento de los personajes involucrados:

Gregorovius suspiró y bebió más vodka. Lester Young, saxo tenor, Dickie Welss, 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. “Sí, yo creo que lo conocen muchísimo.” (11:45)

Una de las funciones del *jazz* es ser mediación de indagación metafísica, ya que los personajes lo usan como punto de partida para la exploración de sus propias inquietudes:

Dos muertos se batían fraternalmente, ovillándose y desatendiéndose, Bix y Eddie Lang (que se llamaba Salvatore Massaro) jugaban con la pelota I'm coming, Virginia, y dónde estaría enterrado Bix, pensó Oliveira, y dónde Eddie Lang, a cuántas millas una de otra sus dos nadas que en una noche futura de París se batían guitarra contra corneta, gin contra mala suerte, el jazz. (10:42)

Este estilo musical, además, es sujeto cuando su influencia sobre los personajes llega a afectar la acción. Por ejemplo, en el capítulo 12, Oliveira se refiere a los *jazzmen* como los intercesores al oír la voz de Bessie Smith:

La púa crepitaba horriblemente, algo empezó a moverse en lo hondo como capas y capas de algodones entre la voz y los oídos, Bessie cantando con la cara vendada, metida en un canasto de ropa sucia, y la voz salía cada vez más ahogada, pegándose a los trapos salía y clamaba sin cólera ni limosna [...] se replegaba a la espera, una voz de esquina y de casa atestada de abuelas [...] más caliente y anhelante, jadeando ya [...] Quemándose la boca con un largo trago de vodka, Oliveira pasó el brazo por los hombros de Babs y se apoyó en su cuerpo confortable. “Los intercesores”, pensó, hundiéndose blandamente en el humo del tabaco [...] “Los intercesores”, pensó otra vez, hamacándose con Babs que estaba completamente borracha y lloraba en silencio escuchando a Bessie [...] Los intercesores, una irrealidad mostrándonos otra, como los santos pintados que muestran el cielo con el dedo. (50)

El *jazz* es también un observador al margen del desarrollo de la acción. La Maga narra cómo la violó el negro Irineo años atrás, cuando era una niña, en el conventillo de Montevideo donde vivía, mientras Big Bill Broonzy canta sin amargura:

*They said if you white, you all right,
If you brown, stick aroun ,*

But as you black

Mm, mm, brother, get back, get back, get back. (15:59)

Asimismo, es un mundo paralelo al de los personajes, cuando la problemática del *jazz*, como forma de arte, es análogo a la escritura y a los dilemas literarios y existenciales que indaga la novela. En el capítulo 82, Morelli escribe una reflexión ampliada de lo que Cortázar ha escrito en el “Cuaderno de Bitácora” (477) y que se hace pertinente reproducir en su totalidad, dado que esta Morelliana bien puede reunir algunos de los elementos más importantes de la obra.

¿Por qué escribo esto? No tengo ideas claras, ni siquiera tengo ideas. Hay jirones, impulsos, bloques, y todo busca una forma, entonces entra en juego el ritmo y yo escribo dentro de ese ritmo, escribo por él, movido por él y no por eso que llaman el pensamiento y que hace la prosa, literaria u otra. Hay primero una situación confusa, que sólo puede definirse en la palabra; de esa penumbra parto, y si lo que quiero decir (si lo que quiere decirse) tiene suficiente fuerza, inmediatamente se inicia el *swing*, un balanceo rítmico que me saca a la superficie, lo ilumina todo, conjuga esa materia confusa y el que la padece en una tercera instancia clara y como fatal: la frase, el párrafo, la página, el capítulo, el libro. Ese balanceo, ese *swing* en el que se va informando la materia confusa, es para mí la única certidumbre de su necesidad, porque apenas cesa comprendo que no tengo ya nada que decir. Y también es la única recompensa de mi trabajo: sentir que lo que he escrito es como un lomo de gato bajo la caricia, con chispas y un arquearse cadencioso. Así por la escritura bajo al volcán, me acerco a las Madres, me conecto con el Centro —sea lo que sea. Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo, inventar la purificación purificándose; tarea de pobre shamán blanco con calzoncillos de nylon. (330)

Hay una frase de Thelonious Monk⁷⁷ que, probablemente, explica la estructura de *Rayuela*: “No son las notas que tocas, son las que omites”⁷⁸. Esta es la clave de que su música resulte abierta y peculiar en sus improvisaciones, que son más compositivas que instantaneístas. A Monk, como a Cortázar, no le va ni la velocidad ni la improvisación pura y dura –análoga a la escritura automática de los surrealistas-; es más reflexivo.⁷⁹

Lo que omite Cortázar es el uso de la supremacía de la técnica analítica, a favor de la sugestión que brinda la técnica sintética. No hay en *Rayuela* una presentación de personajes, ni de su pasado, ni huellas de un probable futuro; no hay descripciones espaciales, si acaso a través de la música o de los objetos que interactúan directamente con la acción de personajes, que carecen de cuerpo y rostro y que se mueven por el mundo sin razones de causa o efecto, sino a través de la lógica del azar. Elementos innecesarios para una técnica sintética, que rodea a la obra de un halo de sugestión para un lector no acomodado en el orden tradicional.

Desde “Soledad de la música” (1941), “El perseguidor” (1959) y *Rayuela* (1963) el *jazz* se instala en el universo cortazariano rociando con sus notas toda su obra posterior. Es

⁷⁷ Pianista fundador del “bebop”, junto a Charlie Parker y Dizzy Gillespie. Su interés por descubrir nuevas armonías, ritmos y estructuras lo convirtió en un creador fundamental del *jazz* moderno. “Intérprete genial, aunque también oscuro, llenaba sus improvisaciones de inteligentes chispazos muy por encima del estilo dominante en su tiempo. Escuchar dos acordes consecutivos de Monk daba indicio de que algo se estaba produciendo en el escenario, ya que normalmente ejecutaba notas y acordes según patrones muy poco académicos. Sus *blues* están distorsionados de manera consciente, a pesar de que se trata de un modelo de canción muy clásico. La disonancia, pues, se convierte en señal de identidad en las improvisaciones de este músico.” (*El jazz. De Nueva Orleans a los años ochenta*, 508)

⁷⁸ Berend, en su obra *El jazz. De Nueva Orleans a los años ochenta*, analiza la influencia de Monk en el desarrollo de los estilos del *jazz*. (501)

⁷⁹ En el segundo tomo de *La vuelta al día en ochenta mundos*, Cortázar integra un texto que bien podría ser un ensayo de descripción musical, “La vuelta el piano de Thelonious Monk”. El autor van describiendo las ejecuciones de Monk al piano y haciendo alusión a cómo funciona el tiempo y el espacio en el *jazz*: “Thelonious viaja vertiginoso sin moverse [...] viaja a su manera, apoyándose en un pie y luego en otro, sin salirse del lugar [...] varado en un teatro, y cada tanto moviendo los dedos para ganar un centímetro o mil millas, quedándose otra vez quieto y como precavido...”“(28). El *jazz* será, entonces, intersticio, nulificación de tiempo y espacio; la palabra en la poesía.

la improvisación, la piedra de toque que sugiere el principio formal de montaje en su construcción literaria. El montaje surge como un procedimiento metonímico⁸⁰ que exige una participación activa del lector que interfiere en el proceso de creación: creación espontánea sobre una estructura que hay que romper o modificar; relación dialéctica entre lo establecido y lo improvisado para crear nuevas formas. Al respecto, en 1978, declara en entrevista ante Ernesto González Bermejo:

[La importancia del *jazz* está] en la manera en que puede salirse de sí mismo, no dejando nunca de seguir siendo *jazz* [...] permitiendo todos los estilos, ofreciendo todas las posibilidades, cada uno buscando su vía. Desde ese punto de vista está probada la riqueza infinita del *jazz*; la riqueza de creación espontánea, total [...] una creación que no está sometida a un discurso lógico y preestablecido sino que nace de las profundidades... (*Conversaciones con Cortázar*, 104-05).

En el capítulo 17 de *Rayuela*, parece concentrarse esta idea que permea, que transgrede las estructuras y el lenguaje, lo deshace, lo deja en libertad para que sus efectos no tengan el poder de someter a una visión limitada del mundo.

... el *jazz* es como un pájaro que migra o emigra o inmigra o transmigra, saltabarreras, burla aduanas, algo que corre y se difunde [...] es la lluvia y el pan y la sal, algo absolutamente indiferente a los ritos nacionales, a las tradiciones inviolables, al idioma y al folklore: una nube sin fronteras, un espía del aire y del agua, una forma arquetípica, algo de antes, de abajo, que reconcilia mexicanos con noruegos y rusos y españoles, los reincorpora al oscuro fuego central olvidado,

⁸⁰ Tanto desde el punto de vista lingüístico, como del psicoanalítico e incluso desde el antropológico, el término mantiene relación con el sistema usado por Cortázar para configurar la estructura del *Rayuela*. Tanto el concepto de cambio semántico, seguido por el de desplazamiento, hasta el de magia por contagio están unidos por las relaciones de existencia que afecta la relación lógica desplazándose a una representación mental distinta, pero dependiente de su referente.

torpe y mal y precariamente los devuelve a un origen traicionado, les señala que quizá había otros caminos y que el que tomaron no era el único y no era el mejor, o que quizás había otros caminos, y que el que tomaron era el mejor, pero que quizá había otros caminos dulces de caminar y que no los tomaron, o los tomaron a medias, y que un hombre es siempre más que un hombre y siempre menos que un hombre, más que un hombre porque encierra eso que el jazz alude y soslaya y hasta anticipa, y menos que un hombre porque de esa libertad ha hecho un juego estético o moral, un tablero de ajedrez donde se reserva ser el alfil o el caballo, una definición de libertad que se enseña en las escuelas, precisamente en las escuelas donde jamás se ha enseñado y jamás se enseñará a los niños el primer compás de un ragtime y la primera frase de un blues, etcétera, etcétera.

*I could sit right here and think a thousand miles away,
I could sit right here and think a thousand miles away,
Since I had the blues this bad, I can't remember the day...* (69)

Cortázar subvierte el orden establecido en beneficio de la experimentación con nuevas formas de construcción expresadas en un estilo novedoso y arriesgado. Crea la intensidad por medio de la asociación consciente, lento, en meditado tempo. Es la concisión, la decantación por lo sustancial, lo que crea el ritmo de la obra acompañando la inteligencia del contenido descompuesto, despiezado casi a la manera cubista; de hecho cabe decir que alcanza un equilibrio entre lirismo y experimentación, donde se desarrolla mejor una actitud casi contemplativa y que llega a una altura que casi sería inconcebible en el terreno literario.

La asociación entre el universo cortazariano y el cubismo parece ser posible⁸¹ si se parte de sus conceptos fundantes. *Rayuela*, no plasma la realidad externa, sino su poliédrica proyección en el espíritu, con todas las predilecciones y deformaciones que le impone la originalidad del modo de captarla. Es una yuxtaposición instantánea de imágenes autónomas, en apariencia desligadas. Está compuesta por células independientes, pero confederada con otras para configurar un texto que tiene por centro unificador la voz enunciativa. Atrae a un solo plano, simultáneamente, los elementos de la realidad que la imaginación, como un imán central, congrega en un punto de convergencia: las voces de los personajes por encima de sus acciones. Pero su enfoque, las fracciones de realidad que la inspiran, no están en el pasado, están presentes -no son sueños- en la vida moderna.⁸²

Al contrario que el cubismo⁸³, la novela de Cortázar parece continuamente alejarse de su centro gravitatorio para descomponerse en todas sus partes, desplegarlas y ponerlas

⁸¹Asociación posible vía el surrealismo. En “Teoría del túnel”, Cortázar afirma que “Toda novela contemporánea con alguna significación acusa la influencia surrealista en uno u otro sentido; la irrupción del lenguaje poético sin fin ornamental, los temas fronterizos, la aceptación sumisa de un desborde de realidad en el sueño, el “azar”, la magia, la premonición, la presencia de lo no-euclidiano que procura manifestarse apenas aprendemos a abrirle las puertas, son contaminaciones surrealistas dentro de la mayor o menor continuidad tradicional de la literatura. En un sentido último, quitándole a los términos toda connotación partidista e histórica, actitudes como el cubismo, futurismo, ultraísmo, la conciencia de relatividad, la indeterminación en las ciencias físicas y la crítica al concepto de legalidad, el freudismo y este niño viejo el existencialismo, *son surrealismo*. Un surrealismo sin Breton, sin Juan Larrea, sin Hans Arp, sin escuela”. (106)

⁸² En el relato “Las babas del diablo”, integrado a *Las armas secretas* (1959), Roberto Michel, el protagonista, con intervención de la voz del narrador, hace alusión a Apollinaire: “Eran apenas las diez, y calculé que hacia las once tendría buena luz, la mejor posible en otoño; para perder tiempo derivé hasta la isla Saint-Louis y me puse a andar por el Quai d'Anjou, miré un rato el hotel de Lauzun, me recité unos fragmentos de Apollinaire que siempre me vienen a la cabeza cuando paso delante del hotel de Lauzun (y eso que debería acordarme de otro poeta, pero Michel es un porfiado), y cuando de golpe cesó el viento y el sol se puso por lo menos dos veces más grande (quiero decir más tibio pero en realidad es lo mismo), me senté en el parapeto y me sentí terriblemente feliz en la mañana del domingo”. (70)

⁸³ Cabe aclarar que la intención de ligar el cubismo a *Rayuela*, tiene el propósito el mediar la explicación de su estructura y no inscribir al autor y su obra en alguna tendencia, escuela o modelo. El autor y su obra pueden asociarse a un sinfín de posibilidades y tendencias. Sería, por tanto, más atinado decir que *Rayuela* es producto de la prefiguración de su autor y no producto de adhesiones a escuelas o estéticas precisas. Motivo por el cual el peso de la originalidad, radicado en su estructura, la ha incluido en el almanaque de las grandes novelas del siglo xx.

en movimiento y así extraer todas las ideas que contienen, para luego volver a recomponerlas en el punto de gravedad del motivo novelesco: la búsqueda de un Centro, de una nueva novela con un lenguaje distinto y con otro tipo de lector. La combinatoria le permite aproximarse a su objeto, lo esquivo, aquella magnitud reacia a lo sistemático del género donde funcionan las posturas intelectuales y no las primigenias, como lo es la secreta simetría del azar y la seriedad con que debe jugarse todo juego⁸⁴. En un ajuste de cuentas con lo genérico, la escritura cortazariana es en sí misma un “revólver cargado en la mesa de luz”, un “fósforo al lado de la botella de nafta”, un “juego al borde del balcón” (“Del sentimiento de no estar del todo”, 33)

De lo primigenio del juego o de lo primigenio al juego, se mueve Cortázar. Esta figura encuentra su mejor símbolo en el concepto oriental de mandala (en sánscrito “centro, círculo”) palabra que en principio constituyó el título de la novela que después se llamaría *Rayuela*⁸⁵. En lugar del Centro, propone un juego infantil con una figura análoga a la

⁸⁴ En *Homo ludens*, Johan Huizinga, define juego como “una actividad voluntaria o una tarea ejecutada dentro de ciertos límites fijos en el tiempo y en el espacio, según reglas aceptadas libremente que los participantes aceptan absolutamente. Tiene como meta su propia actividad y va de la mano con un sentimiento de tensión, alegría y conciencia que le permite advertir su ‘diferencia’ con la ‘vida ordinaria’”. (28). Además, asegura que el juego puede ser algo muy serio (5), pues el mundo real se anula para ingresar al mundo de la ilusión, en el cual la tensión del azar origina la seriedad ya que se pone “en juego” el deseo de ganar. (10-11)

⁸⁵ En “Cortázar, o la cachetada metafísica”, Luis Harss integra esta declaración del escritor argentino: “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” (*Rayuela*, 687). Por otra parte, en el “Cuaderno de bitácora” (*Rayuela*, 469-513), Cortázar apunta: “De ningún modo admito que esto pueda llamarse una novela. Llamaré (subtítulo) ALMANAQUE” (475). Ahí mismo la idea de mandala aparece en solitario y relacionada con la de Centro. Mandala como topografía: en el diseño de la casa soñada de Banfield (473); como “imago mundi y panteón” (480); en el “manicomio y el circo: Oliveira sospecha un Mandala (topografía) [...] la carpa del circo es como un Centro: Oliveira-Shaman tiene que subir” (481 y se repite en la 495); en “La esquina que es también una esquina de París Mandala” (499). Mandala como pasaje: “Paso de un mundo a otro. El centro (Mandala)” (478); “... acceder (en otro plano) a un centro, de hallar un eje” (497); “París / B.A. simultáneamente) [...] Teoría del mandala.” (499); “El puente, el agujero de la carpa, el mandala: ¿pasaje?” (500). Como subtema: “Teoría del Mandala (Oliveira)”; en “La búsqueda del Centro (477); Como Centro: “en vez de buscar el Centro (Eliade), nos extendemos en mancha de aceite (471); en el “Centro” como “Orden cerrado”, “Círculo”, “Concentración” (478), idea que se repetirá más adelante relacionada al absurdo (507); la carpa del circo “es como un centro” (481); a Horacio “el circo le gusta porque es una parodia del Centro” (488); Como símbolo de cambio: “Cierta Gran Desorden puede extrapolarse a un Centro: brusco cambio de –

planta de una basílica cristiana, sustitución del laberinto. Este cambio es significativo: cambio de mirada, cambio de colocación: de *Mandala* rito lúdico a *Rayuela* juego ritual: escribir una novela en la cual el centro sea la propia construcción de la novela a través de discontinuidades aparentes, para buscar un orden distinto, sacar de sus casillas al lenguaje, con el fin –paradójico–, de situar en ellas juegos de palabras que orienten al lector hacia el cuestionamiento del origen de sus actos más comunes, su responsabilidad frente al deseo y la encrucijada de sus decisiones.

Cortázar especifica a Luis Harss, en cuanto a *Rayuela*, la relación juego-rito-símbolo del Absoluto⁸⁶:

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 que suele jugarse en la Argentina –y en Francia– muestra a la Tierra y el Cielo en los extremos opuestos del dibujo. (“Cortázar, o la cachetada metafísica”, 687)

Es probable que en el “Cuaderno de bitácora” se localicen las claves de la novela con relación al acto de la escritura, que será colocado como uno de los centros de la obra, como potenciador de un acto de lectura que oriente al lector hacia los mismos propósitos.

a +” (490); “Desde lo más bajo: ¿una posibilidad de Centro? Un mandala, no ya de seda y colores, ni siquiera de tiza (rayuela).” (493); en el balcón, “Talita y Oliveira: sentimiento del Mandala” (496); en la escena de los hilos, el Centro es una meditación: “Meditación del madala. El manicomio, ¿pasaje?” (499) “Horacio: Buscar un Centro hic et nunc significa contemporanizar (503); “Al fin y al cabo el Gran Desorden ha sido una praxis, y en el fondo palpaba la esperanza del kibutz.” (500). “Creo que esto debe llamarse RAYUELA (Mandala es pedante)” (501).

⁸⁶ Huizinga indica la vinculación que existe entre el juego y el rito sagrado en una frase que parece definir a *Rayuela*: “No se puede distinguir la pista, la cancha de tenis, el tablero de ajedrez y la rayuela, del templo o del círculo mágico.” (20) Más adelante, agrega: “En este ámbito del juego sagrado, el niño y el poeta coinciden con el hombre primitivo.” (26)

¿Por qué escribo esto – o cualquier otra cosa? Por el ritmo porque todo lo que tiende sobre el papel me viene como un balanceo, un *swing* que es para mí la única certidumbre de su necesidad y la única recompensa de mi trabajo. Por la escritura bajo al volcán, me acerco a las Madres, me conecto al Centro –sea lo que sea-. Escribir es dibujar mi Mandala, es mi tarea de pobre shamán blanco con calzoncillos de nylon. Por la escritura me asomo a una Queness como la sentía Kets en Endymion. Sí, el jazz es lo mismo; para mí es también el intercesor. (477)

De *Almanaque a Mandala a Rayuela*, el título de una obra es, en principio, inevitablemente, parte constitutiva del texto, un índice, el enunciado mínimo de su proyecto y proyección. *Rayuela* –título intercesor- indica dos aspectos fundamentales del proyecto cortazariano: su noción lúdica y el poder representativo del juego.⁸⁷ Solamente cuando el individuo toma conciencia de su apego a lo establecido, aparece la necesidad de extrañarse de una realidad que se le muestra insensible; celadora de los sentidos. De ahí su insaciable necesidad de refugiarse en los círculos de la inocencia, en los territorios del juego.

“Toda poesía” -dice Cortázar- “que merezca ese nombre es un juego...” (“Poesía permutante”: 272), por tanto, todo lector es un jugador en potencia. Juego donde el resultado de la lectura será siempre producto del azar en manos de quien le dé su máxima apertura. Abertura a los recuerdos, a la nostalgia, a la invención de donde proviene la escritura, una composición, que por lúdica, bien se le puede denominar visión imaginaria.

⁸⁷ En entrevista con Manuel Pereira, a pregunta expresa sobre los títulos de sus libros y su relación con el juego, Cortázar responde: “Creo que la literatura reclama una dimensión lúdica, que la convierte en un gran juego. Un juego en el que puedes arriesgar tu vida. Un juego terriblemente peligroso. Escribir una novela es una especie de apuesta que haces contigo mismo. Y la apuesta es un elemento capital en una serie de juegos. La literatura comporta experimentación, combinación, desarrollo de estrategias, lo cual, analógicamente, hace pensar en deportes como el baloncesto, el fútbol o el beisbol. En ese sentido es que lo lúdico para mí es capital en la literatura, y siempre he sentido que los escritores que carecen del sentido del humor, por tanto de capacidad lúdica, no son los escritores que yo prefiero”. (Fecha de acceso: 14 de enero de 2010): <http://xml.diasiete.com/pdf/398-2/15RAYUELA.pdf>.

El aspecto lúdico y ritual es, sin duda, uno de los componentes mejor desarrollados en el que los signos operan como puente y llegan al lector, cargados de significados. El juego responde a un arquetipo atávico que se relaciona con lo hierático. En su dimensión primera, apunta a una tentativa metafísica y mística: es un rito iniciático relacionado con la alegría y la gracia que otorga el “como si”, es decir, el juego se encuentra al margen de la racionalidad y sus actos de supervivencia⁸⁸, para expresar la naturaleza aleatoria de la vida, a través de metáforas que expresan las limitaciones de la libertad humana. En *Rayuela*, los juegos son puentes o pasajes que permiten el acceso a una zona liberada de la Gran Costumbre porque decir juego, es decir ruptura con el orden del realismo utilitario; zona de excepción, de escape a lo inmediato necesario; actividad regulada de carácter impositivo potenciada por el albedrío; no admite revisión ni impugnación de sus reglas y sin embargo, posibilita un contacto extraordinario con la realidad.

Como símbolo arquetípico, el juego de la rayuela sustituye al laberinto cretense que alude al misterio, a lo desconocido y a un secreto ancestral y central: la búsqueda y el encuentro⁸⁹. Es una alegoría, un viaje en pos de la plenitud lleno de dificultades y de

⁸⁸ Para ampliar el tema puede consultarse: Carlos Morilla González. “Huizinga-Caillois: Variaciones sobre una visión antropológica del juego”. (Fecha de acceso: 2 de marzo de 2010): <http://www.raco.cat/index.php/Enrahonar/article/view/42724/90978>.. Según el autor, “las propuestas de Huizinga están centradas en desvelar que la cultura, al originarse, se juega, o dicho con mayor contundencia, que la cultura es juego; en el carácter de alteridad del juego: el juego no es la vida corriente, ésta se halla suspendida mientras se juega; en el carácter de comunidad del juego que moviliza, transforma, enfrenta y por ello mismo reúne; en su ambigüedad, puesto que el juego nace como algo necesario en la cultura y más sin embargo es calificado como actividad inútil.”

⁸⁹ Según Eduardo Menéndez, “Las interpretaciones del juego de la rayuela y sus orígenes son varias, pero en algunos casos están relacionados. Rodrigo Caro menciona la presencia de este juego en Roma y la señora de Gomme [sic] cree ver en el antiguo foro romano las líneas borrosas de los trazados de las antiguas rayuelas; también hay datos que refieren la presencia de este juego en la antigua Grecia. La señora de Gomme considera que la rayuela representaría el avance del alma de la Tierra al Cielo, pasando por varios estadios intermedios. Pero autores como Rodrigo Caro consideran que el juego existió ya antes del Cristianismo, relacionado con el Juego de la Oca, de origen egipcio. Cabe suponer que la versión del juego actual responde a una forma adaptada por el cristianismo, estando su origen más remoto en estrecha relación con los mitos del laberinto.” Si bien el diagrama básico de la rayuela siempre se mantiene, hay algunas variantes. Básicamente son siempre un rectángulo dividido en una cantidad que oscila entre 9 y 16 casilleros, coronado por un

azares. Lo que se busca es llegar al Cielo desde la Tierra, es decir, revelar lo oculto. Con cada salto,

... poquito a poco [...] vamos componiendo una figura absurda, dibujamos [...] una figura [...] de aquí para allá, [...] de allá para aquí [...] un ángulo recto, una línea que sube, de aquí para allá, del fondo al frente, hacia arriba, hacia abajo, espasmódicamente, frenando en seco y arrancando en el mismo instante en otra dirección, y todo eso va tejiendo un dibujo, una figura, [...] una interminable figura sin sentido. (34:165)

Cortázar ha explicado que, a medida que vive, siente cada vez más intensamente esa noción de figura: “las figuras serían en cierto modo la culminación del tema del doble, en la medida en que se demostraría o se trataría de demostrar una concatenación, una relación entre diferentes elementos que, vista desde un criterio lógico, es inconcebible. (“Cortázar, o la cachetada metafísica”, 699)

Mas esa figura que se va componiendo, ese paso, pasar y pasaje, no es sólo una categoría filosófica o metafísica; es el paseo del ser por el lenguaje, es juego. Como plan de juego se lee la obra de Cortázar; como un proyecto de convertir el juego en la lengua de la naturaleza humana, revelada en su natural gratuidad, mediante el diálogo contaminante y el saber dilapidado. La escritura, por tanto, está determinada por un proyecto en el cual el juego y la lógica del azar, mueven a los personajes y vivifican la escritura.

Pese a que juego –demoledor del condicionamiento- y Gran Costumbre –mundo codificado y sistematizado- se fundamentan en sistemas de reglas y convenciones, la

semicírculo (que se denomina Cielo o Paraíso) que es el objetivo último de todos los jugadores. (“Aproximaciones al estudio de un juego: la rayuela. Análisis etnológico”, 1963). (Fecha de acceso: 2 de marzo de 2010): <http://www.orestephath.cl/antologia/origyfolc20.htm>

oposición entre ambos se torna evidente si se considera que el juego, en tanto acto puro, carece de propósito biológico o utilitario; mientras que la Gran Costumbre manifiesta un conformismo frente al mundo. Además, el juego tiende a la gratuidad; está regido por el principio del placer y no por el principio de la convención. Es cierto que el rito del juego es el campo de formalización por excelencia, no obstante, ello no autoriza a homologarlo con las convenciones, pues sus finalidades los separan. Para Cortázar, la vida y la literatura son un juego. Un juego muy serio, un juego-rito, juego-ceremonia, vía de acceso⁹⁰. Este proyecto lúdico atravesará todos los niveles de su obra, como un delgado hilo que borda la textura donde se funden los contrarios.

¿Qué persigue Cortázar al integrar -al insistir en casi toda su escritura- el discurso del azar y del juego -y por qué no- el de la locura? ¿Es su intención alcanzar al lector por medio de estos recursos? En la medida en que el lector corresponda, de acuerdo a la organización de la idea, de la normativa del juego que establece el escritor, dejará de ser sólo espectador. Lector partícipe es aquel que adquiere experiencias, mismas que modifican y ensanchan su manera de ver el mundo. Cortázar quiere, de alguna forma, conducirlo a una visión diferente. Sabe, antes de abordarlo, que el lector será atrapado por la racionalización de su entorno al punto de no aceptar con facilidad cualquier relación alterna. Los símbolos en su escritura no son creados dentro de una indisposición; cada pasaje es consecuente con un referente habitado por lo común, con la diferencia de que sus habitantes se van incorporando a la incongruencia en procura de la alteridad.

Los elementos lúdicos insertos en el universo cortazariano, brindan al lector imágenes “visuales” de la vida tal como el escritor la concibe: como juego misterioso. En

⁹⁰ En *Último round*, Cortázar reflexiona: “Nada más riguroso que un juego; los niños respetan las leyes del barrilete o de las esquinitas con un ahínco que no ponen en las de la gramática.” (“Poesía permutante”, 272)

diálogo con la imagen, ese mundo extraño de las palabras creará una realidad distinta, dueña de su exhibición. El ajedrez⁹¹, las rayuelas en *Rayuela*, el caleidoscopio⁹², las figuras⁹³, son elementos referenciales de los que se vale Cortázar para dar énfasis a su visión del mundo. A través de ellos, el lector obtiene una percepción "visual" de la preocupación profunda que experimenta el autor, y de la frustración que siente al tener que valerse de las palabras, un instrumento tan limitado al ser su único medio de expresión. En *Rayuela* se alude repetidas veces al juego del ajedrez. En el capítulo primero, por ejemplo, Oliveira se referirá a la jerarquía de las piezas del juego como una analogía de la vida: "un mundo donde te movías como un caballo de ajedrez que se moviera como una

⁹¹ Cortázar manifiesta su interés por el ajedrez desde sus primeras obras. En "Lejana", Alina Reyes siente miedo cuando su novio acepta ir a Budapest en viaje de bodas. Le parece que él "entra demasiado fácilmente en este juego y no sabe nada, es como el peoncito de dama que remata la partida sin sospecharlo. Peoncito Luis María, al lado de su reina." (46)

En "Cartas de mamá", las piezas de ajedrez adquieren especial relieve al ser usadas como contrapunto de la acción en el siguiente diálogo:

—¿Vos te das cuenta?—dijo Luis, cuidando su voz.
 —Sí. ¿No crees que se habrá equivocado de nombre?
 Tenía que ser. Peón cuatro rey, peón cuatro rey. Perfecto.
 —A lo mejor quiso poner Víctor—dijo, clavándose lentamente las uñas en la palma de la mano.
 —Ah, claro. Podría ser—dijo Laura. Caballo rey tres alfil.
 Empezaron a fingir que dormían. (24)

Otro ejemplo, de la importancia del ajedrez, es el título de su libro de cuentos *Final del juego*. El final del juego, o *endgame*, forma una de las partes críticas del juego del ajedrez para ganar. Es especialmente a través del juego de ajedrez que Cortázar expresa su visión de la vida: sugiere que el hombre en realidad no es libre, no puede ser libre. Posee libertad, pero esa libertad existe solamente para elegir lo que no le sirve de nada, porque todo lo que hace depende de la posición y movimiento de las otras personas y en última instancia de la "mano" que mueve las piezas.

⁹² *62. Modelo para armar* resume eficazmente la teoría de Cortázar, al convertirse en un gran tablero de ajedrez, en un caleidoscopio que es una demostración visual, un signo en el que hay un gran número de interferencias entre el significante y el significado, porque los cristales del caleidoscopio nunca quedan fijos en una figura integradora: el lector también puede formar parte del juego y al hacerlo, decide el movimiento de las piezas; pero está siempre sujeto al uso de esos cristales que Cortázar le proporciona.

⁹³ La insistencia de Cortázar sobre la noción de las "figuras" se remonta a su primera novela, *Los premios*, donde aparece especialmente en los monólogos de Persio. En la última escena de *62*, "mi paredro" se asemeja a Persio pues también ve esas figuras, y es interesante que sea precisamente "mi paredro" el que ocupa esta posición privilegiada, pues no sabemos a cuál de los personajes está representando en esa ocasión.

torre que se moviera como un alfil.” (13) Y en el capítulo 18 se aludirá a la pureza de la siguiente forma: “vuela un alfil, vuelan las torres, salta el caballo, caen los peones, y en el medio del tablero, inmensos como leones de antracita, los reyes quedan flanqueados por lo más limpio y final y puro del ejército.” (71) El ajedrez es un juego de guerra institucionalizada y regulada, con frentes y retaguardias. Un espacio donde lo que está en juego es el territorio. En este sentido, el lector irá construyendo el sentido de la obra en torno a los personajes y su condición de seres desterritorializados que buscan territorializarse, tanto en París como en Buenos Aires. Sin embargo, Morelli le contará a Oliveira acerca de un ajedrez indio con sesenta piezas de cada lado: “Gana el que conquista el centro -le explica Morelli a Oliveira-, pero el centro podría estar en una casilla lateral o, o fuera del tablero.” (154:460) Con estas referencias, Cortázar no hace otra cosa que relativizar los espacios en los que se mueven los sujetos de la enunciación.

A través del juego, Cortázar figura al ser humano enfrentado a una encrucijada durante el curso de su búsqueda, de su viaje iniciático -siempre inconcluso- durante el cual debe tomar una decisión, debe elegir el camino a seguir. En ocasiones, su capacidad de elección se ve debilitada por el peso de su cultura, de su pasado; es decir, del “hombre viejo”. En algunas ocasiones, durante el curso de esta búsqueda, existen intersticios que dejan entrever un camino, pero lo que predomina en última instancia es una actitud de derrota, una cierta incapacidad de alcanzar el Centro⁹⁴. Todo queda reducido a puntos

⁹⁴ Los personajes cortazarianos viven en una constante búsqueda del significado de los hechos; significado difícil de percibir, y revelado sólo en ocasiones a través de aperturas a dimensiones metafísicas. En *La vuelta al día en ochenta mundos* (“Morelliana siempre”/ II, 181) figura así la búsqueda: “Como los eleatas, como San Agustín, Novalis presintió que el mundo de adentro es la ruta inevitable para llegar de verdad al mundo exterior y descubrir que los dos serán uno solo cuando la alquimia de ese viaje dé un hombre nuevo, el gran reconciliado.” Cortázar no desecha la posibilidad de llegar al Centro, pero coloca el sentido de la vida en una dimensión diferente de la que el hombre “normalmente” frecuenta: en la muerte, para Celina (“Las puertas del cielo”); en Budapest, para Alina Reyes (“Lejana”); en un acuario, para el protagonista de “Axolotl”; en la isla de Xiros, para Marini (“La isla a mediodía”); en la “ciudad”, para los personajes de *62. Modelo para armar*.

suspensivos que abren posibilidades infinitas pero que, finalmente, se convierten en tres puntos suspensivos, en “una especie de bostezo metafísico.” (*Último round/ II*, 171)

¿Qué características adopta el juego en *Rayuela*?, ¿en los juegos con el lector y en los juegos del lenguaje? En general, es probable que la imagen del juego sea empleada por Cortázar como figura para expresar la naturaleza aleatoria de la vida y como metáfora de las limitaciones de la libertad humana. De esta manera, el escritor trata de liberarse de las limitaciones que le impone el lenguaje, restricciones que a veces expresa con especial énfasis.

El juego-Rayuela parece ser un juego de guerra. Hacerle la guerra al lenguaje, al destino, a la realidad, a la Gran Costumbre, a la razón occidental, a todo lo que obstaculiza la ascensión a lo auténtico. Para Horacio, que tan bien conoce a Morelli, hay que “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.” (99:364). Juegos en donde el Yo recorre toda la agonía de su búsqueda para encontrarse con lo Otro; juegos de escritor y lector; juegos de escritor y personajes; juegos de referentes que dejan de serlo.

El juego del destino en *Rayuela* es inevitable. Oliveira dice a Talita: “Hay todo un orden de cosas que uno no decide y son siempre fastidiosas aunque no las más importantes...” (41:210) Cuando Oliveira ve a Gregorovius flirteando con la Maga, tiene la idea –expresada mediante un estilo indirecto libre y un juego de dobles- de que todos están desempeñando papeles decididos que ya han sido desempeñados antes, como en un juego:

... seguir los juegos de Dizzy Gillespie sin red en el trapecio más alto, “ya está, tenía que ser. Anda loco por esa mujer, y se lo dice así, con los diez dedos. Cómo se

repiten los juegos. Calzamos en moldes más que usados, aprendemos como idiotas cada papel más que sabido. Pero si soy yo mismo acariciándole el pelo, y ella me está contando sagas rioplatenses, y le tenemos lástima, entonces hay que llevarla a casa, un poco bebidos todos, acostarla despacio acariciándola, soltándole la ropa, despacito, despacito cada botón, cada cierre relámpago, y ella no quiere, quiere, no quiere, se endereza, se tapa la cara, llora, nos abraza como para proponernos algo sublime, ayuda a bajarse el slip, suelta un zapato con un puntapié que nos parece una protesta y nos excita a los últimos arrebatos, ah, es innoble, innoble. Te voy a tener que romper la cara, Ossip Gregorovius, pobre amigo mío. Sin ganas, sin lástima, como eso que está soplando Dizzy...” (12:49)

La realidad, como la describe Horacio al lado de Babs que llora borracha escuchando jazz, no es más que “eslabones en una cadena inexistente, cómo nos sostenemos aquí, cómo podemos estar reunidos esta noche si no es por un mero juego de ilusiones, de reglas aceptadas y consentidas, de pura baraja en las manos de un tallador inconcebible...” (12:50). Por eso Horacio busca zafarse de los juegos impuestos: “Lo que pasa es que me obstino en la inaudita idea de que el hombre ha sido creado para otra cosa. Entonces, claro... Qué pobres herramientas para encontrarle una salida a este agujero.” (15:57) La razón instrumental ha dejado de ser útil, sobre todo su lenguaje, sus palabras.

En una charla pronunciada en el Centro Cultural La Villa de Madrid en 1981, intitulada “Las palabras”, Cortázar afirma:

Si algo sabemos los escritores es que las palabras pueden llegar a cansarse y a enfermarse, como se cansan y se enferman los hombres o los caballos. Hay palabras que a fuerza de ser repetidas, y muchas veces mal empleadas, terminan por agotarse, por perder poco a poco su vitalidad. En vez de brotar de las bocas o de la escritura

como lo que fueron alguna vez, flechas de la comunicación, pájaros del pensamiento y de la sensibilidad, las vemos o las oímos caer como piedras opacas, empezamos a no recibir de lleno su mensaje, o a percibir solamente una faceta de su contenido, a sentirlas como monedas gastadas, a perderlas cada vez más como signos vivos y a servirnos de ellas como pañuelos de bolsillo, como zapatos usados.⁹⁵

Palabras que se repiten como en molde y que, como dice Cortázar, se van “limando, desgastando, apagando...” (“Las palabras”). Y Horacio lo sabe: “el amor, esa palabra...” (*Rayuela*, 6:35). Sin embargo, aunque lo nombre, el lenguaje está imposibilitado para manifestar el amor: “Y no le hablo con las palabras que sólo han servido para no entendernos.” O cualquier otro sentimiento: “Entre la Maga y yo crece un cañaveral de palabras, apenas nos separan unas horas y unas cuerdas y ya mi pena se llama pena, mi amor se llama amor...” (21:87). En cambio la Maga no usa palabras, sino que las vive: “No me importa si lo digo mal y te hacen reír mis palabras. Yo hablo como puedo, no sé decir lo que siento.” (20:77) Mas todo parece absurdamente sencillo para Horacio: “las fabricaciones, son tan fáciles. Sacás una idea de ahí, un sentimiento del otro estante, los atás con ayuda de palabras, perras negras, y resulta que te quiero.” (93:351) Por eso Horacio se niega a aceptar los juegos del lenguaje. Hay que “evitar como la peste toda

⁹⁵ “Las palabras”, charla pronunciada por Julio Cortázar en el Centro Cultural La Villa de Madrid en 1981, aparece en el weblog de la Universidad Nacional de Rosario, provincia de Buenos Aires. Originalmente, el texto fue extraído de un sitio web actualmente inexistente: <http://www.revistavox.org.ar/cortazar.htm>. La introducción al texto “Las palabras”, escrita por Laura Liberatore, dice: “En su texto ‘Julio ese vigía’, Vicente Zito Lema hace referencia a un encuentro en el Centro Cultural de La Villa de Madrid en 1981, donde Julio Cortázar brindó una charla memorable sobre el valor de las palabras. Este acto, que contó con el auspicio del Ayuntamiento de Madrid, recordaba el quinto aniversario del golpe militar en Argentina; tiempo más tarde fue considerado como uno de los eventos emblemáticos de la resistencia democrática en el exilio. Hubo dos hechos afortunados para nosotros: que alguien haya tenido la feliz idea de grabar la conferencia de Cortázar y que Carlos Laquinandi, un bonaerense que participó de la organización, catorce años después, nos hiciera llegar la transcripción que hoy reproducimos por primera vez en Argentina.” Texto publicado el 13 de septiembre de 2006. (Fecha de acceso: 26 de diciembre de 2010): http://www.bdp.org.ar/facultad/catedras/comsoc/redaccion1/liberatore/2006/09/las_palabras.php

sacralización de los juegos.” (5:33) Al respecto, dice Cortázar: “Sin la palabra no habría historia y tampoco habría amor; seríamos, como el resto de los animales, mera sexualidad...” (“Las palabras”) por eso Horacio le apuesta al erotismo sin palabras: “No estábamos enamorados, hacíamos el amor con un virtuosismo desapegado y crítico, pero después caíamos en silencios terribles...” (*Rayuela*, 2:17) Hace el amor con la Maga por ser importante para ella (5:31), por ella (18:70). Pero lo hace también por él; lo usa como una imagen intercesora: “La repetición al infinito de un ansia de fuga, de atravesar el cristal y entrar en otra cosa.” (25:114) En fin, para Horacio no existe el amor como palabra, sino el acto de hacer el amor (108:383). Para la Maga, en cambio, París es la idea del amor. El amor es gratis en París, lo afirma citando a Horacio. (108:382) En la carta al bebé Rocamadour, lo reitera:

Es así, Rocamadour: En París somos como hongos, crecemos en los pasamanos de las escaleras, en piezas oscuras donde huele a sebo, donde la gente hace todo el tiempo el amor y después fríe huevos y pone discos de Vivaldi, enciende los cigarrillos y habla como Horacio y Gregorovius y Wong y yo, Rocamadour, y como Perico y Ronald y Babs, todos hacemos el amor y freímos huevos y fumamos, ah, no puedes saber todo lo que fumamos, todo lo que hacemos el amor, parados, acostados, de rodillas, con las manos, con las bocas, llorando o cantando... (32:158)

Como el amor carece de palabras, hay que inventarlas, reinventarlas, hacerlas nuevas para que estén vivas, musicales. Por ese camino se llega al capítulo 68 donde Cortázar juega con el equívoco al alterar palabras imaginarias con frases lógicas que describen el amor sexual, para así crear un lenguaje erótico-amoroso-secreto entre Horacio y la Maga: el glíglico:

Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él

procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplicando, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas fímulas de cariaconcia. Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consintiendo en que él aproximara suavemente sus orfelunios. Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayuxtaba y paramovía, de pronto era el clinón, la esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadehollante embocapluvia del orgumio, los esproemios del merpasmo en una sobrehumítica agopausa. ¡Evohé! ¡Evohé! Volposados en la cresta del murelio, se sentían balparamar, perlinos y márulos. Temblaba el troc, se vencían las marioplumas, y todo se resolviraba en un profundo pínice, en niolamas de argutendidas gasas, en carinias casi crueles que los ordopenaban hasta el límite de las gunfias.

El lector irá “llenando” los huecos, ocupados por palabras ininteligibles, para darle al texto un sentido claro y concreto. Los significados están sugeridos por la combinación de palabras (por ejemplo, el “orgumio” y el “merpasmo” seguidos de una sobrehumítica agopausa), por el movimiento rítmico de la frase donde las series van aumentando las sílabas: hidromurias (cuatro sílabas), en salvajes ambonios (seis sílabas), en sustalos exasperantes (ocho sílabas) y por la alternancia entre momentos de depresión y de exaltación, como si se tratara de una analogía musical, orquestada.

Así como el amor, el pensamiento también se resiste a ser palabra. Horacio que escribe: Horacio, escritor que lee a un escritor llamado Morelli dice: “Cuántas palabras, cuántas nomenclaturas para un mismo desconcierto.” (2:20). Buscar la razón de ser: “Sin

palabras llegar a la palabra (qué lejos, qué improbable), sin conciencia razonarte aprehender una unidad profunda, algo que fuera por fin como un sentido...” (19:76). Horacio sabe que ese eje, que ese Centro, es una figura donde las palabras no tienen cabida; porque lo alejan del Centro, desconfía de ellas: “no hay que fiarse de las palabras...” (28:138) porque “falsean las intuiciones...” (48:239). Las palabras son costumbre: “Se podía seguir enhebrando palabras, lo de siempre.” (23:98). Son como humanos: “Las palabras son como nosotros, nacen con una cara y no hay tu tía. Pensá en la cara que tenía Kant...” (41:208). Son, además, como la locura: “las palabras eran como los locos en la clínica, entes amenazadores o absurdos viviendo una vida propia y aislada, saltando de golpe sin que nada pudiera atajarlos...” (47:235). Por eso Horacio reflexiona ante los escritos de Morelli: “desconfiando de las palabras que tendían a organizarse eufónica, rítmicamente, con el ronroneo feliz que hipnotiza al lector después de haber hecho su primera víctima en el escritor mismo...” (99:362). Son un obstáculo para Morelli: “un muro de palabras ilustrando el sentido de la frase, el choque contra una barrera detrás de la cual no hay nada.” (66:303)

Horacio-Morelli, que tan consciente está de las trampas del lenguaje, huye de ellas. En un diálogo simulado con Crevel, Horacio afirma: “Hace rato que no me acuesto con las palabras. Las sigo usando, como vos y como todos, pero las cepillo muchísimo antes de ponérmelas.” (21:87) Renuncia a ellas como mediaciones: “No saquemos a relucir las perras palabras, las proxenetas relucientes.” (23:109) Sabe que no sirven para explicar la realidad: “Estás usando palabras [le dice a Ossip]. Les encanta que uno las saque del ropero y las haga dar vueltas por la pieza. Realidad, hombre de Neanderthal, miralas cómo juegan, cómo se nos meten por las orejas y se tiran por los toboganes.” (28:137) Por eso encuentra absurdo el acto de escribir: “Todas esas palabras que usaba para llenar el cuaderno entre

grandes manotazos al aire y silbidos chirriantes, lo hacían reír una barbaridad.” (48:238) Finalmente, la escritura: “qué hamaca de palabras...” (73:314); y arremete: “Los surrealistas se colgaron de las palabras en vez de despegarse brutalmente de ellas...” (99:363); y reflexiona: “De golpe las palabras, toda una lengua, la superestructura de un estilo, una semántica, una psicología y una facticidad se precipitaban a espeluznantes harakiris.” (141:363)

Ante el fracaso de las reglas que el juego que la razón occidental impone, Cortázar y Oliveira se preguntan: “¿Por qué entregarse a la Gran Costumbre?” (73:315) Mejor improvisar, dice Cortázar, “lo improvisado es lo que queda, aunque nadie llega nomás a la improvisación, y todo esta en ese ‘aunque’. Y la noción misma de la escritura: rechazo de la ‘originalidad’ para lograr la naturalidad, que en última instancia es lo que abre paso a lo original.”⁹⁶. Sin embargo, por ser parte del sistema de la lógica, no es posible la improvisación pura, sino que pone en marcha la libertad de la invención. El artista siempre tiene en mente la estructura que va a modificar o romper.

Al abordar la trama novelesca, va haciéndose cada vez más visible el ludismo en *Rayuela*. El juego en la trama es la puesta en duda de los discursos dominantes. Hay en la obra micro-relatos que configuran, por así decirlo, lugares tentativos del juego, donde refulge el humor liviano y el proyecto irónico; pasajes, umbrales, en donde tiene lugar el azar, el goce estético y el diálogo contra-rutina.

El juego de la búsqueda-encuentro: “¿Encontraría a la Maga?”, pregunta el narrador-Horacio al lector. Horacio que busca a la Maga, -en prospectiva- como si se

⁹⁶ Cita tomada de la “Encuesta a la Literatura Argentina Contemporánea: Julio Cortázar. Infancia, escritura, humor y vida”. Centro Editor de América Latina, 1982. Esta declaración la hace en conversación con José Julio Perlado, efectuada en Madrid el 24 de mayo de 1983. (Fecha de acceso: 30 de diciembre de 2010): <http://www.juliocortazar.com.ar/cuentos/entrev.htm>.

tratase del Centro y del encuentro consigo mismo –en retrospectiva-, intentando quitarse las costras de la racionalidad occidental, pero sin saber qué busca:

“...buscar era mi signo, emblema de los que salen de noche sin propósito fijo, razón de los matadores de brújulas. Con la Maga hablábamos de patafísica hasta cansarnos, porque a ella también le ocurría (y nuestro encuentro era eso, y tantas cosas oscuras como el fósforo) caer de continuo en las excepciones, verse metida en casillas que no eran las de la gente... (1:14)

A la Maga también le da por buscar, dice Horacio. Pero a diferencia de él, ella sabe lo que busca:

En fin, no es fácil hablar de la Maga que a esta hora anda seguramente por Belleville o Pantin, mirando aplicadamente el suelo hasta encontrar un pedazo de género rojo. Si no lo encuentra seguirá así toda la noche, revolverá en los tachos de basura, los ojos vidriosos, convencida de que algo horrible le va a ocurrir si no encuentra esa prenda de rescate, la señal del perdón o del aplazamiento. Sé lo que es eso porque también obedezco a esas señales... (1:15)

Los dos, amantes del azar y sus juegos, se buscan y se encuentran, cada uno en lo propio y en lo ajeno que es el otro: “Andábamos sin buscarnos pero sabiendo que andábamos para encontrarnos.” (1:11) Juegan en el tablero-París el juego del ovillo: “...tendí la mano y toqué el ovillo París [...] un juego de elementos girando en sus goznes, una madeja de calles y árboles y nombres y meses.” (2:19). El juego consiste en deambular por las calles, por los barrios de París como si fuese un laberinto en el cual se cita y se peregrina hasta encontrarse. Como por inmantación, lo hacen Horacio y la Maga quienes practican el amor-imán: desencontrarse para encontrarse y viceversa. Estar a la deriva para inmovilizar los “resortes lógicos” y nulificar los “prejuicios bibliotecarios.” (6:35)

En sus encuentros, Horacio y la Maga juegan con el amor: “a la Maga [había que] incitarla a nuevos juegos”. Juegos en los que ambos llegan incluso al sacrificio erótico, como, por ejemplo, la transmutación de la Maga en Pasifae y de Horacio en Toro de Creta. Sin embargo, cuando parece que los amantes serán poseídos por el delirio erótico, el juego y el humor obran como anticlímax, como factores de distanciamiento.

... excentrado como un matador mítico para quien matar es devolver el toro al mar y el mar al cielo, vejó a la Maga en una larga noche de la que poco hablaron luego, la hizo Pasifae, la dobló y la usó como a un adolescente, la conoció y le exigió las servidumbres de la más triste puta, la magnificó a constelación, la tuvo entre los brazos oliendo a sangre, le hizo beber el semen que corre por la boca como el desafío al Logos, le chupó la sombra del vientre y de la grupa y se la alzó hasta la cara para untarla de sí misma en esa última operación de conocimiento que sólo el hombre puede dar a la mujer, la exasperó con piel y pelo y baba y quejas, la vació hasta lo último de su fuerza magnífica, la tiró contra una almohada y una sábana y la sintió llorar de felicidad contra su cara que un nuevo cigarrillo devolvía a la noche del cuarto y del hotel. (5:32)

Juegos de amor que son juegos de guerra. El juego del cíclope que consiste en mirarse a los ojos cada vez más de cerca hasta que las bocas se encuentran. Los amantes animalizados dispuestos a la bella muerte sexual:

Me miras, de cerca me miras, cada vez más de cerca y entonces jugamos al cíclope, nos miramos cada vez más de cerca y los ojos se agrandan, se acercan entre sí, se superponen y los cíclopes se miran, respirando confundidos, las bocas se encuentran y luchan tibiamente, mordiéndose con los labios, apoyando apenas la lengua en los

dientes, jugando en sus recintos donde un aire pesado va y viene con un perfume viejo y un silencio. (7:36)

Más allá del amor, el juego de la rayuela (puente o pasaje) es equiparado al juego del destino: la interacción del azar y la destreza. Horacio ha jugado y ha perdido. Debajo del puente, sin la Maga, sin Pola, sin el Club, lo reconoce:

Previo a abandonarse bajo el puente, sin el Club, sin la Maga y sin Pola, sin más, Horacio da fin al juego en las mismas calles y puentes del principio. “No soy ya el que conocisteis, oh mujeres [...] final del gran juego [...] no ya subir al Cielo [...] sino caminar con pasos de hombre por una tierra de hombres hacia el kibbutz allá lejos pero en el mismo plano, como el Cielo estaba en el mismo plano que la Tierra en la acera roñosa de los juegos, y un día quizá se entraría en el mundo donde decir Cielo no sería un repasador manchado de grasa, y un día alguien vería la verdadera figura del mundo, patterns pretty as can be, y tal vez, empujando la piedra, acabaría por entrar en el kibbutz. (36:169-179)

Sólo los candorosos –la Maga-Talita, niños o locos- instalados en la inocencia, los que perciben sin mediaciones, pueden saltar los obstáculos y acceder... Para Horacio, la Maga deviene en rayuela para dejar ver intersticialmente la conjunción entre juego y amor:

Por qué no había de amar a la Maga y poseerla bajo decenas de cielos rasos a seiscientos francos, en camas con cobertores deshilachados y rancios, si en esa vertiginosa rayuela, en esa carrera de embolsados yo me reconocía y me nombraba, por fin y hasta cuándo salido del tiempo y sus jaulas con monos y etiquetas, de sus vitrinas Omega Electron Girard Perregaud Vacheron & Constantin marcando las horas y los minutos de las sacrosantas obligaciones castradoras, en un aire donde las últimas ataduras iban cayendo y el placer era espejo de reconciliación, espejo para

alondras pero espejo, algo como un sacramento de ser a ser, danza en torno al arca, avance del sueño boca contra boca, a veces sin desligarnos, los sexos unidos y tibios, los brazos como guías vegetales, las manos acariciando aplicadamente un muslo, un cuello... (21:86)

Luego Talita deviene en la Maga situada en una rayuela ante la mirada descolocada de Traveler-Oliveira: “esos dos ahí abajo, mirándolo y hablándole desde la rayuela, porque Talita estaba parada sin darse cuenta en la casilla tres, y Traveler tenía un pie metido en la seis...” (56:284) La mutación de Talita en la Maga deja en claro que hay dos juegos de la rayuela. En París aparece como metáfora, como una rayuela que se va cargando del poder del mandala, para en Buenos Aires, aparecer como un juego -¿real?-, escenificado por los juegos del circo, por los locos del manicomio y la tranfiguración:

Talita y la rayuela, un entrecruzamiento de líneas ignorándose [...] era la Maga [...] Talita alzó la cabeza y vio a Oliveira [...] Mirándola con un desencanto irónico, Oliveira reconoció su error [...] Todo se (por así decirlo) explicaba: Talita había entrado y vuelto a salir, atraída por la rayuela, y esa ruptura de un segundo entre el pasaje y la reaparición había bastado para engañarlo... (54:258-9)

Otra modalidad lúdica en *Rayuela* es el juego de las peceras. Consiste en salir de la calle para entrar en un mundo fluido; la comunicación con el orden natural, paradisiaco. “Era el tiempo delicuescente, algo como chocolate muy fino o pasta de naranja martiniquesa, en que nos emborrachábamos de metáforas y analogías, buscando siempre entrar. Y ese pez era perfectamente Giotto, te acordás, y esos dos jugaban como perros de jade, o un pez era la exacta sombra de una nube violeta...” (8:37)

Es el Club, el espacio del juego del jazz: “es decir medio, intercesor entre una ilusión y otra.” (13:52) El juego consiste en poner un disco y al calor de la música, dialogar

de arte, de filosofía, de la vida, pero sobre todo jugarle el juego al recuerdo que consiste “en recobrar tan sólo lo insignificante, lo inostentoso, lo perecido.” (1:14).

Otro de los juegos es el de la descolocación, que consiste en practicar la marginación para eliminar, mediante el pensamiento pre-lógico, toda falsedad. Este juego parece que tiene como único jugador a Oliveira, quien a través de sus actos pasa de la descolocación social al acto absurdo, casi de locura; su objetivo sería el de llegar a la autenticidad a través de la sinrazón. Por ejemplo: en su patético encuentro con Berthe Trépat (capítulo 23), en su comercio erótico con Emanuelle (capítulo 36), en el propósito de enderezar clavos para construir un puente de tablones (capítulo 41) y en la habitación del balcón del manicomio cuando se atrinchera entre hilos y palanganas (capítulo 56). Este juego, tiene como matriz el discurso: *Rayuela* es el intento de una des-escritura de novela, con un lenguaje más cercano a la realidad que a lo literario –“Del ser al verbo, no del verbo al ser...” (99) En este sentido, están, además, los juegos metanarrativo, el de la relación especular con el libro de Morelli, la estructura abierta, la lectura aleatoria, que son algunos de los mecanismos que Cortázar crea para que *Rayuela* sea abordada lúdicamente, para que se le refigure jugando.

Están también los juegos que transcurren en el nivel del significado y aquellos que afectan el discurso, que obran en el nivel específicamente lingüístico. Son juegos verbales como los juegos con el cementerio y las preguntas balanza. Entre los juegos verbales está el de usar una palabra de diversas maneras: “Hacer. Hacer algo, hacer el bien, hacer pis, hacer tiempo, la acción en todas sus barajas.” (3:21) Sobre una palabra en distintos idiomas: “los gatos, siempre inevitablemente los minouche morrongos miaumiau kitten kat chat cat gattoo grises y blancos y negros...” (4:27). Juega también con las diferentes posibilidades de una palabra:

... a lo mejor todo eso no era más que una nostalgia del paraíso terrenal, un ideal de pureza, solamente que la pureza venía a ser un producto inevitable de la simplificación [...] Pureza como la del coito entre caimanes, no la pureza de oh maría madre mía con los pies sucios; pureza de techo de pizarra con palomas que naturalmente cagan en la cabeza de las señoras frenéticas de cólera y de manojos de rabanitos, pureza de... Horacio, Horacio, por favor. Pureza [...] Pureza. Horrible palabra. Puré, y después za [...] Entender el puré como una epifanía. (18:71-2)

Jugar con las palabras, es decir, con el cementerio era uno de los pasatiempos predilectos de Horacio, Talita y Traveler: “Como les encantaba jugar con las palabras, inventaron en esos días los juegos en el cementerio, abriendo por ejemplo el de Julio Casares en la página 558 y jugando con la hallulla, el hámago, el halieta, el haloque, el hamez, el harambel, el harbullista, el harca y la harija.” (40:191). El juego consiste en abrir el “diccionario de la Real Academia Española” al azar; luego, escribir párrafos donde los sustantivos se suplen de las palabras que corresponden a la letra; el jugador tendrá que adivinar qué palabras corresponden a las que están sustituidas: “en el jonuco estaban jonjobando dos jobs, ansiosos por joparse; lo malo era que el jorbín los había jomado jitándolos como jocós apestados.” (41:197)

También se juega con las sílabas: “Si empezaba a tirar del ovillo iba a salir una hebra de lana, metros de lana, lanada, lanagnórisis, lanatúrner, lannapurna, lanatomía, lanata, lanatalidad, lanacionalidad, lanaturalidad, la lana hasta lanáusea pero nunca el ovillo. (52:254). Con el empleo del paréntesis dentro de una palabra para desdoblar su significado: “los pasajes donde la ló(gi)ca acababa ahorcándose con los cordones de las zapatillas...” (141:440). Otro juego más es el la mezcla de varias conversaciones, en tres idiomas, con los nombres de los personajes a las izquierda como si se tratara de un texto

teatral (96:357). Además, el del uso innecesario de haches para denunciar, irónicamente, la costra de la retórica, es decir, a las palabras que el idioma considera relevantes dentro de la significación del discurso: “Y aunque Holiveira desconfiara de la hebriedad, hastuta cómplice del Gran Hengañó...” (36:175) Todos ellos juegos del lenguaje que denuncian su inutilidad. Quizá el más relevante de ellos, sea el de las preguntas-balanza debido a su trascendencia poética.

En el capítulo 40 se menciona el juego creado por los personajes: “A veces Talita se sentaba frente a Oliveira para hacer juegos con el cementerio, o desafiarse a las preguntas-balanza que era otro juego que habían inventado con Traveler y que los divertía mucho.” (192) Sin embargo, será en capítulo 41 donde se presente la puesta en práctica:

-Mirá, hasta que vuelva ese idiota de Manú con el sombrero, lo que podemos hacer es jugar a las preguntas-balanza.

-Dale —dijo Talita—. Justamente ayer preparé unas cuantas, para que sepas.

-Muy bien. Yo empiezo y cada uno hace una pregunta-balanza. (207)

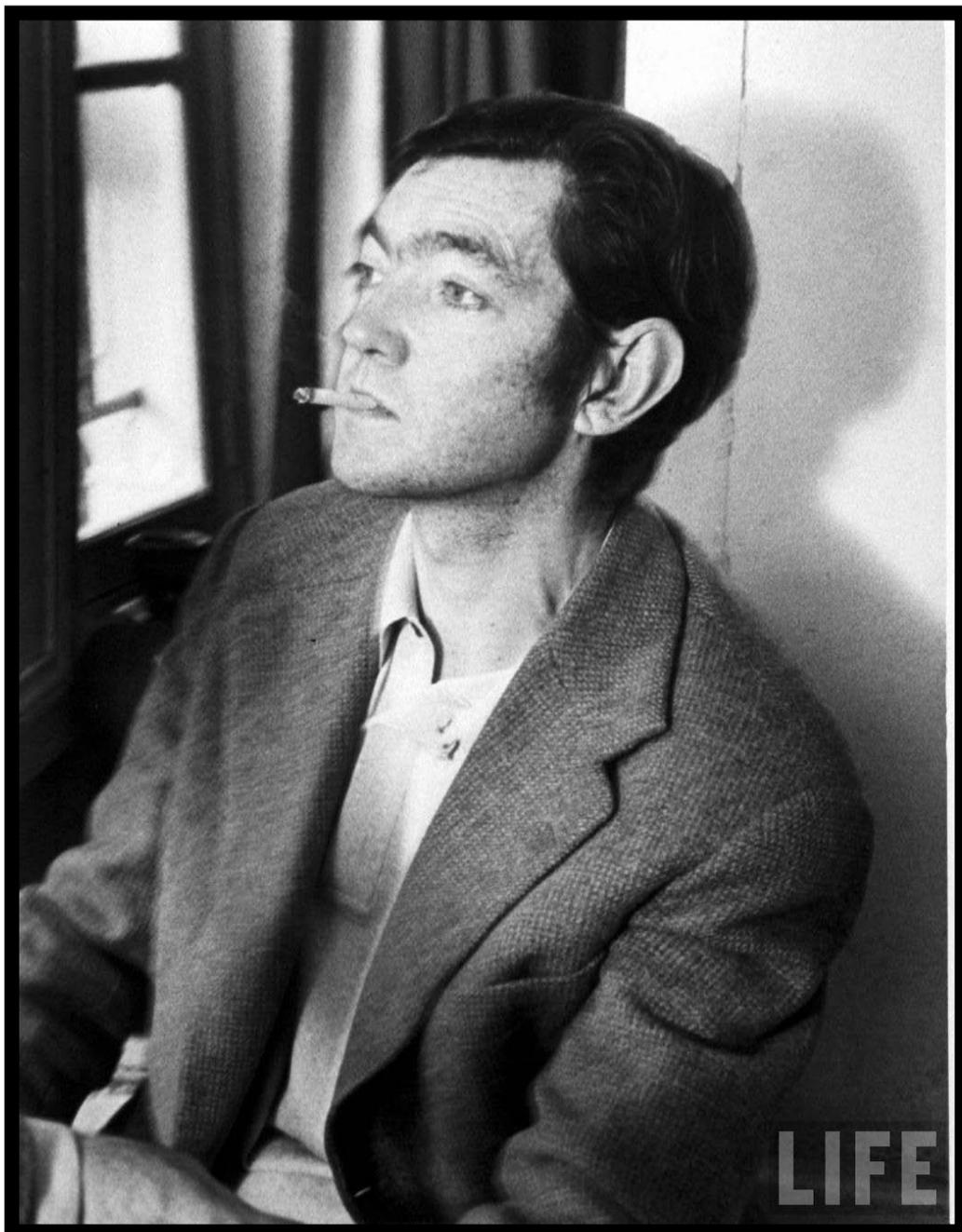
Por los diálogos se intuye que los personajes han preparado con antelación las preguntas, por tanto son frutos de una búsqueda que Oliveira y Talita o Traveler han hecho previamente, de modo solitario, sirviéndose del diccionario. Se hace evidente también que las han memorizado para enunciarlas en el momento del juego, del duelo verbal. Oliveira formula la primera pregunta-balanza: “La operación que consiste en depositar sobre un cuerpo sólido una capa de metal disuelto en un líquido, valiéndose de corrientes eléctricas, ¿no es una embarcación antigua, de vela latina, de unas cien toneladas de porte?” Talita contraataca con esta otra pregunta-balanza: “Andar de aquí para allá, vagar, desviar el golpe de un arma, perfumar con algalia, y ajustar el pago del diezmo de los frutos en verde,

¿no equivale a cualquiera de los jugos vegetales destinados a la alimentación, como vino, aceite, etc.?” (41:207)

¿En qué consiste el juego? las preguntas-balanza son búsquedas de la metáfora inaudita, es decir, cada idea expuesta debe corresponder a un término que, unido al de la segunda idea, dé como resultado una metáfora. La idea de la balanza queda establecida como paradigma de la relación entre dos términos que configuran la metáfora entre los cuales hay “cierta” similitud. Si ambos términos implican “lo mismo” la balanza estará equilibrada. Por tanto, el juego consiste en buscar aleatoriamente una palabra en el diccionario; luego, un jugador expone la definición para que el otro descubra la palabra, creando con la respuesta campos semánticos similares, como en la metáfora, usando la pregunta como contenedor de la respuesta.

En cada una de las preguntas-balanza lo esencial es la descolocación, la apertura de los sentidos en áreas no dominadas por la lógica, la entrevisión de una forma de relacionar que vence, por su pura potencia, a la racionalidad del lenguaje. Quien practica el juego ritual de la pregunta-balanza se entrena en la simultaneidad entendida como ulterior unidad del mundo.

Así va jugando Cortázar. Juega a buscar una nueva estética que desafíe lo convencional, que quiebre los espacios establecidos creando uno nuevo por medio del desorden y del caos de un juego de infancia o de la vida misma, donde todo se reconstruye y resignifica con sólo volverse consciente de la tiza que está en la palma de la mano.



2.4. Meta: el “roman comique”: instrucciones para alcanzar una antropofanía

(o de cómo Cortázar configura otra manera de mirar el contacto entre la novela y su lector)

El Cortázar de *Rayuela*

es un pescador en aguas profundas

que tiende mil redes.

Un hombre de infinitos recursos,

violento, contradictorio, jubiloso, paradójico:

no sólo un gran humorista [...] sino también [...]

un temible teórico literario.

Luis Harss

“Cortázar, o la cachetada metafísica”

... creo que habría que hacer hincapié en los aspectos

digamos axiológicos del libro;

la continua y exasperada denuncia de la inautenticidad

de las vidas humanas [...]

la ironía, la irrisión, la auto tomada de pelo

cada vez que el autor o los personajes

caen en la “seriedad” filosófica.

Julio Cortázar

Cartas / I

En entrevista radiofónica con Adelaida Blazquez,⁹⁷ Julio Cortázar sugiere el origen de la palabra “antropofanía” que aparece en el capítulo 79, en “Nota pedantísima de Morelli”:

Yo tengo la impresión, creo, tal vez me equivoque, de que inventé la palabra. Creo que cuando estaba escribiendo *Rayuela* la inventé, partiendo de los términos equivalentes, por ejemplo, epifanía u hierofanía o teofanía; es decir, la noción de la aparición en un terreno sobrenatural, de los dioses, de las figuras mágicas. En este sentido, antropofanía para mí, significa la aparición del hombre, pero justamente de ese hombre ideal que yo veo, que yo deseo, que es mi ideal en mi proyecto de humanidad; es decir, cuando yo hablo de una antropofanía, me refiero a ese momento en que el hombre haya podido superar las limitaciones que lo ponen por el momento más acá de lo que verdaderamente él podría ser, y llegue a ser, lo que puede un hombre en el momento en que dé el máximo de sus posibilidades, ese día se descubrirá a sí mismo, se verá aparecer a sí mismo, habrá una antropofanía; esa noción del hombre nuevo que tanto se ha manejado en el vocabulario de la revolución en América Latina contiene esa expresión, sólo que mi expresión es muy pedante porque busca las raíces griegas, y el hombre nuevo es en cambio la misma cosa; es decir, esa noción del hombre liberado de todos los tabúes, de los prejuicios, de los odios, de las limitaciones en que históricamente se mueve hoy mientras estamos hablando. El hombre que haya dejado todo eso atrás, se verá a sí mismo como la realización de lo que hoy no es más que un proyecto. Entonces sí, será la antropofanía, la aparición del hombre sobre el planeta [...] esa noción, esa especie

⁹⁷ Reportaje transmitido por el programa radial español *Esbozos*, bajo el título “La maravillosa condición humana”. La transcripción encontrada en red está fechada en mayo de 2006. (Fecha de acceso: 14 de mayo 2010): <http://pasodelania.blogspot.com/2006/05/de-una-conversacin-con-julio-cortzar.html> Se puede destacar la trascendencia que el concepto de “antropofanía” tiene en Cortázar y la íntima relación de esta idea con el “superhombre” nietzscheano y con “el hombre medida de todas las cosas” de Protágoras. El hombre (en el sentido genérico) genera un sistema de valores que deberá integrar a un sentido colectivo.

de ideal que yo veo perfectamente realizable, en el sentido de que el hombre actual, es solamente un proyecto de hombre, está muy lejos de ser lo que llegará a ser; que cuando llegue a ser entonces se verá a sí mismo verdaderamente, como puede ser, esa es la antropofanía, bueno eso se producirá digamos, eso se producirá en un lugar, que podemos calificar de kibbutz del deseo; es decir, el lugar donde se cumplirá esa especie de encuentro del hombre con el hombre mismo, una vez que se hayan franqueado estas etapas incompletas, estas etapas en donde el hombre usa más lo negativo que lo positivo tiene en sí mismo, es evidente que en nuestro tiempo, desde luego yo no soy el único, ha habido una cantidad de filósofos, de poetas que han insistido en que estamos muy lejos de realizar nuestras posibilidades, y que esas posibilidades existen, están dadas y dependen de nosotros cumplirlas.

Literatura y utopía, mano y pie de un mismo cuerpo poético, gestado en la tarea de hacer de la metáfora un espacio habitable. Cortázar hace de su literatura el testimonio de su humanidad, con el deseo de que su escritura se convirtiera en territorio fértil, acogedor de todos, en el que se vivan como reales y propios los problemas fundamentales de la literatura y el arte y, sin duda, de las nuevas necesidades históricas del contexto del cual surge *Rayuela*.

En los llamados “Capítulos prescindibles” (del 57 al 155), Cortázar se vale de un autor ficticio, Morelli, para comunicar su programa estético en relación con el acto de la creación literaria. Su propuesta, que supone una ruptura con los modelos más convencionales de la narración, se podría resumir como la búsqueda de una obra abierta a la participación del lector. Aunque esta actitud se encuentra de modo explícito –al iniciar con las propuestas de lectura- en la configuración propia de la novela, queda concretada vía Morelli.

La “nota pedantísima” de Morelli bien pudiera ser un *manifiesto antropofánico*, orientado a una poética antropológica, en el cual se alude al texto, al lector, al autor y sus infinitas relaciones⁹⁸. La nota inicia así: “Intentar⁹⁹ el ‘roman comique’ en el sentido en que un texto alcance a insinuar otros valores y colabore así en esa antropofanía que seguimos creyendo posible.” (79:325) ¿Qué es el “roman comique”? Concepto indefinible, por supuesto, fuera del universo cortazariano. Es probable que encierre cierto modo de asumir el orden literario. En el “Manuscrito de Austin”, en nota a pie de página, Cortázar define el “roman comique” “en el sentido en que un texto/ [sea] desconcertante para el lector de novelas” usuales al percibir la insinuación de otros “valores / más altos (o más bajos, depende del punto de vista) / y colabore así en / la búsqueda de los límites humanos [...] que nos muestren nuestra última cara...”¹⁰⁰ (79:325)

A la luz del carácter revolucionario que ilumina *Rayuela* y su autor frente al canon tradicional, la siguiente definición de lo cómico orienta hacia una interpretación crítica:

Lo cómico (del griego kw<mix: alegre representación, festín, cántico). Categoría de la estética que expresa la disconformidad (total o parcial), históricamente condicionada, de un fenómeno social dado, de la actividad y conducta de las personas, de su mentalidad y costumbres, respecto al curso objetivo de las cosas y al ideal estético de las fuerzas sociales progresivas. La comicidad puede manifestarse

⁹⁸Entiéndase *manifiesto*, en este caso, como la presentación de una nueva su visión crítica sobre la situación literaria del momento y sus propuestas de cambio, a través de la cual se delimita otra forma la identidad del género novelesco.

⁹⁹ En el “Manuscrito de Austin” dice “la antinovela”, por lo que, quizá, el “roman comique” sea análogo a antinovela. La edición crítica de *Rayuela*, coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich incluye, a pie de página, los apuntes del manuscrito de *Rayuela* que se encuentra en la Benson Latin American Collection de la University of Texas, en Austin, como parte de la colección de manuscritos de Julio Cortázar. Texto, que por conocido, se le denomina “El manuscrito de Austin”.

¹⁰⁰ El signo / significa “tachado a mano” tal como lo establece Julio Ortega en “Nota sobre el texto” de la Edición Crítica de *Rayuela*. (27)

de distintas maneras: en la falta de correspondencia entre lo nuevo y lo viejo, entre el contenido y la forma, entre el fin y los medios, entre la acción y las circunstancias, entre la esencia real de una persona y la opinión que ella tenga de sí misma. (*Diccionario soviético de filosofía*, 71-2)¹⁰¹

Esta disconformidad lleva a Cortázar a intentar una obra que exprese “otros valores”, fuera de los ámbitos acostumbrados de la novela tradicional: “lo dramático, psicológico, trágico, satírico o político”. Un texto “antinovelístico, aunque no antinovelesco”, y que sin “contragolpe”, use “los grandes efectos del género cuando la situación lo requiera”, pero buscando siempre la “apertura”, por tanto el “orden abierto”; para eso “cortar de raíz / toda emoción prolongada, todo entronque de capítulo en capítulo, / toda construcción sistemática de caracteres y situaciones...” Su arma de corte, su “método”, es la ironía “necesaria, la ironía implacable, para dejar pasar sin aliño la carga sentimental profunda, la ternura del alfarero, haciendo girar la arcilla entre los dedos.” (79:327)¹⁰²

Un término clave en la obra ideal que busca Morelli es el de la apertura¹⁰³, lo que equivale a la negación de buena parte de la tradición novelística, especialmente aquella que se vale de un narrador omnisciente apoyado en las descripciones psicológicas de los

¹⁰¹ Consultado en línea. (Fecha de acceso: 2 de marzo de 2010): <http://www.filosofia.org/enc/ros/come.htm>
Publicado por Ediciones Pueblos Unidos, Montevideo, 1965.

¹⁰² Tachado a mano en el “Manuscrito de Austin”.

¹⁰³ Sobre la multiplicidad de las posibles lecturas de sus obras, Cortázar confiesa a Omar Prego en entrevista: “en algunos de mis cuentos hay pasajes que cada lector tiene que entender a su manera, que tal vez no sea la misma que tuve en el momento de escribir la frase...” (*La fascinación de las palabras*, 35). La ambigüedad y la pluralidad de significados, obran como un estímulo de la actividad productora de sentido que lleva a cabo el lector. Las indeterminaciones del texto, por tanto, son un punto de partida imprescindible en el diálogo, en la comunicación literaria, en la comprensión y el goce.

personajes¹⁰⁴. Frente al orden cerrado del realismo y la carga del *ethos* psicológico, Cortázar sugiere poner “la imaginación al servicio de nadie”, negando, sistemáticamente, una configuración literaria basada no en caracteres sino en situaciones lingüísticas. (79:325)

El “orden cerrado” de la novela limita al lector y por tanto a la antropofanía; proponer por tanto un texto que vuelva al lector un cómplice “al murmurarle por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos más esotéricos. Escritura demótica para el lector hembra¹⁰⁵ [...] con un vago reverso de escritura hierática. (79:325)¹⁰⁶ Proponerle, por tanto, al lector una lectura gozosa; gozo provocado por el desafío a los presupuestos culturales y psicológicos del lector. La negación de la novela al flujo lineal de la narración, su dimensión lúdica y erótica, su apertura, orientan al lector a modificar su experiencia literaria y personal a partir de las conexiones de las claves textuales. Por tanto, lo que se pone de manifiesto es: “lo que Morelli busca [...] quebrar los hábitos mentales del

¹⁰⁴ *Rayuela* es una obra abierta con una “apertura de segundo grado” porque su goce estético se apoya en “el reconocimiento de aquel proceso abierto continuamente que permite aislar siempre nuevos perfiles y nuevas posibilidades de una forma.” (Umberto Eco. *Obra abierta*, 174)

¹⁰⁵ “A propósito de esa denominación de lector hembra, hace casi cuatro años, en Venezuela [...] me excusé públicamente frente a las oyentes de haber utilizado esa expresión en *Rayuela*, que me había valido muchas y muy justificadas críticas. Yo creo que *Rayuela* es un libro machista [...] cuando escribí *Rayuela* yo era tan machista como los otros latinoamericanos; el sentido crítico de esto me ha venido después. Si lo hubiera tenido en ese momento, jamás hubiera utilizado la expresión lector hembra para designar a un lector pasivo.” Declaración realizada en entrevista radiofónica con Adelaida Blazquez. (Fecha de acceso: 3 de mayo de 2011): <http://www.hjck.com/personaje.asp?id=596800>

¹⁰⁶ La alusión al lector-hembra se debe a que al interpretar el uso que Cortázar le da al término “escritura demótica”, unido al de “escritura hierática” parece sugerir la evolución de un novela de corte tradicional, bajo la fórmula Flaubert-Balzac, a un nuevo tipo de novela donde los problemas técnicos y lingüísticos se simplifican al usar un lenguaje más naturalmente humano. La escritura demótica se aplica al tipo de escritura cursiva, evolución de la jeroglífica, utilizada por los egipcios desde el s. vi a. C. Además, se aplica a la lengua que está en un estado popular, en oposición a la lengua en estado culto (especialmente al griego moderno hablado, frente a la lengua escrita y purista). La escritura demótica es la evolución de la escritura hierática. El nombre hierático le fue dado a los egipcios por los griegos, dada la naturaleza sagrada hieratika, de muchos documentos científicos, literarios y religiosos, usado desde mediados del III milenio a. C. al 400 d. C., usada como una simplificación de la escritura jeroglífica. (Fecha de acceso: 14 de marzo de 2010): <http://www.proel.org/index.php?pagina=alfabetos/hieratic>

lector.”¹⁰⁷ (99:364). Hacer del “lector hembra” un “lector cómplice”, un activo “camarada de camino.” (79:326) Morelli entiende por lector pasivo aquel “que no quiere problemas sino soluciones, o falsos problemas ajenos que le permiten sufrir cómodamente sentado en su sillón, sin comprometerse en el drama que también debería ser el suyo.” (99:361)¹⁰⁸. Asimismo, Cortázar propone transformar al lector hembra, -“aquel que se identifica con los personajes, viendo en ellos un Yo sublimado”- en lector cómplice, para que deje de “verse” en la novela y pueda, así, reconstruirse así mismo a partir de ella. “El ‘estilo’ de antes era un espejo para lectores-alondra; se miraban, se solazaban, se reconocían, como ese público que espera, reconoce y goza las réplicas de los personajes...” (112:391)

Es evidente que la intención de Cortázar es cambiar el signo de la literatura. Crear obras por un autor que imite al poeta: “negarse a las materias ordenadas, avanzar o chapalear o retroceder pero en otro planos...” que ejerza primero una “iluminación” en quien la escribe; potenciador de valores antiliterarios, antimensajero, creador de textos antinovelísticos para “potenciar valores que anuncien por fin la antropofanía”; un cambio de signo que transforme al entendimiento y a la razón altiva. (79:326)

Tomar de la literatura eso que es puente de hombre a hombre, y que el tratado o el ensayo sólo permite entre especialistas. Una narrativa que no sea un pretexto para la transmisión de un “mensaje” (no hay mensaje, hay mensajeros y eso es el mensaje, así como el amor es el que ama); una narrativa que actúe como coagulante de

¹⁰⁷ En “Morelliana siempre” Cortázar es tajante: “Detesto al lector que ha pagado por su libro, al espectador que ha comprado su butaca, y que a partir de allí aprovecha el blando almohadón del goce hedónico o la admiración por el genio. ¿Qué le importaba a Van Gogh tu admiración? Lo que él quería era tu complicidad, que trataras de mirar como él estaba mirando con los ojos desollados por un fuego heracliteano.” (*La vuelta al día en ochenta mundos*, II, 182)

¹⁰⁸ Cabe mencionar que en “Continuidad de los parques” el personaje principal es un lector pasivo que “arrellanado en su sillón favorito” se ve a sí mismo como “testigo” de un drama ajeno. Sólo que el desenlace del cuento contradice deliberadamente esta actitud: el drama, resulta ser, sin duda, el suyo. (*Final del juego*, 13-4)

vivencias, como catalizadora de nociones confusas y mal entendidas, y que incida en primer término en el que la escribe, para lo cual hay que escribirla como porque todo orden cerrado dejará sistemáticamente afuera esos anuncios que pueden volvernos mensajeros, acercarnos a nuestros propios límites de los que tan lejos estamos cara a cara. (79:326)

Para ello, el novelista renunciará a la comprensión explícita que reclama el lector habituado a recibir un mensaje. La obra se convierte en posibilidad...

... de hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, *en el mismo momento y en la misma forma*. Todo ardid estético es útil para lograrlo: sólo vale la materia en gestación, la inmediatez vivencial... (79:326)

El “roman comique” posee anticlímax, un lenguaje irónico, un misterio que no siempre se desentraña; sólo le da al lector el inicio del modelado, las huellas de una preocupación humana. De ahí la necesidad de un nuevo lector; un cómplice que debe buscar el mismo misterio que inquieta al autor y que opera por detrás de la anécdota, con la posibilidad de no encontrarlo jamás. “Lo que el autor de esa novela haya logrado para sí mismo, se repetirá [...] en el lector cómplice.” (79:327) El acto de leer se convierte, así, en actividad otorgadora de sentido, del cual surgen transformados autor-texto-lector: el texto es reescrito con cada nueva lectura, el autor y el lector descubren nuevas facetas de sí mismos, avanzan un paso más en su búsqueda.

Al establecer un diálogo entre “Teoría del túnel” y la poética de la antropofanía aparece Julio Cortázar, autor de *Rayuela*, que configura a Morelli, autor de una novela -sin terminar- quien expone, por medio de las voces del Club de la Serpiente –a través o no de

un narrador omnisciente-, sus preocupaciones por la configuración de una novela de orden abierto, a través de hipertextos configurados dentro de *Rayuela*. Podría afirmarse entonces, que hay gestación dentro de la novela ya gestada. Es decir, hay una poética de la en la misma, por tanto, hay disconformidad con los procesos estéticos de la novela tradicional y, por ende, renovación. Visto así, se estaría afirmando que el valor literario del “roman comique”, dentro, y específicamente de *Rayuela*, es el exponer frente al lector la gestación perenne de la novela dentro de la novela, para que contribuya a una antropofanía en la cual el escritor –empírico y ficcional-, al dar cuenta de su propio proceso, se integra –humanamente- a la novela, para ir al encuentro de un lector –empírico; es decir, un autor real y un personaje autor que escriben frente al Club que lee y frente al lector empírico que también lee, arrastrado por un inquietante estado de latencia provocado por la agonía de un escritor que escribe mientras se lee. La novela ha dejado de ser un reflejo del mundo y de la sociedad para ser un espacio de encuentro entre el hombre y el hombre mismo.

Tal y como se deja entrever, la obra que comenta Morelli es la imaginaria *Rayuela* (o, al menos, una novela destinada a ser la preceptiva literaria de *Rayuela*). La novela se convierte así en teoría y praxis de sí misma. El impulso dialógico invade todos los niveles del texto. El fondo y la forma se reflejan mutuamente a través de la búsqueda que comparten los personajes, el lector y la novela misma. Oliveira y Morelli devienen en ejemplos de perseguidores, a la caza del absoluto. La angustia existencial del primero se corresponde con la lucha que Morelli entabla con las palabras y las convenciones literarias. En último término, la búsqueda de ambos (Oliveira-narrador-personaje, Morelli-autor ficticio-personaje) es la misma del lector: búsqueda ontológica de una nueva dimensión de la realidad, una “deslumbrante explosión hacia la luz...” (61:295)

Como obra metaficticia¹⁰⁹, *Rayuela* pone en tela de juicio la lógica de una organización estructural estable, los presupuestos genéricos y el supuesto orden de la realidad empírica. Su aparente caos problematiza los límites del relato (sin comienzo ni fin), la linealidad (al ser hipertexto: historias “entre” o “dentro”), el lenguaje referencial (usa la analogía, la parodia y la inversión) y a los personajes (que no son al convertirlos en autores-lectores de sus vidas ficticias). En fin, método deconstructivo de los marcos estructurales y argumentales puestos en primer plano.

En la praxis, el “roman comique”, por tanto, plantea un mecanismo donde el humor es la puerta de otras posibilidades. En la primera lectura, propuesta en el “Tablero de dirección”, el rompimiento de la linealidad se hace a través de digresiones, que fracturan la tradición de la novela realista, haciendo del relato el símbolo de tiempo, del presente absoluto. La narración se mueve de hacia delante y hacia atrás.¹¹⁰ En la segunda posibilidad de lectura, es el lector el que se mueve. La organización laberíntica culmina en una nota humorística: Cortázar atrapa al lector en su universo ficcional; le juega una broma al dejarlo varado entre el movimiento del capítulo 58 y 131; lo deja errante para siempre.

¹⁰⁹ La novela metafictiva o metaficcional, como lo es *Rayuela*, postula una imposibilidad del lenguaje para reflejar un mundo objetivo y coherente; “meta” es un prefijo que apunta al análisis de las relaciones entre el mundo real y el mundo ficcional. Dicho análisis deja expuesta la problemática del lenguaje como medio de comprensión y aprehensión de la realidad. La metanovela, además, deja al descubierto la condición ficcional de la novela, esto es, crea una ficción y a la vez da testimonio del proceso de creación de la ficción. Si la novela tradicional enmascara la circunstancia del artificio, la metanovela la devela. Es una mezcla de ejercicio crítico y creativo. Es en este sentido en el que ofrece a los lectores la posibilidad de comprender las estructuras profundas del hecho narrativo, a la vez que permite asumir la experiencia contemporánea del mundo, entendida ésta como construcción, como ardid, una verdadera red de sistemas semióticos interdependientes. (Miguel A. Moll. “Nuevos modelos narrativos”. (Fecha de acceso: 2 de enero de 2011): [http://www.mallorcaweb.net/colsantoniab/Ampliaciones/2.2.3.0.%20Hacia%20el%20experimentalismo%20\(la%20novela%20metafictiva\).pdf](http://www.mallorcaweb.net/colsantoniab/Ampliaciones/2.2.3.0.%20Hacia%20el%20experimentalismo%20(la%20novela%20metafictiva).pdf))

¹¹⁰ Grekrepn y Traveler, personajes de la segunda parte (“Del lado de acá”) son mencionados en los primeros capítulos, aunque no participan de la acción hasta mucho después. Lo mismo sucede con Morelli, a quien se alude de pasada en el capítulo 4, pero que se convertirá en el protagonista de la última sección (“De otros lados”).

La siguiente puesta en praxis del “roman comique” son los espacios en blanco, es decir, las inconexiones que hay entre un capítulo y otro, en un caso; en otros, los capítulos van formando espirales, ciclos narrativos.¹¹¹ Cuando la estructura narrativa espacial se coloca en primer plano, el orden temporal pierde su sentido. En el juego la sucesión se diluye para dar paso, no a la atemporalidad, sino al instante del presente absoluto¹¹². Hay inconexiones irónicas o contradictorias (a la nostalgia de la Maga del capítulo 48 le sucede una nota de folletín del capítulo 111); o de oposiciones anticlimáticas (seguido del relato del bebé Rocamadour, en el capítulo 28, le sigue una descripción absurda acerca de los peligros de las cremalleras del pantalón, en el capítulo 130). Todo ello orienta al lector a desmascarar el orden de la realidad, al reflejar el caos existencial de los personajes.

Las conexiones del texto del “roman comique”, su operación dadora de sentido, se produce por medio del uso de metáforas recurrentes. Metáforas que indican un camino, una búsqueda: esponjas, caleidoscopios, rayuelas, puentes, el ovillo. Elementos que comunican a Horacio Oliveira con ese otro plano de conciencia donde puede tener lugar la antropofanía que tanto desea: la revelación del hombre en toda su plenitud. Las esponjas llenas orificios y los caleidoscopios de los cuales habla Morelli¹¹³ son metáforas de una

¹¹¹ Por ejemplo, el ciclo de la violencia expuesto en los capítulos 14, 114, 117 y 120.

¹¹² Para ampliar el tema, consultar el artículo de Alberto Sacido: “El espacio, esqueleto representacional en la crisis lúdica de la *Rayuela*”, en INTI, Revista de Literatura Hispánica. N° 32-33. 1991. En él dice el autor: “Tanto la casualidad como el juego [...] necesitan de un espacio donde poder ser representados y, al mismo tiempo, están caracterizados por una temporalidad difusa, dominada por el presente. En ambos, la falta de un orden temporal preciso es necesario, ya que una cronometría rigurosa eliminaría su esencia y no serían ya más un juego puro y una pura casualidad.” (79)

¹¹³ En el capítulo 22, Oliveira intenta “esponjarse en una porosidad” para acordarse de los poetas que “habían denunciado la soledad del hombre junto al hombre” (90). En el 36, posterior a una descripción que dará paso a la nauseabunda relación entre Horacio y Emmanuel: “las palomas dialogaban esponjándose a la espera del primer sol blando y sin fuerza, la pálida sémola de las ocho y media que baja de un cielo aplastado, que no baja porque seguramente iba a lloviznar como siempre.” (174) En el capítulo 54, la esponja vuelve a trasladar a Horacio a una realidad deprorable: “la esponja cayendo con un chasquido repugnante en el centro del ring. Sentía como si se estuviera yendo de sí mismo, abandonándose...” (263) En 73, en cambio, la esponja será

realidad-otra, poliédrica y porosa, donde a cada paso los cristales forman una nueva y única figura. Ver la totalidad y el fragmento a un mismo tiempo, el árbol y el bosque, o como dice la Maga: “Vos querés decir que todo se junte en tu vida para que puedas verlo al mismo tiempo.” (19:73) Por su parte, la rayuela y su figura es la promesa del acceso al umbral por donde se accede a esa otra realidad que tanto anhela Oliveira. Una realidad que sólo logra percibirse entre los intersticios, entre cada transgresión a lo cotidiano. En este espacio delimitado se desarrolla su movimiento lúdico de *swing*, “el vaivén sentimental” (3:23) de un lado a otro y luego, hacia otros lados. Jugar a la rayuela es cumplir con ese vaivén repetitivo, movimiento sin objeto que sólo tiene sentido en la plena realización de sí mismo, del ritmo. Movimiento de ir y venir en un espacio demarcado; espacio del juego: la rayuela. Puentes que son traslados de encuentros, de pasajes tejidos con la madeja-ovillo de la búsqueda. El acto absurdo, el humor, la ironía, como lo dice “el roman comique”, son caminos que permiten ensanchar los orificios, a nuevos estados de conciencia, a nuevas realidades. Morelli sugiere que: “Los puentes entre una y otra instancia de esas vidas tan vagas y poco caracterizadas, debería presumirlos o inventarlos el lector...” (109:386).

Así como las inconexiones entre capítulos inarticulan el texto a nivel de la anécdota, las ambigüedades se van presentando a manera de pregunta. “¿Encontraría a la Maga? (1:11), pregunta clave en *Rayuela* que abre las infinitas posibilidades del texto: encontrar-perseguir-encontrar; la insatisfacción que sólo en momentos epifánicos de desvanece. Otra pregunta clave es la del destino de los personajes. En el capítulo 56, la Maga desaparece de la historia sin saber qué fue de ella. El abandono de Oliveira, después de la muerte del bebé

símbolo de la nulificación de los opuestos: “quizá las palabras envuelvan esto como la servilleta el pan y dentro esté la fragancia, la harina esponjándose, el sí sin el no, o el no sin el sí...” (315) Por otra parte el caleidoscopio usado por la Maga (capítulo 28), por los pederastas (capítulo 36) y por Horacio (capítulo 88), se orienta a lo Morelli llama la “*imago mundi*” (109:387).

Rocamadour, carece de toda lógica. ¿Se suicidó la Maga? ¿Se suicida Oliveira? El texto queda abierto, a disposición de la búsqueda de respuestas del lector. “Terrible tarea la de chapotear en un círculo cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna, por decirlo escolásticamente. ¿Qué se busca? ¿Qué se busca? Repetirlo quince mil veces, como martillazos en la pared. ¿Qué se busca? ¿Qué es esa conciliación sin la cual la vida no pasa de una oscura tomada de pelo?” (125:409)

Al final de capítulo 56 tres estrellitas indican el fin de la primera posibilidad de lectura. Es la frontera con el territorio de los capítulos prescindibles (“De otros lados”)¹¹⁴. Sin embargo, Morelli, el escritor-protagonista de estos capítulos, aparece en la primera parte (capítulo 4), aludido por la Maga a través de un narrador omnisciente: “En torno a Etienne y Oliveira había como un círculo de tiza, ella quería entrar en el círculo, comprender por qué el principio de indeterminación era tan importante en la literatura, por qué Morelli, del que tanto hablaban, al que tanto admiraban, pretendía hacer de su libro una bola de cristal donde el micro y el macrocosmo se unieran en una visión aniquilante.” (29) Desde esta primera alusión quedará explícito quién es Morelli y qué es lo que busca: hacer de la mimesis de la propia mente la mimesis de la realidad e integrarlas a un modelo distinto de realidad.

A través de integrantes del Club de la Serpiente, y del mismo Morelli, Cortázar se expone a la autocrítica: “Inevitable que una parte de su obra fuese una reflexión sobre el problema de escribirla. Se iba alejando así cada vez más de la utilización profesional de la

¹¹⁴ Esta tercera parte del libro, bien puede parecer un “cajón de sastre” de todos los géneros. Lo poligenérico tendría, quizá, su referente en *El Quijote*. En estos capítulos se funden el comentario autorreflexivo teórico-crítico y la expresión poética configurando una intertextualidad que emana de una metaficción.

literatura, de ese tipo de cuentos o poemas que le habían valido su prestigio inicial.” (99:362) Es imposible no ver al autor de *Rayuela* detrás del viejo escritor.¹¹⁵

Las reflexiones de Morelli tienen fundamentalmente tres ejes: el acto de escribir como trascendencia del yo alienado, la imposibilidad de hacerlo a causa de las limitaciones del lenguaje y la necesidad de un cambio en la actitud del lector. Estos tres postulados también son expresados por el resto de los personajes de la obra. Como un eco, como voces a coro expresan que el lenguaje es imperfecto y engañoso, de ahí sus juegos con el lenguaje, de ahí el glígluco: rebelarse-jugando frente a la tiranía del significante; vacuna infalible contra el empobrecimiento de lenguaje que define a cada género y a su lector.

Los personajes, además de ser portavoces de las búsquedas literarias de Morelli, comparten con él sus preocupaciones por el lenguaje, ante todo el rescate de la espontaneidad y naturalidad originarias. Hay que “devolverle al lenguaje sus derechos”, dice, (99:361), buscar que las palabras recuperen su herencia: “lenguaje quiere decir residencia en una realidad, vivencia en una realidad. Aunque sea cierto que el lenguaje que usamos nos traiciona (y Morelli no el único en gritarlo a todos los vientos) no basta con querer liberarlo de sus tabúes. Hay que revivirlo, no reanimarlo...” (99:363)

En *Rayuela*, la intervención de Morelli hace que producción y recepción se equiparen en una actividad común. El escritor deviene en lector, el lector en escritor. De

¹¹⁵ En la producción cortazariana, la figura de Morelli vuelve a aparecer en *La vuelta al día en ochenta mundos*. “Encuentros a deshora” (II, 120) facilita expresamente la identificación Cortázar-Morelli, una conexión que pone en evidencia al escritor como receptáculo de la totalidad de sus obras. El texto como un palimpsesto: “El tiempo del escritor: diacronía que basta por sí misma para desajustar toda sumisión al tiempo de la ciudad. Tiempo de más adentro o de más abajo: encuentros en el pasado, citas del futuro con el presente, sondas verbales que penetran simultáneamente el antes y el ahora y lo anulan. Cuando fui también un tal Morelli y lo dejé hablar en un libro, no podía saber que hoy, años después, una lectura imperdonablemente atrasada me lo devolvería desde el siglo XIX con el nombre de Ignaz-Paul-Vitalis Troxler, filósofo.” (120) En “Morelliana siempre”, Cortázar desarrolla la teoría literaria que se perfila en *Rayuela*, de modo que este ensayo o ficción podría ser leído como otro de sus “capítulos prescindibles”. Las obsesiones morellianas con las mismas: la lucha del poeta con las limitaciones del lenguaje, el desprecio por el lector pasivo y la obra literaria en apertura infinita. (II,181-2-3)

esta forma el texto alcanza un alto grado de complejidad: los personajes leen la novela al mismo tiempo que es escrita por el autor ficcional, mientras el lector empírico reproduce esta dinámica con el autor real. Esto conduce a reflexionar que la obra exige un proceso de lectura-relectura. La confusión –desinformativa- que provocan los primeros capítulos se va diluyendo conforme se avanza. Sin embargo, en ocasiones, el lector tiende a perderse, a tirar la piedrita fuera de la casilla y deberá regresar, es decir, releer. Este movimiento regresivo lo dramatiza el propio texto desde su propuesta de lecturas alternativas. Lo mismo sucede con las referencias intertextuales.¹¹⁶ La obra de Cortázar le exige al lector cierto bagaje cultural. Éste puede detener a cada paso su acto de lectura para buscar enriquecerlo –y enriquecerse- con actos extraliterarios, para regresar al texto, transformado. O bien, realiza el acto de lectura sin detenerse y conforme avanza en vida, en conocimientos, la relectura será luego un acto especular que deja ver las nuevas experiencias del lector. Dicha exigencia llevada a cabo, en el momento del acto de lectura o posterior a él, lleva a pensar que el cúmulo de lecturas extraliterarias, basadas en las referencias de la obra, configuran un almanaque propio del lector.

De las tesis de Morelli se desprende la necesidad de que el lector llegue a hacer suyas las necesidades del autor. El lector se va apropiando del texto en la medida en que va ensamblando la obra, produciendo una construcción imaginaria¹¹⁷ que se modifica y se ajusta en su conciencia. Este proceso permite al lector proyectar su Yo y de esta forma autoapropiarse del texto y, en este caso, de un texto que lo atrapa en un sin-final,

¹¹⁶ En los capítulos prescindibles la idea de la novela como collage es un tema repetido por el narrador en tercera persona, los diálogos de los personajes y el propio Morelli: “Facetas de Morelli, su lado Bouvard et Pécuchet, su lado compilador de almanaque literario (en algún momento llama “Almanaque” a la suma de su obra).” (66:303)

¹¹⁷ Esta visión del (receptor) lector como creador, como organizador de estructuras fragmentadas, es frecuente dentro de los movimientos de vanguardia.

obligándolo, de alguna forma, a continuar una relectura infinita. Es contradictorio y absurdo que el final del orden del “Tablero de dirección” termine con la seguidilla de capítulos 131-58-131. Con los capítulos prescindibles ocurre lo mismo: aparecen tras el núcleo de la historia que se bifurca entre La Maga, Oliveira, Traveler, Talita y los otros, y tiene a Morelli como centro de un metalenguaje que allana el sentido total de la obra. Las teorías inconclusas de Morelli se tornan imprescindibles para dotar de significación a la novela total de Cortázar, aunque siempre desde una óptica disolutiva, no lineal, abierta, generativa: el mundo ficcional, instaurado en la narración, aparece entrecortado siempre en proceso de descomposición prismática (como las figuras caleidoscópicas que se descomponen y se componen en cada giro), transformándose en un amplio espectro de imágenes o cuadros yuxtapuestos.

La mirada de Morelli subraya y vigoriza esa operación de la discontinuidad, la descomposición y la transformación dinámicas. Esa operación disolutiva de Morelli-Cortázar funciona como zona de encuentro y de pasaje entre uno y otro territorio: el de la tradición, el de la renovación; el del orden admitido, el del orden subvertido. En este sentido, hay una operación singular que ilustra lo anterior: En el capítulo 34 se transcribe, en los renglones impares del texto, el comienzo de la novela española “Lo prohibido”, de Benito Pérez Galdós, que la Maga ha leído y dejado sobre una mesa. En los renglones pares leemos lo que Oliveira piensa cuando ojea con desdén ese fragmento. El juego es irónico y hasta humorístico (dos estrategias permanentes de la deconstrucción cortazariana) pero es también un ejercicio lúcido de crítica literaria, que expone la tensión entre la concepción de la novela tradicional y la (pos)moderna (encarnada en la misma *Rayuela*). El comentario de Oliveira, que en apariencia se dirige al mal gusto de la Maga, plantea en definitiva el anacronismo de la novela realista, su muerte misma y su reformulación en un contexto

cultural, político y social resueltamente distinto. Esta posición, contra las formas gastadas y esclerosadas de la novela tradicional (no contra su formulación genérica) sugiere que ese tipo de novelas no daban respuestas eficaces en el nuevo campo cultural del cual surge la narrativa cortazariana.

Como buscador de respuestas, el lector va refigurando la obra a medida que establece las conexiones que el texto le exige, lo que modifica su manera de leer y la realización de su acto de lectura. “Lo que Morelli busca es quebrar los hábitos del lector [...] su libro es una provocación desvergonzada como todas las cosas que valen la pena” (99:364); una tentativa que alimenta la fuerza mitopoiética de la literatura: “El mundo es una figura, hay que leerla, por leerla entendemos generarla” (71:311)¹¹⁸. Así concebida, la novela es como una “arcilla significativa” (79:327) en espera de ser modelada por el lector. “El libro debía ser como esos dibujos de los psicólogos de la Gestalt, y así ciertas líneas inducirían al observador a trazar imaginativamente las que cerraban la figura.¹¹⁹ Pero a veces las líneas ausentes eran las más importantes, las únicas que realmente contaban.”¹²⁰ (109:386) Por tanto, esos vacíos, los blancos de la narración, tienen una función comunicativa de doble vía. Los hilos invisibles que tejen las casillas, los capítulos y los tres “lados”, deberán ser dibujados, imaginados, concretados por el lector de acuerdo a sí mismo y a las relaciones que va estableciendo con la obra. “Leyendo el libro se tenía por momentos la impresión de que Morelli había esperado que la acumulación de fragmentos cristalizara bruscamente en una realidad total (109:386). Esa creación de enlaces bien podría llamarse, por analogía, trabajo de búsqueda de los hilos que entraman tema y

¹¹⁸ Imagen simbolista, acuñada, podría decirse, por Baudelaire en “Correspondencias”, donde concibe la realidad como un “bosque de símbolos”. (*Las flores del mal*, 11)

¹¹⁹ La novela abierta propone a su vez una ley de cierre que cambia el modo de percibir del lector.

¹²⁰ Como alguna vez lo dijo Thelionius Monk.

lenguaje, anécdota y sintaxis, proceso durante el cual el autor Morelli-Cortázar es “el primer espectador maravillado de ese mundo que ingresaba en la coherencia.” (109:387)

Reestablecer el orden podría parecer una contradicción (el método de Morelli consiste en socavar los sistemas y modelos estables), sin embargo, el autor se apresura a dejar en claro que lo que propone es un tipo de dinámica e incluyente. “Una cristalización en la que nada quedara subsumido, pero donde un ojo lúcido pudiese asomarse al calidoscopio [sic] y entender la gran rosa policroma, entenderla como una figura, *imago mundi* que por fuera del calidoscopio [sic] se resolviera en living room de estilo provenzal o concierto de tías tomando té con galletitas Bagley.” (109:387) Porque el orden del mundo se da en el desorden de su dinamismo, en la vida misma y no fuera de ella.

Rayuela refleja y tematiza a un tiempo una doble transgresión. Morelli domina las reflexiones (anti) literarias, mientras Horacio Oliveira, busca transgredir el mundo habitual de las convenciones sociales para desde ahí acceder a una realidad más honda. Ambos participan simultáneamente de la acción y de la exégesis de la obra. Hay subversión por tanto en el corpus estético y en el sistema social en el que se inscribe el texto¹²¹, mismo, que al poner en tela de juicio los valores establecidos, desafía las expectativas del lector.

Destruir lo prefabricado para crear la negación necesaria del canon, si no: “¿Para qué sirve un escritor si no es para destruir la literatura? (99:363) Acabar con las limitaciones del lenguaje, con la supremacía de los significantes en diccionarios y gramáticas, con ese abuso de los lugares comunes que anima a Morelli a decir que “el escritor tiene que incendiar el lenguaje, acabar con las formas coaguladas e ir todavía más

¹²¹ El capítulo 71 se dedica a este tema: “¿Qué es en el fondo esa historia de encontrar un reino milenario, un edén, otro mundo? Todo lo que se escribe en estos tiempos y que vale la pena leer está orientado hacia la nostalgia. Complejo de Arcadia, retorno al gran útero, back to Adam, le bon sauvage (y van...), *Paraíso perdido, perdido por buscarte, yo, sin luz para siempre...* (309)

allá, poner en duda la posibilidad de que ese lenguaje esté todavía en contacto con lo que pretende mentar.” (99:367)

La negación en *Rayuela* alcanza al lector por medio de la parodia. Alude irónicamente sus expectativas cómodas y acostumbradas; caricaturiza la angustia ante la muerte; se ríe de la actitud del intelectual que pasa de la pureza-Maga a la escatología-clocharde; parodia incluso el propio tema de la novela: la búsqueda al exhibir la sin-razón de la misma. Técnica propicia porque parodia, ironía, juego son estrategias orientadas a la nulificación del efectismo, son parte de la descolocación del género, del extrañamiento, parte del trayecto espiritual del escritor que lo obliga a una búsqueda, incesante persecución del entendimiento a través de un discurso que genere en el lector esa misma búsqueda y, a la vez, el goce estético.

En *Rayuela* el texto no se ofrece a interpretaciones unívocas. Las metáforas que utiliza Cortázar (novela-mecano, novela-mandala) expresan poéticamente una infinidad de posibilidades que se abren al trabajo interpretativo del lector sin que se privilegie ninguna sobre las demás, porque el centro está tramado con hilos del mismo origen.¹²² ¿De qué forma *Rayuela* se configura como una poética antropológica que tiene como centro la refiguración 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 extrañarlo, a mutarlo, a desplazarlo, a enajenarlo, a inconformarlo. (97:359) Lo extraña, en primer lugar, porque la novela está construida

¹²² En el capítulo 154 los miembros del Club (personajes en busca de un autor) visitan a Morelli en el hospital. En el diálogo que tiene lugar, Morelli les propone que organicen el manuscrito de su novela (*¿Rayuela?*) de acuerdo con unas vagas instrucciones y con vistas a su publicación. Oliveira inmediatamente expone su temor a “meter la pata”, no haciendo el trabajo de acuerdo con la intención del autor. La respuesta de Morelli es antológica: “-Ninguna importancia- dijo Morelli. Mi libro se puede leer como a uno le dé la gana. Liber Fulguralis, hojas mánticas, y así va. Lo más que hago es ponerlo como a mí me gustaría releerlo. Y en el peor de los casos, si se equivocan, a lo mejor queda perfecto.”. (461) En pocas palabras toda una teoría de la lectura.

para contar una historia que renuncia a ofrecer soluciones, a dar respuestas: ¿Cuál fue el destino de la Maga? ¿Se suicida o no Horacio? Lo muta, en segundo lugar, a través de las alusiones eruditas. En tercer término, lo desplaza al conocimiento de de intertextos literarios, de Balzac a Rimbaud, entre tantos otros. En cuarto lugar, lo enajena, en cuarto lugar, al hacer un trabajo de deconstrucción-construcción de lo literario; no de la pintura, no de la música, a la que tanto se refiere. Lo inconforma al cumplir con la exigencia del texto: desenmascarar lo establecido, lo codificado. Lector avisado que asume el reto de no ser “hembra”¹²³ al negarse a ser consumidor; ni alondra-parásito en vida ajena, sin carácter propio que sólo espera ser seducido. Mejor ser crítico de las “perras palabras, las proxenetas relucientes” (23:109)

Visto así, el texto debe leerse con la idea de que hay en él una historia (deconstruida), un cuadro de cultura (a derrumbar) y un trabajo de participación (a construir). Tres actos en los cuales se asienta su unidad. Es necesaria, por tanto, la creatividad lectora implícita en la configuración narrativa, la contradicción y la tensión entre la afirmación de la novela y su negación. Se podría decir, con Traveler: “Leer verdaderamente parece siempre el precio de algo. Y vos no querés pagar nada.” (56:278).

Por otro lado, el lector, para concretar la obra, debe emular el síndrome de Oliveira, es decir, mutar en perseguidor, en buscador. Cortázar, con *Rayuela*, emprende la persecución de varios fines. Ante González Bermejo, explica:

¹²³ Cortázar especifica en *Rayuela* que “lector hembra” es “el tipo que no quiere problemas sino soluciones, o falsos problemas ajenos que le permiten sufrir cómodamente sentado en su sillón, sin comprometerse en el drama que también debería ser el suyo” (99:361). En entrevista, ante Evelyn Picón Garfield aclara el término: “... pido perdón a las mujeres del mundo por haber utilizado una expresión tan machista y tan de subdesarrollo latinoamericano, y eso deberías ponerlo con todas las letras de la entrevista. Lo hice con toda ingenuidad y no tengo ninguna disculpa, pero cuando empecé a escuchar las opiniones de mis amigas lectoras que me insultaban cordialmente, me di cuenta de que había hecho una tontería. Yo debí poner “lector pasivo” y no “lector hembra”, porque la hembra no tiene por qué ser pasiva continuamente; lo es en ciertas circunstancias, pero no en otras, lo mismo que un macho.” (*Rayuela*, 778)

Hay por un lado [...] esa tentativa de dinamitar la razón excesivamente intelectual o intelectualizada, pero hay además en *Rayuela* la tentativa de hacer volar en pedazos el instrumento mismo de que se vale la razón, que es el lenguaje; de buscar un lenguaje nuevo. Al modificar las raíces lingüísticas, lógicamente se modificarían también todos los parámetros de la razón. Es una operación dialéctica: una cosa no puede hacerse sin la otra [...] De lo que se trata, más bien, es de provocar una especie de autocrítica total de los mecanismos por los cuales hemos llegado a esa serie de encrucijadas, de callejones... (*Conversaciones con Cortázar*, 63-4)

Para mutar al lector, para atraerlo, integrarlo, activarlo y desafiarlo, el desfase genérico, simultáneo a la intención de realización de una metacrítica, es fundamental. En ello, hay el deseo explícito de “despatetizar, deshipnotizar al lector mediante ese brusco pasaje que lo sacaba de situaciones emocionales que arriesgaban convertirlo en un lector-hembra” (75). Probabilidad que disminuye mediante el ánimo que la estructura del texto brinda al lector a realizar su trabajo de refiguración.

El marco cultural de *Rayuela* seduce al lector a ir tejiendo una figura hipertextual donde los hilos se tejen con discurso e historia; por ejemplo Cortázar hace a la Maga y Oliveira comparar a la clocharde con Grock, con una figura de Ensor, con Ofelia - para lo que se anota “La naturaleza imita el arte.” (*Rayuela*, 108:384). En una de las escenas centrales de la parte narrativa se enreda literalmente Horacio para tejer su juego con el suicidio, el amor y su marco cultural. Colocado en la repisa del balcón ve a Talita/la Maga alargar el brazo hacia lo alto, un gesto que en esa situación no requiere interpretación:

La Maga había levantado el brazo derecho para atraer la atención de Oliveira, como si eso fuera necesario, le estaba pidiendo que llamara a Traveler a la ventana. Oliveira le explicó de la manera más clara que eso era Imposible porque la zona de

la ventana correspondía exclusivamente a su defensa, pero que tal vez se pudiera pactar una tregua. Agregó que el gesto de llamarlo levantando el brazo lo hacía pensar en actrices del pasado y sobre todo en cantantes de ópera como Emmy Destynn, Melba, Marjorie Lawrence, Muzio, Bori, y por qué no Theda Bara y Nita Naldi, le iba soltando nombres con enorme gusto y Talita bajaba el brazo y después volvía a subir suplicando, Eleonora Duse, naturalmente, Vilma Banky, exactamente Garbo, pero claro, y una foto de Sarah Bernhardt que de chico tenía pegada en un cuaderno y la Karsavina, la Boronova, las mujeres, esos gestos eternos, esa perpetuación del destino aunque en ese caso no fuera posible acceder al amable pedido. (56: 293).

Lo lleva también por los andares del discurso a través de la figura masculina – especialmente de Oliveira y de Morelli. En casi todas las escenas clave relacionadas con el lector, discurren los hombres para liberarse del hablar; hablando producen signos para negar todos los sistemas de signos; intentan alcanzar, a través del comportamiento reflexivo, la espontaneidad, la originalidad de la experiencia, la extinción de esa conciencia consciente de sí misma para intentar ingresar a un plano más perceptivo. Por su parte la voz masculina de Morelli –reproducida en alto grado por Etienne- y de los amigos del Club de la Serpiente, sintetizan y unen dos continentes –Europa y América-, expuestas a través de Oliveira y su bagaje cultural –caleidoscópico-, quien personifica al intelectual argentino que habita en el París de la pintura, de la literatura, del jazz y de la música clásica, de los intelectuales políglotas, policulturales, polícronos de Saint Germain-des-Prés.

Otra tarea más del lector es la crear su encuentro con la unidad. *Rayuela* le ofrece caminos atacando ante todo las convenciones: “*Todavía lo rodeaba un mundo que vivía así, que se quería así, deliberadamente hermoso y atildado, arquitectónico.*” (75:318, cursivas)

del autor). Su fractura, propicia para el encuentro, la promueve la escritura, la invención, la construcción propia del mundo. Llena de tensión es la forma en que Cortázar une el falso centro de la vida acomodada con el excéntricamente buscado Centro místico, que se muestra siempre nebuloso.¹²⁴ Con esto tensa no sólo a sus personajes hasta desgarrarlos, sino también al lector, quien se entrega a la novela como el personaje principal de su mundo.

Cortázar tensa los hilos de la narración de tal manera que sus redes atrapan al lector para concretizar un texto texturizado altamente potenciado; sólo así se crea la realidad de la literatura. Las tensiones se dan en el cruce de la narración y el metalibro, es decir, se teje la tensión en dos planos. Los hilos ligan al texto-Oliveira¹²⁵ -quien vive atraído por dos fuerzas opuestas: quiere alcanzar el Cielo desde la Tierra de rayuela- con la estructura-Morelli –quien desde la novela intenta configurar una contranovela. Tensión entre las expresiones, referencias, explicaciones de alta cultura y las experiencias cotidianas: “Estoy más sucio que tu Emmanuèle, es una roña que empezó hace tantos siglos, *Persil lave plus blanc*, haría falta un detergente padre, muchachita, una jabonada cósmica.” (108:385)

¹²⁴ “Cerrando los ojos alcanzó a decirse que si un pobre ritual era capaz de excentrarlo así para mostrarle mejor un centro, excentrarlo hacia un centro sin embargo inconcebible, tal vez no todo estaba perdido y alguna vez, en otras circunstancias, después de otras pruebas, el acceso sería posible...” (12:51). “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. Aprehender la unidad en plena pluralidad, que la unidad fuera como el vórtice de un torbellino y no la sedimentación del matecito lavado y frío [...] La violación del hombre por la palabra, la soberbia venganza del verbo contra su padre, llenaban de amarga desconfianza toda meditación de Oliveira, forzado a valerse del propio enemigo para abrirse paso hasta un punto en que quizás pudiera licenciarlo y seguir [...] hasta una reconciliación total consigo mismo y con la realidad que habitaba. Sin palabras llegar a la palabra (qué lejos, qué improbable), sin conciencia razonante aprehender una unidad profunda, algo que fuera por fin como un sentido de eso que ahora era nada más que estar ahí tomando mate... (19:75)

¹²⁵ Ante Omar Prego, Cortázar afirma que “*Rayuela* es un libro cuyo personaje es un hombre [...] que busca desesperadamente cosas, sin saber cuáles son verdaderamente. Él las va designando con nombres como el ‘kibbutz del deseo’, o el ‘Centro’ [...] Es un antiaristotélico por excelencia.” (*La fascinación de las palabras*, 187)

Tensión entre las más convencionales escenas, cuadros, y secuencias frente al absurdo, la ironía y la excentricación. Sobre la Clocharde dicen Oliveira y la Maga: “Me pareció que olía a cantar de los cantares, a cinamomo, a mirra [...] mírala bailando, mira, es como la luna, pesa más que una montaña, y baila, tiene tanta roña y baila. (108:382). Este pasaje, es puesto en tensión por aquellos que son dedicados a lo impropio (problemas de concúbito precisamente de la Clocharde), a lo nimio (costumbres cotidianas), a lo casual.

Tensión, además, entre el culto a la casualidad –expuesta desde el primer capítulo-, a cuyo efecto los personajes hacen del azar un sistema, y asociaciones causales que tienden a desbordar el discurso: “-Alguna vieja puritana armó un lío ahí arriba. Si la encontramos vos le pegás una patada en el traste. -Ya está. Y vos me disculpás diciendo que a veces se me dispara la pierna por culpa del obús que recibí defendiendo Stalingrado.” (108:385)

Tensión, también, dentro de las “Morellianas”, entre expresiones que son comentarios para la novela y controversias absurdas comentadas por los miembros del Club:

-Che -dijo Oliveira- ¿dónde estaba el pasaje de la sola palabra que te gustaba tanto?
 -Lo sé de memoria -dijo Etienne-. Es la preposición *si* seguida de una llamada al pie, que a su vez tiene una llamada al pie que a su vez tiene otra llamada al pie. Le estaba diciendo a Perico que las teorías de Morelli no son precisamente originales. Lo que lo hace entrañable es su práctica, la fuerza con que trata de describir, como él dice, para ganarse el derecho (y ganárselo a todos) de entrar de nuevo con el buen pie en la casa del hombre. (99:363)

El lector de *Rayuela* es un modelo para armar. Se va configurando desde el texto para orientarse más allá de la literatura misma. Al proyectarse sobre la obra se constituye como *doble* en el tenso tejido de las relaciones entre los personajes y en el narrador-novelistas –al

ser un lector que lee cuando los personajes leen a Morelli. Tanto Horacio como el narrador que lo genera, buscan: a la mujer, al Centro, un lugar; como un narrador que se busca desdoblándose en los personajes que genera. Todos persiguen un encuentro, y esa es, en concreto, también la tarea del lector. Dice la Maga: "...vivir con Horacio, quién sabe hasta cuándo ayudándolo a buscar lo que él busca y que también buscarás, Rocamadour, porque serás un hombre y también buscarás como un gran tonto." (32:158) Para Etienne, lo que Morelli "busca en el fondo es devolverle al verbo 'descender' todo su brillo, para que pueda ser usado como yo uso los fósforos y no como un fragmento decorativo, un pedazo de lugar común." (99:361). Busca "una interacción menos mecánica, menos causal de los elementos que maneja; se siente que lo ya escrito condiciona apenas lo que está escribiendo..." (99:364). Busca "una cristalización que, sin alterar el desorden en que circulaban los cuerpos de su pequeño sistema planetario, permitiera la comprensión ubicua y total de sus razones de ser, fueran éstas el desorden mismo, la inanidad o la gratuidad. Una cristalización en la que nada quedara subsumido, pero donde un ojo lúcido pudiese asomarse al caleidoscopio y entender..." (109:387) Con el objetivo de "quebrar los hábitos mentales del lector" (99:364), un lector que busque "la apertura" (79:325), que sea intérprete, que pretenda "...el contacto con delicadeza de exploración..." (101:374) Para que encuentre -o no, porque lo que importa es la búsqueda- el misterio que ha operado el escritor detrás de puertas y ventanas, detrás de la fachada de una novela. (79:327)

El lector como *doble*, ya sea de los personajes, ya sea del narrador que los genera, es colocado por Morelli como principio generativo, como cooperador activo de lo no-dicho. Ingresa en los intersticios configurados en la novela para moverse interpretativamente, igual que el escritor ha actuado generativamente. Dicho movimiento interpretativo le otorga libertad al lector; la liberación del inconformista. Sólo así, el lector podrá sentirse cómodo

al asumir (se) como el lector-activo que propone Morelli, quien enfrenta las posibles interpretaciones que se refuerzan recíprocamente, generando una gama de lectores posibles que podrían ser desde los que abandonan el texto, hasta los que hacen de él un elemento de crítica e interpretación.

El lector que modela *Rayuela* nace de la matriz llamada “Tablero de dirección” que necesita para su operatividad, atención, seguimiento puntual y preciso. Esta apelación implícita en la estructura tendrá su acompañamiento en los refuerzos explícitos concretos. Las morellianas no constituyen el único recurso de apelación pues sus llamamientos son más bien formativos. Es en sí la totalidad de la obra que desde diversas estrategias textuales da libertad al lector por sobre la metateoría explícita. A través de las reflexiones de Horacio, interpreta su actitud frente al mundo; mediante de los miembros del Club, interpreta el contexto cultural que lo rodea; por Morelli, reflexiona acerca de la novela y al hecho de lo literario. Por tanto, la apelación al lector por medio de los personajes, sería implícita, mientras que la de las morellianas sería la apelación explícita. Metaestructuralmente...

...ese lector carecerá de todo puente, de toda ligazón intermedia, de toda articulación causal. Las cosas en bruto: conductas, resultantes, rupturas, catástrofes, irrisiones. Allí donde debería haber una despedida hay un dibujo en la pared; en vez de un grito, una caña de pescar; una muerte se resuelve en un trío para mandolinas. Y eso es despedida, grito y muerte, pero, ¿quién está dispuesto a desplazarse, a desaforarse, a descentrarse, a descubrirse? (97:359)

Al aceptar la desarticulación de la estructura y optar por su figuras analógicas¹²⁶, el lector - que se configura funcionalmente en la práctica de la novela-, muta en perseguidor, en buscador, libre intérprete, lector implícito requerido y construido desde las estrategias textuales de lo no-dicho, es decir, desde la formulación contranarrativa de una lectura no dirigida por Morelli. Este tercer lector¹²⁷, será el verdaderamente cortazariano. *Rayuela*, como poética antropológica, excentra al lector más como hombre que como lector. Cuestionando los elementos propios de lo narrativo se conduce hacia lo metanarrativo, enfrentándose a sí mismo como inconformista perseguidor, para poder llegar a un encuentro consigo y con lo otro. Desde un desdoblamiento de la escritura, narración y metateoría de la narración, se potencia el desdoblamiento del lector: lector intérprete e intérprete de la realidad.

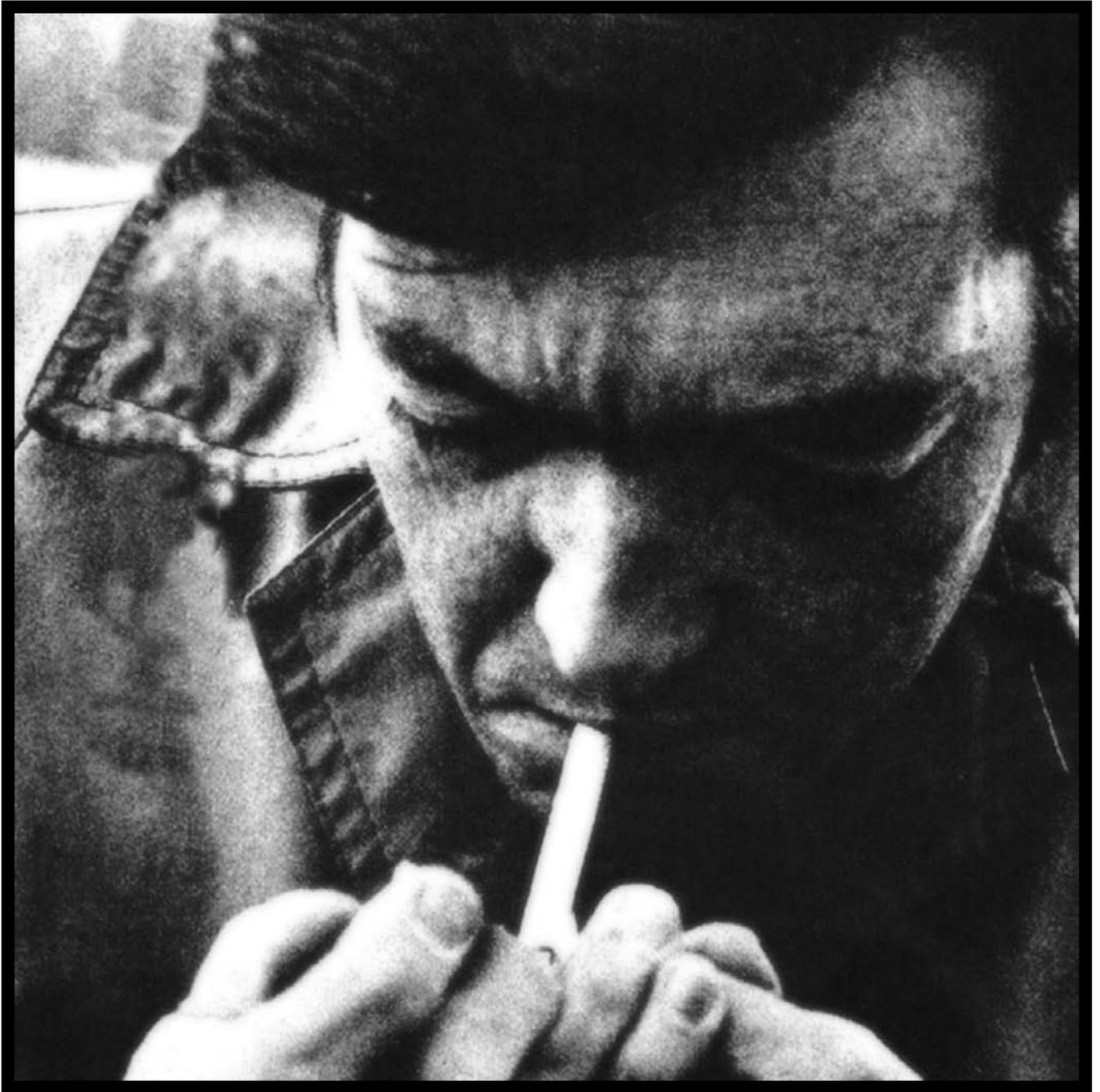
Un lector desdoblado -intérprete del texto, de sí y de lo otro, en términos de realidad-, provoca una situación comunicativa en la cual el texto aparece como lugar de búsqueda pero también de apoyo para salir a lo otro, de este modo, se constituye como un espacio cuya mediación es simultáneamente un obstáculo para el acceso directo que se propone. Desde el sometimiento del lector por el texto, según las diversas estrategias explícitas e implícitas, se postula su libertad al someter al texto por medio de su lectura, al objetivarlo. En este sentido, la propuesta se anula a sí misma (como el Tablero que propone un caos que ordena). Se propone un lector libre, intérprete, bajo un programa de lectura

¹²⁶ “... todo accede a la condición de *figura*, donde todo vale como signo y no como tema de descripción, intentan una obra que puede parecer ajena o antagónica a su tiempo y a su historia circundantes, y que sin embargo los incluye, los explica, y en último término los orienta hacia una trascendencia en cuyo término está esperando el hombre.” (116:397)

¹²⁷ El primero sería el lector-hembra no totalmente desechado desde la propuesta del “Tablero de dirección” y el segundo el lector-activo explicitado por la metatoría morelliana. En este sentido, el tercer lector es aquel que se concretiza el texto *Rayuela* más allá de las formulaciones de Morelli al situarse en un contexto humano y no solamente literario.

aparentemente caótico (irracional y hasta absurdo) que configura y refigura para prefigurarse como constructor libre de los significados del texto; una libertad adquirida por la revisión/reversión de los principios estéticos/éticos. Por tanto, la estrategia textual de *Rayuela* apunta a provocar a un lector metatextual, así como en la teoría y la crítica anterior cortazariana, apuntaron a la configuración de un nuevo tipo de escritor. Un escritor y un lector no abstractos, sino seres comprometidos consigo mismos y con su contexto cultural. Un nuevo escritor libre de escribir novelapoemas provoca, mediante la crítica y la autocritica un modelo y un método de libertad permanentemente reasegurada.

A Cortázar le parece “absurdo hablar de transformar al hombre si a la vez o previamente el hombre no transforma sus medios de conocimiento.” (“La cachetada metafísica”, 697)



3. Los huecos en la pared. Las poéticas del hipotexto *Rayuela*: la figura extrañada
(o de cómo Julio dirige su mirada “desde”, “a través” y “hacia” en busca de lo Otro).

“En el fondo sabía que no se puede ir más allá porque no lo hay.”

La frase se repite a lo largo de toda la página,
dando la impresión de un muro, de un impedimento.

No hay puntos ni comas ni márgenes.

De hecho un muro de palabras ilustrando el sentido de la frase,
el choque contra una barrera detrás de la cual no hay nada.

Pero hacia abajo y a la derecha, en una de las frases falta la palabra lo.

Un ojo sensible descubre el hueco entre los ladrillos,

la luz que pasa.

Julio Cortázar

Rayuela

... los momentos de extrañamiento,

de enajenación dichosa

que lo precipitan a brevísimos tactos de algo

que podría ser su paraíso...

Julio Cortázar

Rayuela

Las nociones de extrañamiento y descolocación están íntimamente ligadas a la actividad lúdica del individuo. Julio Cortázar se refiere a sí mismo como alguien que escribe por descolocación, por cierta falencia que lo obliga a una incesante persecución del entendimiento a través de un discurso, cuya intención es generar en el lector esa misma búsqueda, misma que le brinda el goce estético producto de su trabajo de refiguración.

En su texto “Del sentimiento de no estar del todo”, integrado a *La vuelta al día en ochenta mundos*, Cortázar expone un estado análogo al concepto de extrañamiento:

Mucho de lo que he escrito se ordena bajo el signo de la excentricidad, puesto que entre vivir y escribir nunca admití una clara diferencia; si viviendo no alcanzo a disimular una participación parcial en mi circunstancia, en cambio no puedo negarla en lo que escribo puesto que precisamente escribo por no estar o estar a medias. Escribo por falencia, por descolocación; y como escribo desde un intersticio, estoy siempre invitando a que otros busquen los suyos y miren por ellos el jardín donde los árboles tienen frutos que son, por supuesto, piedras preciosas. (I, 32)

Ese “hueco”, que es intersticio, es apertura y revelación. Es la poética del “intervalo” a la que se hace referencia en “Traslado”, un texto de *Territorios* en que Cortázar comenta la obra del pintor argentino Leo Torres Agüero. Es el gesto que se marca para mostrar en él lo que “el poeta llama la Realidad” (174), una realidad más vasta, más allá de la percepción habitual. Es la entrevisión que se condensa en *Prosa del observatorio*: “esa hora que puede llegar alguna vez fuera de toda hora, agujero en la red del tiempo, esa manera de estar entre, no por encima o detrás sino entre... (9).

Desde una posición ontológica, el extrañamiento es una acción deliberada mediante la cual se intenta descubrir las fisuras de lo aparental, abrirse paso por las zonas intersticiales. En la configuración literaria cortazariana es una estrategia que consiste en

tejer una figura con elementos heterogéneos, homogeneizándolos; sus hilos podrían ser la búsqueda, la presencia de esencias veladas, el recomienzo constante, la disposición abierta –porosa-, para leer la realidad como imagen descentrada, misteriosa, inconquistable, en desplazamiento continuo.

Viktor Shklovski introduce el término extrañamiento al dominio teórico del formalismo ruso. Sostiene que la cotidianidad nulifica “la frescura de nuestra percepción de los objetos”; pérdida llamada automatismo. “Los objetos percibidos, muchas veces comienzan a serlo por un reconocimiento: el objeto se encuentra delante nuestro, nosotros lo sabemos, pero ya no lo vemos. Por este motivo no podemos decir nada de él.” Alienación que sólo el arte puede descolocar. Para liberar al objeto basta con autentificar el carácter estético de la lengua poética apoyado en la idea aristotélica de que la lengua debe tener un carácter extraño, sorprendente. (*La teoría literaria contemporánea*, 14)

El extrañamiento parte de la concepción del arte como “un medio para experimentar el devenir del objeto”, es decir, hacer de la percepción un acto de visión y no de reconocimiento. “La técnica del arte consiste en hacer ‘extraños’ los objetos, crear formas complicadas, incrementar la dificultad y la extensión de la percepción es un fin en sí mismo y, por lo tanto, debe prolongarse [...] El arte es el modo de experimentar las propiedades artísticas de un objeto. El objeto en sí no tiene importancia.” (15)

En consecuencia, Shklovski crea el concepto de desautomatización como mecanismo de creación de la literariedad¹²⁸: la ruptura del automatismo de la percepción

¹²⁸ La literariedad es, en efecto, un hecho anómalo del lenguaje, una especie de trasgresión premeditada y ordenada del sistema normal de comunicación. Es, con palabras de Shklovski, el arte como artificio, una especie de perenne sarampión que, además de la mera función estética, se asume el cometido de liberar las tensiones internas del lenguaje, ponerlas en evidencia y reincorporarlas, a veces, después de un determinado periodo y no ya como tensiones, al propio sistema. La literariedad o literaturidad del lenguaje es explicada por Jakobson por medio de su conocida “función poética”, particular organización del sistema lingüístico, distinta de las otras posibles organizaciones que nos permite hablar de “estructura literaria” desde el momento en que

que equivale a la fractura entre el significante-significado. El proceso de quiebre en el lenguaje se hace evidente en el uso de la metáfora que, al ser recibida, exige un proceso de comprensión para develar su significado. En este sentido, la intención metafórica revela una manera de presentar el mundo como nunca visto, singularizándolo sacándolo de su contexto habitual. (*Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, 55).

Desde esta perspectiva, el extrañamiento o lateralidad¹²⁹ sería la razón y el modo de percibir la realidad poéticamente, es decir, en su totalidad. Para Cortázar, sólo así se alcanza a percibir lo Otro, el carácter real de la irrealidad:

Vivo y escribo amenazado por esa lateralidad, por ese **paralaje verdadero**, por estar siempre un poco más a la izquierda o más al fondo del lugar donde se debería estar para que todo cuajara satisfactoriamente en un día más de vida sin conflictos. Desde muy pequeño asumí con los dientes apretados esa condición que me dividía de mis amigos y a la vez los atraía hacia el raro, el diferente, el que metía el dedo en el ventilador. (“Del sentimiento de no estar del todo”, *La vuelta al día en ochenta mundos*, I/35)

Las poéticas del intersticio, de la entrevisión y del intervalo –que siguen- son el punto de encuentro entre el mundo empírico y el mundo intuido que, en interacción, forman una totalidad. El “inter”/s/ticio, la “entre”-visión y el “inter”-valo son el resultado de la intuición de la existencia de un paraíso perdido que aspira a ser buscado y recuperado, renunciando al falso realismo de la vida cotidiana. “Siempre he sabido que las grandes sorpresas nos esperan allí donde hayamos aprendido por fin a no sorprendernos de nada,

existe una proyección del eje paradigmático de equivalencia sobre el plano sintagmático de la contigüidad (T. Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, 53).

¹²⁹ Lateralidad significa sensibilidad a las situaciones ajenas, excéntricas, periféricas, descolocadas. Como concepto, la sensibilidad es análoga al extrañamiento.

entendiendo por esto no escandalizarnos frente a las rupturas del orden.” (“Del sentimiento de lo fantástico”, *La vuelta al día en ochenta mundos*, 1/74)

En su texto “Cristal con una rosa dentro” (*Último round*, 2/127) Cortázar parece condensar una poética del extrañamiento, figura tejida desde el intersticio, la entrevisión y el intervalo. Para intentar comprender el sentido de extrañamiento –más allá de sus implicaciones teóricas- es necesario establecer que es un estado; estar extrañado, es estar distraído, “una forma diferente de la atención” que genera un enfoque más profundo “situándose en otro plano de la psiquis”. Su manifestación es “simétrica” puesto que en este estado el sujeto puede aprehender fenómenos heterogéneos y darles unidad. Cortázar lo ilustra así:

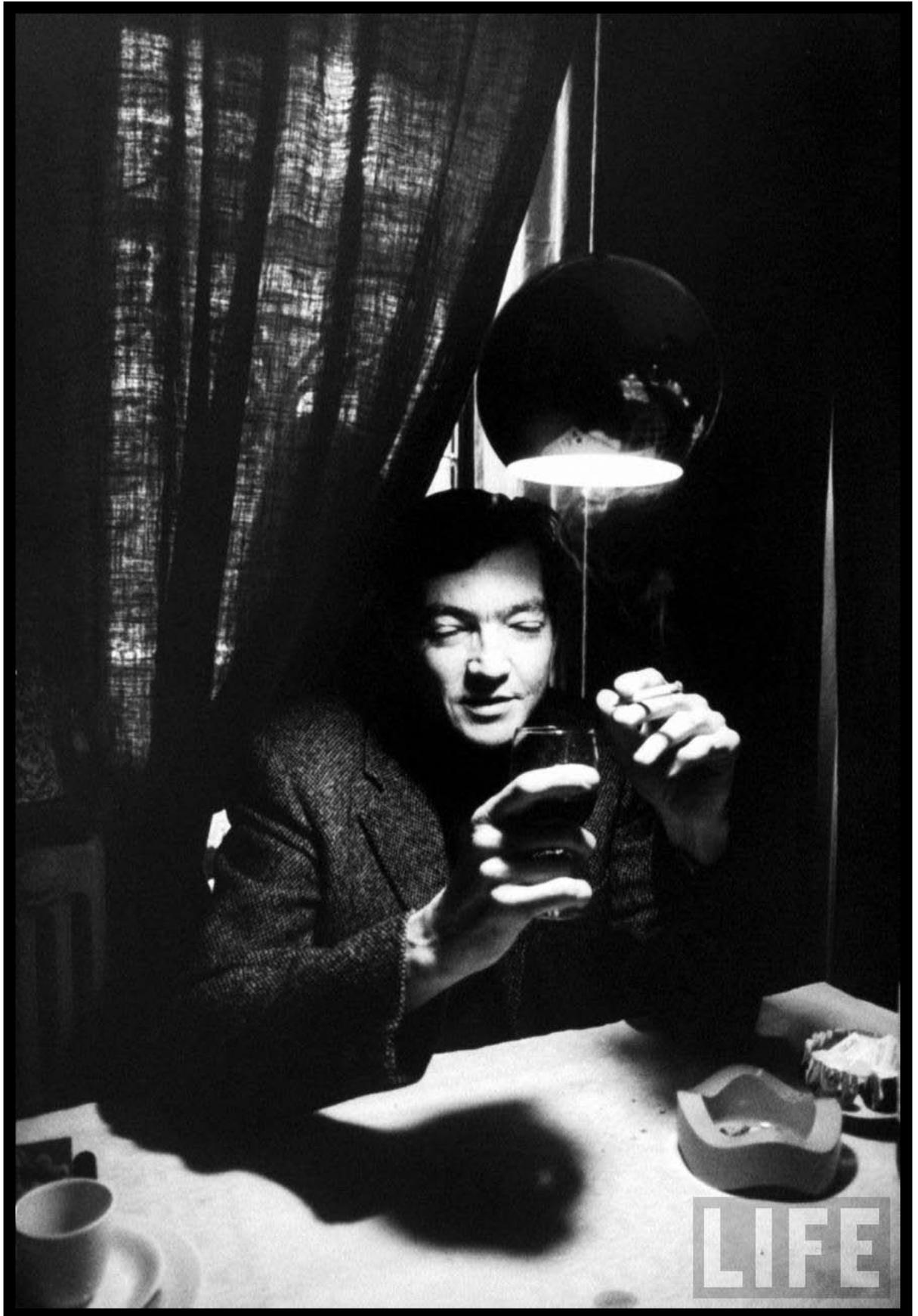
En mi condición habitual [...] puede ocurrirme que una serie de fenómenos iniciada por el ruido de una puerta al cerrarse, que precede o se superpone a una sonrisa de mi mujer, al recuerdo de una callejuela en Antibes y a la visión de una rosa en un vaso, desencadene una figura ajena a todos sus elementos 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 en la que eso que para mí era ruido de puerta, sonrisa y rosa constituye algo por completo diferente en esencia y significación.

Por tanto, el extrañamiento, puede ser análogo a la imagen poética comprendida por el autor como “una re-presentación de elementos de la realidad usual articulados de tal manera que su sistema de relaciones favorece esa misma entrevisión de una realidad otra.” A diferencia del sujeto distraído, el poeta parte de la intención de enajenar los elementos heterogéneos y darles unidad, potenciada por la intuición de una nueva articulación que dará como resultado la escritura de una imagen. En cambio, para el distraído vivencial “la

entrevisión se da pasiva y fatalmente: la puerta se golpea, alguien sonrío, y el sujeto padece un extrañamiento instantáneo.” En Cortázar, ambos estados se presentan: “Personalmente proclive a las dos formas, la más o menos intencionada y la totalmente pasiva, es ésta última la que me arranca con mayor fuerza de mí mismo para proyectarme hacia una perspectiva de la realidad en la que desgraciadamente no soy capaz de hacer pie y permanecer.”

Los elementos de la serie –puerta que se golpea / sonrisa / Antibes / rosa- suspenden sus respectivas connotaciones para pasar a ser una imagen que las contiene a todos. “El deslizamiento ocurre un poco como en el fenómeno del *déjà vu*...” Temporalmente, el fenómeno podría explicarse así: “puerta” luego “sonrisa” –“elementos desencadenantes [...] sólo por razones de condicionamiento psicológico o mediatización en el continuo espacio-tiempo”-, que “serán a la vez” y que pasan a ser la “figura total” para contener a “Antibes” y a “rosa” como “facetas o eslabones” de una sola connotación de múltiples sentidos, llamada por Cortázar “cristalización fulgurante” que se presenta como “un *acaecer*” en el cual el sujeto está “sin estar en la duración”.

En este sentido, al ingresar a un estado de extrañamiento o lateralidad, el sujeto percibe los intersticios o las “cuarteaduras” de la realidad sensible para entrever la realidad como la unidad de los objetos que la habitan, mismos que lo trasladan a un intervalo donde es posible apreciar los hilos que conforman dicha unidad. En términos literarios, la lateralidad le permite al poeta desautomatizar la realidad para establecer conexiones entre discursos heterogéneos, mismos que a través de la entrevisión, se establecen en proyecciones de igualdad metafórica, lo cual permite que códigos artísticos diferentes puedan dialogar discursivamente en un mismo texto.



3.1. La imagen de John Keats en las poéticas del extrañamiento

(o de cómo Cortázar es gorrión, es cronopio, es camaleón que accede).

Hace años que he renunciado a pensar coherentemente,
 mi lapicera Waterman piensa mejor por mí.
 Parece que juntara energías del bolsillo, /
 la guardo en el chaleco, encima del corazón,
 y es posible que a fuerza de escucharlo ir y venir el gran gato redondo cardenal /
 su propio corazón de tinta, su púlpito elástico,
 se vaya llenando de deseos y de imaginaciones.
 Entonces me salta a la mano y el resto es fácil,
 es exactamente ahora.

Julio Cortázar

Imagen de John Keats

Contemplas hacia dentro, y ahí está el pasado
 que en parte es tuyo por los libros,
 y en parte porque el poeta es el medidor del tiempo.

Julio Cortázar

Imagen de John Keats

Introducirse en el ensayo “La urna griega en la poesía de John Keats” (1946)¹³⁰ es asistir al nacimiento de uno de los encuentros que -junto al de Poe- tendría consecuencias altamente fecundas en la obra de Julio Cortázar. De los términos en los que se operó este encuentro dice mucho la elección del verbo “habitar” en unas palabras de 1967: “Hacia los años cuarenta habité largamente en uno de esos mundos que les parecen cursis y trasnochados a los jóvenes y que no es de buen tono evocar ‘**hic et nunc**’; hablo del universo poético de John Keats.” (“Casilla del camaleón”, 185)

Las aulas de la Universidad de Cuyo, en Mendoza, lo oyeron hablar por entonces de Blake, Coleridge, Wordsworth, Shelley, Hölderlin, Rilke, y también de Keats. Una mirada pasiva podría ver en “La urna griega” el producto de esas clases: erudición clásica, dominio de época, gran aparato a pie de página y mucho “cf.”, “ibid.” y “ob. cit.”, marcas de un profesionalismo al que nunca quiso pertenecer; disfraz bajo el cual corre libre su pensamiento para detenerse en aquellos aspectos más cercanos a él mismo y a su llamado creador.

En realidad era natural que Keats apareciese en aquel curso de poesía romántica; desde que empezara a leer literatura inglesa, todavía niño, hizo de él su poeta: “Con Keats hubo desde el principio una especie de intimidad, yo lo sentí como un ser viviente, como si no hiciera casi dos siglos que había muerto. (*La fascinación de las palabras*, 99) Sólo un acercamiento de tal naturaleza pudo desembocar en el espectro de un libro nunca publicado sobre el poeta, un “hermoso libro suelto y despeinado” (“La casilla del camaleón”, 185) en el que Julio y John salen juntos a caminar las calles de Buenos Aires. Incubado mientras traducía *Life and letters of John Keats*, de Lord Houghton, el manuscrito rebasó las seiscientas páginas (de las que “La urna griega” es un capítulo), a cuyo término es ofrecido

¹³⁰ “La urna griega en la poesía de John Keats” está compilado en *Obra crítica* / 2, 25-72.

al Consulado Británico y a sus escandalizados funcionarios, que lo devolvieron por las mismas razones que lo singularizaban, por su empeño de no ser “un ensayo”, su desvío hacia “cosas que no tenían nada que ver con Keats.” (*La fascinación de las palabras*. 100)

En esta doble negación, *Imagen de John Keats* (1952)¹³¹ prefigura la idea que del ensayo tendría Cortázar y anticipa libros posteriores como *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *Último round* (1969), *Prosa del Observatorio* (1972) o *Territorios* (1978), donde su autor parte inicialmente de una identificación simpática con el tema a tratar, al que llega casi siempre por una afinidad, como él sabe reconocer en el caso de Keats: “Me di cuenta de que no era un libro publicable porque era un libro escrito por otro poeta romántico y eso no se usaba en esa época. Era un romántico que hablaba de otro.” (100-1)

Antes escribir *Rayuela*, obra con la que alcanzaría una de las más altas propuestas literarias del siglo XX, el creador orienta su pluma hacia la crítica. Si habla de Keats lo haría con el entusiasmo del romántico; si de Kierkegaard, con el temblor del existencialista; si de Duchamp o Desnos, con el ludismo del surrealista. Es por esta asimilación a su objeto, por esta cohabitación con el sujeto, que el discurso ensayístico se acerca a la ficción, al ampliar sus márgenes para dar cabida a recursos propios del poema o la novela. *Imagen de John Keats* se aparta así del ensayo tradicional, renueva un género cuyas posibilidades de experimentación tantas veces parecen estarle vedadas.

Al hablar de Keats, Cortázar no desaparece tras el texto sino que deja que su voz se escuche, con lo cual invalida la impersonalidad y el distanciamiento que son inherentes a la crítica pura, académica: “yo más bien quería que eso fuera una especie de diálogo con Keats, en donde él estuviera lo más presente posible.” (100) De esa voluntad de diálogo que es aproximación emocional, nace una escritura compacta, armónica, que fluye para reducir

¹³¹ *Imagen de John Keats* fue publicado póstumamente en 1996.

distancias e igualar niveles. En este sentido, la voz de Cortázar parece venir, como en la novela, del mismo mundo en el que está inmerso el sujeto de estudio como si ambos fueran por igual habitantes del mismo espacio como copartícipes, como cómplices, y no como juez y enjuiciado.

Tal complicidad abre la barrera que separa al lector del contemplador contemplado que es el crítico-narrador de su objeto. Con *Imagen de John Keats* Cortázar quiso “acercar a Keats a la contemporaneidad y de esa manera ponerlo más cerca del lector.” (100) Éste se convierte así -apenas entre en el juego- en la tercera presencia de un diálogo que, por medio de la empatía, deviene en forma máxima de comunicación. “Escribir -dice Cortázar- no es sólo vocación, sino traslación, comunicación.” (“El escritor y su quehacer en América Latina”, 355¹³²) Pero en los años cuarenta, Cortázar era casi un desconocido, no tenía el respaldo de una obra de ficción que pudiera hacer valer su simpatía en la biografía de un poeta ya estudiado, no había contexto donde se pudiera leer su transgresión. Sin embargo, tanto lo que escribió a manera de artículos y reseñas, así como este libro crítico, ahora se revalorizan como el itinerario de sus años de aprendizaje, convertidos en la base de sus lineamientos estéticos y luz de sus creaciones literarias.

Lo que pretende Cortázar en *Imagen de John Keats* es otorgarle al ensayo la misma libertad que la narrativa contemporánea había ido conquistando a lo largo del siglo XX; si ésta la había alcanzado -como lo dice en “Situación de la novela” (1950)¹³³- a medida que se vuelve poética o ensayística, el ensayo lo haría estrechando su parentesco con la

¹³² Discurso de recepción ofrecido por Cortázar al recibir la “Orden Rubén Darío”, concedida en 1983. El texto está compilado en *Obra crítica* / 3, 351-361.

¹³³ “Situación de la novela” está compilada en *Obra crítica* / 2, 215-241.

novela.¹³⁴ Lazos fundamentados en el principio de “identificación simpática”, pues es allí donde se expresa un procedimiento poético-narrativo y que Cortázar encuentra ya formulado en Keats.

Los textos recogidos en *Territorios* y en una gran parte de *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round*, así como la prosa versista de *Prosa del Observatorio* podrían incluirse en esa tradición. Sólo de esa forma lo escrito nace “de semilla y no de injerto”, como querría Lucas, ese otro Julio Cortázar. (*Un tal Lucas*, 32) Fruto de la denuncia de una evolución errada de la cultura occidental, que aleja al hombre en lugar de reconciliarlo; fruto de la palabra poética que hermana simpáticamente al mundo con el mundo.

En su estudio “La urna griega en la poesía de John Keats”, Cortázar va creando las líneas de una figura que se va dibujando a lo largo de su producción. Dicha reseña va precedida por una introducción en la que Cortázar ofrece en apretada síntesis una interpretación del modo en que el pensamiento de las distintas épocas, desde el Renacimiento, ha vuelto la mirada a la Antigüedad mediante dos vías opuestas. La primera corresponde a la crítica histórico-arqueológica, de los siglos XII y XIII que con su proceder racionalista pretende “construir [...] una definitiva legislación”, una “regla áurea” (46) basada en el principio de imitación: busca en la poética clásica una “sistematización preceptiva” (52) de validez eterna. Cortázar condena esta “reducción a la técnica” (52) de lo que considera una deformada y parcial visión de lo helénico. La segunda vía es la “identificación intuitiva” (51) a través de la cual los valores del mundo griego son aprehendidos en su totalidad y en su verdad, por cierto pensamiento romántico movido por un estímulo poético; porque el poético es el único lenguaje humano irreductible, opuesto a

¹³⁴ Como bien lo ilustra el capítulo 73 de *Rayuela*.

cualquier sistema codificado. Frente a la “sistematización preceptiva” (52), la “aprehensión intuitiva” (51) se presenta como “coexistencia espiritual de tiempo y espacio” (52), generándose a sí misma, como un “símbolo vital.” (54)

Libertad y belleza serán las consignas de los griegos que heredan a los románticos para lograr que arte y vida se tomen de la mano. Como consecuencia de la búsqueda de libertad, en el plano estético-literario, el concepto de imitación -sometimiento a los cánones que fijan externamente la obra- se sustituye por un “recrear análogo.” (51) “Recrear” (56) encuentra aquí un doble sentido: reiteración, es decir, “repetición analógica de condiciones”, pero también juego y gozo, porque el tema clásico deja de ser la tiranía que impone caminos preestablecidos al pensamiento creador.

En materia política “el tema de Grecia adquiere un contenido vital para los románticos cuando advierten que coincide con su moderna valoración de la dignidad humana.” (53-4) Para Shelley, los ideales democráticos de los románticos provienen de Grecia “la primera tierra histórica de libertad”, “la madre de los libres, la patria de los exiliados.” (52) Sin embargo, el Cortázar político aún se está gestando. En los años en los que escribió “La urna griega”, se identifica plenamente con la tendencia estetizante de Keats, que ve el máximo valor en la belleza cargada de bien, es decir, de espiritualidad en “un orden más ampliamente humano.” (91) Con el tiempo llegaría con el tiempo a fundir el criterio de Keats y el de Shelley, las creaciones del hombre con su historia, expresado en su recorrido ideológico:

Si es cierto que la imaginación es y será nuestra mejor arma para tomar el poder, [...] nuestro quehacer tiene que articularse a base de técnicas más eficaces que las consuetudinarias, menos estereotipadas que las que emanan de nuestras tradicionales etiquetas de cuentistas, poetas, novelistas y ensayistas y, todo eso sin

dar un solo paso atrás en lo que nos es connatural, pero vehiculándolo de una manera capaz de llegar allí donde nunca llegará si seguimos en nuestro viejo circuito rutinario, por más bello, avanzado y audaz que sea en sí mismo. (“El escritor y su quehacer en América Latina”, 358)

De Keats -en oposición a Shelley-, como de Rimbaud -frente a Mallarmé-, se podría decir lo que Cortázar dirá en los años sesenta de Lezama -contra Carpentier-: que su escritura brota no de los libros “sino de largas lecciones de abismo”, que su lenguaje -como el de él mismo- “está siempre a mitad de camino entre el oráculo y el ensalmo, que es sombra de mitos, murmullo del inconsciente colectivo; nada más humano, en su sentido extremo, que un lenguaje poético como éste, desdeñoso de la información prosaica y pragmática, rabdomancia verbal que catea y hace brotar las más profundas aguas.” (“Para llegar a Lezama Lima” en *La vuelta al día en ochenta mundos* / II, 58-61) Si a este recuento de preferencias se le suma la figura de Edgar Allan Poe, no resulta difícil advertir que Cortázar lee en todos los autores a quienes se acerca sus propias inquietudes, aquello que persigue como creador, lo que dota al conjunto de su obra de una extraña y honda coherencia.

Esta dualidad que contrapone al intelectual con el artista, es una dicotomía que se le presenta a Cortázar. Sin embargo, el vasto caudal de sus lecturas no pudo robarle el punto de vista del artista. En *Rayuela*, Horacio Oliveira no logra definir -ahogado como está en prejuicios intelectuales- realidades que la Maga posee. Con una imagen de esa novela,¹³⁵ se podría decir que Shelley-Horacio mira el río de lo helénico desde el puente y que, en cambio, Keats-la Maga los nada, asimila la mitología no para interpretarla sino para revivirla, con el único fin de “celebrarla líricamente, la asume desde dentro, entera y

¹³⁵ Dice Horacio refiriéndose a la Maga: “Hay ríos metafísicos, ella los nada como esa golondrina está nadando en el aire, girando alucinada en torno al campanario, dejándose caer para levantarse mejor con el impulso. Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada.” (21:87)

viviente.” (59) Y para eso ni siquiera necesita ver (Cortázar insiste en que los dibujos de la urna, los vasos o los frisos “estaban más en la imaginación de Keats que ante sus ojos” (57)). Esa parece ser la única forma en que se llega a la realidad mereciéndola “como por derecho propio” (59), como la Maga: “Feliz de ella que podía creer sin ver, que formaba cuerpo con la duración, el continuo de la vida. Feliz de ella que estaba dentro de la pieza, que tenía derecho de ciudad en todo lo que tocaba y convivía, pez río abajo, hoja en el árbol, nube en el cielo, imagen en el poema. Pez, hoja, nube, imagen: exactamente eso, a menos que...” (3:25)

El protagonista de “El perseguidor”, Johnny Carter, es deliberadamente un músico y no un intelectual o un filósofo -aunque la suya sea una búsqueda ontológica y metafísica- porque sólo el artista puede valerse de un conocimiento intuitivo, creando sus propias explicaciones ante las cosas sin doblegarse ante la herencia cultural. Es indudable que, para Cortázar, en esta actitud hay ya un principio de acción: el que señala en la poética de Keats, basado en esa disponibilidad para latir con el mundo que propone su ensayo de 1967 titulado “Casilla del camaleón”.

Sin embargo, su poesía no prescinde de los referentes que se encuentran fuera del ámbito del poema porque, al identificarse previamente con las cosas, captura su esencia. Keats no supone, para Cortázar, la quiebra de la mimesis del clasicismo, pero sí su trascendencia. En 1979, Cortázar -en clave de autoironía- asegura al lector de *Un tal Lucas*, refiriéndose a él mismo: “Nunca encontrará un escenario natural que resista más de cinco minutos a una contemplación ahincada, y en cambio sentirá abolirse el tiempo en la lectura de Teócrito o de Keats, sobre todo en los pasajes donde aparecen escenarios naturales.” (“Lucas, sus meditaciones ecológicas”, 45) Pero de no leerse en el contexto de la poética compartida con Keats, quizá pudiera interpretarse como afirmación retórica lo que sólo

busca acortar distancias entre la literatura y la vida, que aquélla ilumine y dé relieve a ésta. Las reflexiones que Cortázar hace en “La urna griega” acerca del mito parten también de la confrontación Shelley/Keats, sin embargo, el tratamiento mitológico de Keats es capaz de extraer del mito su valor poético para integrarlo luego en “órdenes no mitológicos” (59), es decir, no reduciéndolos a una referencia puramente retórica, sino manteniendo con los dioses “una simpatía natural”, creando un “cómodo sistema de referencias mentales al que puede acudir con la ventaja de prescindir de explicación al lector medianamente cultivado.” (58) De ahí *Los reyes*, “Circe”, “Las Ménades”, entre otros. Creaciones en las que Cortázar despoja al mito de su origen religioso, para otorgarle un valor exclusivamente poético.

Una vez aprehendido el lenguaje del mito, el resto de la obra de Cortázar irá negando el estilo clásico del cual nace. En *Rayuela*, retoma el mito de Pasifae y el toro de Creta en el momento de la concepción del Minotauro al narrar uno de los encuentros de mayor intensidad erótica entre la Maga y Horacio. La imagen del instinto desatado:

Sólo esa vez, excentrado como un matador mítico para quien matar es devolver el toro al mar y el mar al cielo, vejó a la Maga en una larga noche de la que poco hablaron luego, la hizo Pasifae, la dobló y la usó como a un adolescente, la conoció y le exigió las servidumbres de la más triste puta, la magnificó a constelación... (5:32)

Invocados por un lenguaje menos estetizante que el de *Los reyes*, Acteón y Diana, Endimión y Selene aparecen en *Prosa del observatorio*. Basten estas dos referencias para afirmar que el mito es cercano a la poesía, al erotismo exacerbado, y no sólo tejido a la narración. “Acteón sobrevivirá y volverá a la caza hasta el día en que encuentre a Diana y la posea bajo las frondas, le arrebate una virginidad que ya ningún clamor defiende...” (71)

“Endirnión que vuelve las suertes y lanza contra Selene una red de espasmos de mármol, un enjambre de parámetros que la desceñirán hasta entregarla a ese amante que la espera en lo más alto del laberinto matemático...” (49)

Con Keats, Cortázar comparte la idea de que lo poético es una actitud frente al mundo, una forma de conocimiento y vida. Todo hombre guarda en sí un potencial poético que sólo hay que despertar. La poesía que excede la página y moldea la vida. Cortázar creía en la posibilidad de incrementar el lado imaginario del hombre, en la necesidad de incidir sobre la realidad: “Pienso que es posible proyectar un deseo y que de alguna manera se cumpla, así como Keats dice en una de sus cartas que siempre es bueno hacer profecías porque estas se las arreglan después para cumplirse por su propia cuenta. (*Los autonautas de la cosmopista*, 58)

De igual forma que la realidad es permeable o -con la palabra que usa Cortázar- porosa, al poeta le es dado modelar su propia identidad. “Si un gorrión viene a mi ventana yo tomo parte de su existencia y picoteo en la arena.” (“La casilla del camaleón”, 188) El camaleonismo no es negar la identidad del poeta, sino el principio que declara la belleza estética, ajena a todo orden, a toda práctica. A lo largo de la obra de Cortázar las explicaciones racionales son desechadas (o bien se lamenta o condena su uso) porque no pueden ahondar en la riqueza infinita de la realidad que no se deja aprehender porque la obstaculizan las convenciones sus costumbres.

“La explicación es un error bien vestido”, dice Oliveira en *Rayuela*. (46:232) Y en “Estación de la mano”, un cuento de los años cuarenta rescatado en *La vuelta al día en ochenta mundos*, un pasivo estado de maravilla ante el misterio (una mano animada que se convierte en huésped del protagonista) se prefiere al cuestionamiento del mismo. El “querer saber” es siempre en Cortázar la fisura por donde se evapora el bálsamo de lo imaginario. Y

si no que lo diga Horacio. Acción (traslación empática) y pasividad (permanencia en la contemplación receptiva) son las dos características del poeta camaleón, del hombre reinventor de sí mismo y de su realidad.

Desde la ventana surrealista/existencialista, desde el coro Mallarmé/Rimbaud, Shelley/Keats, desde el *take* que hace del lenguaje un *swing*, desde el collage, desde su propio zoológico fantástico, desde los códigos gráficos Cortázar potencia –al traslado- esa mirada, la del instinto, la de la irracionalidad. Cortázar define el instinto como aquello que “sucede fuera de toda conciencia, de todo conocimiento por rudimentario que pueda ser.” (“Lucas, sus intrapolaciones”, 33) Allí donde la razón deja la supremacía el instinto e intuición brillan. *Rayuela* propone “caminar por las noches de nuestra vida con la obediencia de la sangre en su circuito ciego”, sin razones ontológicas. (73:314) “Tirarse en sí mismo con una tal violencia que el salto acabara en los brazos de otro.” (22:90)

El secreto de la íntima comunicación que se da entre las obras de Julio Cortázar y sus lectores reside quizá en el punto de ser “el otro”. “No se trata -dice Cortázar por boca de Lucas- de escribir para los demás sino para uno mismo, pero uno mismo tiene que ser también los demás” (“Lucas, sus comunicaciones”, 32): la de un lector “tomado” por el texto que lee. A la manera en que a él lo poseyó Poe o Keats. Ser poseído por la imaginación, ese es el antídoto contra el orden de las rutinas, contra el orden del canon estético trazado por la razón. En *Salvo el crepúsculo* (1985) escribe: “Nunca quise mariposas clavadas en un cartón; busco una ecología poética, atisbarme y a veces reconocirme desde mundos diferentes [...]. No aceptar otro orden que el de las afinidades, otra cronología que la del corazón, otro horario que el de los encuentros a deshora, los verdaderos.” (58)

La tarea del poeta, por tanto, será la de construir alternativas contra la Gran Costumbre (modificación de las circunstancias dadas), contra la univocidad del yo (creación de la propia conciencia) y contra un lenguaje cuyas palabras ya no son las cosas. Para Cortázar, el escritor ha de ser al mismo tiempo asesino y creador del idioma. En “Para una poética” (1954) reitera y afianza conceptos que son puentes, que son traslados: “un ir hacia el ser”, “deseo de salto, de irrupción, de ser otra cosa”, “participación”. Por analogía y magia, el poeta llena el hueco de su ser -y no el de su conocimiento- para poseer las cosas donde la razón está ausente, porque, como lo afirma en “Notas para la novela contemporánea” (1948), “la realidad, sea cual fuere, sólo se revela poéticamente”. En territorios cortazarianos, impera la imaginación y no fórmulas exitosas que se repiten. Sus textos se hermanan como lo hacen el poeta, el niño, el pianto y el revolucionario que comparten con el mago primitivo su fe creadora, su asomarse al mundo desde una inocencia que el progreso científico sepultó en lo más profundo de cada hombre.

Los estados de distracción, de extrañamiento (para ingresar al intersticio, para poder entre-ver, para lograr trasladarse) son manifestaciones del ser en otro. Otro que succiona el yo y lo abre a una experiencia otra, suspendiendo en el poeta todo aprendizaje racional y sustituyéndolo por un conocimiento intuitivo, que nace de la interacción con el mundo.

El desorden aparente en la creación cortazariana corresponde a una actitud desarmada de razón, pueril incluso, ingenua. En *Salvo el crepúsculo* reconoce: “Sigo siendo el mismo, quiero decir romántico/sensiblero/cursi (todo esto sin exagerar, che). Los grados de la abstracción fijan inequívocamente mis revueltos pameos: cuanta más distancia hay entre la sustancia verbal del poema y la sustancia de la vida, más tiempo ha pasado.” (113)

De muchas formas, su trayectoria es un irse acercando a la “sustancia de la vida”, al libro que debía culminar en la realidad. Un libro en el cual se hermanen contenido y

expresión, como lo sería luego *Rayuela*: “el distingo entre fondo y forma es falso -dijo Etienne. Hace años que cualquiera lo sabe. Distingamos mas bien entre elemento expresivo, o sea el lenguaje en sí, y la cosa expresada, o sea la realidad haciéndose conciencia.” (99:368) En “Notas sobre la novela contemporánea” (1948), anunciaría que “la dicotomía fondo y forma marcha hacia su anulación, desde que la poesía es, como la música, su forma.” (244) Hacer que la literatura atrape el movimiento propio de la vida, no que la petrifique, sino que la movilice. El arte toma del arte, y no de la vida para llegar a ésta. Ante esta paradoja, el punto de vista de Cortázar anticipa la presencia vivificadora que en sus libros tienen las artes visuales o la música: “El paso de lo pictórico a lo verbal, la inserción de valores musicales y plásticos en el poema, la sorda y mantenida sospecha de que sólo exteriormente se aíslan y categorizan las artes del hombre.” (“La urna griega en la poesía de John Keats”, 87).

Desde el clasicismo, pasando por una oda de Keats y hasta el libro-collage descubierto en Cocteau¹³⁶, Cortázar encuentra un rumbo de liberación estética que recorre su propia obra. El mundo de la Maga es definido por “la araña Klee, el circo Miró, los espejos de ceniza Vieira da Silva” (1:13); los textos de *Territorios*, *Último round*, *Prosa del observatorio* y *La vuelta al día en ochenta mundos* son *takes* que integran imágenes a ritmo de *swing*.

La vuelta al día en ochenta mundos (1967) se cierra con “Casilla del camaleón”, texto que propone otra visión de lo que convencionalmente se ha venido llamando literatura comprometida y sobre la noción de compromiso en sí; reúne a la vez todos los elementos de la poética cortazariana. Y eso se cumple desde una invocación a John Keats. “Esta mañana

¹³⁶ Se trata de *Opio: Diario de una desintoxicación*, collage de notas y dibujos, acerca del cual Cortázar dice: “... ese librito de Cocteau me metió de cabeza, no ya en la literatura moderna, sino en el mundo moderno.” (*La fascinación de las palabras*, 68)

-escribe Cortázar-, en París, un escritor comprometido -usted me entiende- me señaló la necesidad de una ideología sin contradicciones.” (II,185) Con su pensamiento mágico, Cortázar asienta una obra que irá creciendo sin renegar de lo ya escrito. Para cambiar el mundo hay primero que saber ser otro, estar a ser en el otro. El gorrión-camaleón y el cronopio comprometen al lector a salir de sí para entrar a sí mismos. Ser un lector-camaleón de literatura no de tipo verbal, sino camaleónica, aquella que se sacude el dogma, la preceptiva del género para albergar lo fragmentario, la impureza del lenguaje. Cortázar descubre en Keats a uno de los primeros poetas capaces de escuchar la danza futura que reclama el Minotauro, la música que toca el citarista al final de *Los reyes*, apenas el preludeo de la que *Prosa del observatorio* llamaría realidad.



3.2. Poética del intersticio: *La vuelta al día en ochenta mundos*

(o de cómo Julio juega a la rayuela y se transforma en el salto).

Imposible resumir la multiplicidad de episodios encadenados o libres,
las secuencias acumulativas o irradiantes,
la inagotable fantasía de un hombre para quien el régimen de la imagen
es una fabulosa cetrería en la que el halconero, el halcón y la presa
triangulan una primera serie de reacciones capaces de multiplicarse
hasta cuajar en un gigantesco cristal
que contiene un mundo,
“la ciudad tibetana” de la maravilla total.

Julio Cortázar

La vuelta al día en ochenta mundos

... la anécdota de cada relato
es también un testimonio de extrañamiento,
cuando no una provocación tendiente
a suscitarla en el lector.

Julio Cortázar

La vuelta al día en ochenta mundos

La vuelta al día en ochenta mundos (1967)¹³⁷ es una obra que se caracteriza por la co-presencia de la palabra y de la imagen icónica. Las relaciones intertextuales tan evidentes en la obra cortazariana se acentúan en éste y actúan como agentes de transformación y expansión translingüísticas. Como fisuras del género, los pasajes intersticiales se configuran como metáforas de la búsqueda en el proceso de creación, de apertura, de libertad creativa, y más certeramente, en este caso, como vínculo entre distintas instancias semióticas.

Es un libro de “alta peligrosidad en el cual me metí hasta las rodillas” -dice Cortázar- y que desde su concepción primera albergó la idea de la diversidad y del juego:

... un libro divertidísimo [...] que responderá al nombre de *La vuelta al día en ochenta mundos*, y al subtítulo *Collage*. [...] con no pocas referencias de tono bastante personal –gustos, discrepancias, arrimos y desarrimos- [...] que alberga temas de orden poético [...] en esa vena de ‘divertimento’ literario-gráfico, un gran almanaque completamente loco [...] que irritará a los famas y encantará a algunos cronopios.” (*Cartas*, 2/1042-43, 1056-57, 1125-28)

Libro que no es un libro propiamente dicho. “Almanaque” que parece contener el azar del texto olvidado y encontrado, ilustrado con imágenes viejas y olvidadas. Ese azar que se integra al principio de selección, dando la impresión de una totalidad no orgánica sino heterogénea, plural, e incluso contradictoria. Divertimento con efectos de abandono y de ausencia que suelen crear la yuxtaposición de textos dispares para abrir el hueco en la pared de ladrillos.

¹³⁷ En las referencias se señala el número del volumen seguido del número de página. El uso de soportes simbólicos externos son del autor.

Salir a lo abierto, descubrir el pasaje que es intersticio, es lo que Cortázar busca representar mediante vinculaciones translingüísticas. En este sentido, se trata de una obra que escapa a las normas tradicionales de unidad y homogeneidad para ingresar, a través de la variedad y la mezcla de textos, discursos y géneros, en una pluralidad semiótica, en una aventura donde la experiencia vivida se presenta como inseparable de su enunciación. El ícono deja de ser un puro soporte gráfico y opera como multiplicador de relaciones y sentidos, convirtiéndose en la aplicación (metafórica y “real”) del principio de libertad creadora.

La imagen icónica genera en el espacio textual, transformaciones y combinaciones en continuo movimiento. Introduce, junto a la instantaneidad y simultaneidad de la visión, la propuesta de innumerables puntos de vista sobre el objeto o las situaciones que adquieren, entonces, complejas significaciones. Texto que se despliega en otros textos diferentes y multívocos, como resultado de sus relaciones multidimensionales¹³⁸; configuración armada desde el concepto de lectura no lineal, donde el lector elige sus propias rutas y obtiene grados crecientes de profundidad en el conocimiento del vaivén hipertextual.

¹³⁸ El índice no contiene la forma de despliegue de textos. En el primer tomo se ubican 23 pasajes –partes- a intersticios, de los cuales 11 se despliegan, es decir contienen dentro pasajes cortos que conllevan a intersticios más profundos. Por ejemplo, “Del sentimiento de no estar del todo” (32) a pasaje (xilografía de un hombre con una langosta en la espalda, 33), a pasaje (xilografía de bufones, 38) que se despliega en “Volviendo a Eugenia Grandet” (39), con pasaje (fotografía de hombre fumando opio, 40) a cierre abierto (xilografía de la escena de la tentación). En el segundo tomo, se ubican 19 pasajes a intersticios de los cuales se despliegan 5. Por ejemplo: pasaje (ilustración de *Viaje al centro de la tierra* en el océano interior, 184) a “Casilla del camaleón” (185) que se despliega en “Acerca de lo sincrónico, ucrónico o anacrónico de los ochenta mundos” (185), que vuelve a desplegarse en “Entra un camaleón” (186), con pasaje (xilografía de un insecto, 187), a otro pasaje (retrato de John Keats, 191) que contiene otro despliegue a “Coda personal” (193), para cerrar con un pasaje abierto (ilustración de *Cinco semanas en globo* con una cita que dice: “¡No es tan difícil!”, 194-5).

Obra que se construye como texto-collage¹³⁹, semejante a los libros llamados almanaques¹⁴⁰ que circulaban en Argentina¹⁴¹, allá por los años cincuenta, y que incluían todo tipo de discursos¹⁴². Por otro lado, constituye, además, en relación con el autor, una especie de viaje alrededor de sí mismo, una manifestación de su posición vital frente al mundo, de ideario político y de credo artístico. Cortázar rompe¹⁴³ –con su proceder inclusivo- los encasillamientos de los géneros literarios tradicionales para afirmar otras alternativas, donde el pasaje al intersticio textual es el hijo que se teje sobre sí mismo y que

¹³⁹ A inicios del siglo xx se produce el auge de la creación híbrida entre imagen y palabra orientada a la materialidad del signo. La hibridación guarda una estrecha relación con la búsqueda de la obra de arte total que incide en la necesidad de romper las fronteras que separan las artes para abordar el mundo desde una multiplicidad de puntos de vista. Para ampliar el tema, en el texto *Julio Cortázar: mundos y modos* de Saúl Yurkievich, hay un capítulo intitulado “El collage literario: genealogía de *Rayuela*” en el cual se afirma que con el poema ideográfico “Lettre-Océan” (1914), incluido más tarde en *Calligrammes* (1918), Apollinaire inaugura el collage literario. El “poema se convierte en objeto mixto [...] a la vez como icono verbal e icono visivo” (130) Desde la narrativa, el “collage da pleno pie al placer de manejar simultáneamente toda laya de fuentes, citas, inyecciones y contaminaciones.” (143)

¹⁴⁰ Según la RAE la palabra “almanaque” procede del “árabe hispánico *almanāh*, calendario, y éste del árabe clásico *munāh*, alto de caravana, porque los pueblos semíticos comparaban los astros y sus posiciones con camellos en ruta.” Actualmente equivale a “1. Registro o catálogo que comprende todos los días del año, distribuidos por meses, con datos astronómicos y noticias relativas a celebraciones y festividades religiosas y civiles. 2. Publicación anual que recoge datos, noticias o escritos de diverso carácter. Almanaque de teatros, político, gastronómico.” (Fecha de acceso: 3 de mayo de 2011) <http://www.rae.es/rae.html>

¹⁴¹ “... toda mi infancia estuvo iluminada por *El almanaque del mensajero*”. (*Cartas*, 2/1056) El mejor conocido como “*El almanaque Peuser* fue fundado en 1888 dirigido por Enrique Ortega. Editor propietario Jacobo Peuser, Buenos Aires, La Plata, 1887. Es el primer almanaque editado por la Casa Peuser que luego fue continuado en años sucesivos, bajo el nombre de *El almanaque del mensajero*. La publicación está dividida en dos partes. La primera corresponde al almanaque propiamente dicho donde se tratan todos los meses del año, con sus días, santoral, etc. La segunda parte incluye artículos literarios e históricos redactados por conocidos escritores e historiadores de ese tiempo. Además contiene numerosos grabados en blanco y negro de Buenos Aires y sus alrededores constituyendo una verdadera iconografía de época.” Las referencias en la red se concentran en subastas, casas editoriales de textos antiguos y hemerotecas digitales. (Fecha de acceso: 14 de julio de 2011). [http://hemerotecadigital.bne.es/datos1/numeros/internet/Argentina/Caras%20y%20caretas%20\(Buenos%20Aires\)/1899/189901/18990100/18990100_00013.pdf](http://hemerotecadigital.bne.es/datos1/numeros/internet/Argentina/Caras%20y%20caretas%20(Buenos%20Aires)/1899/189901/18990100/18990100_00013.pdf) (24)

¹⁴² En el capítulo 66 de *Rayuela*, Oliveria dice que Morelli tiene “su lado compilador de almanaque literario (en algún momento llama ‘Almanaque’ a la suma de su obra).” (303)

¹⁴³ Rompimiento que se presta a la adjetivación, a juegos de palabras que ponen de manifiesto la propiedad esencial del corpus de su obra: afirmar y negar; parecerse a sí misma, pero siempre dando un paso más allá. Cortar/Azar/Ariana: una obra que corta, que es recortada, que se dispersa, sometida a las influencias del azar. (Cortar- los puentes, abandonarse al –(a)zar: Cortázar.) Y que se vuelve a tejer por la figura emblemática de la poética cortazariana: Ariana, la tejedora. (Cortázar/Ariana: Cortazariana.)

se desteje en el pasaje al intersticio que le sigue. Desconfigurando configuraciones, Cortázar explicita sus poéticas teóricas y críticas activadas en cuentos y novelas y manifiestas en *Rayuela*, con el propósito de crear nuevas maneras de refigurar. Fractura ahora las formas tradicionales del ensayo y la forma del libro -como lo propone en “Teoría del túnel” (1947) y como ya lo realizó en *Rayuela*- para configurarlo:

... como producto de una actividad que escapa a la vez a todo lujo estético y a toda docencia deliberada, instrumento de automanifestación integral del hombre, de autoconstrucción, vehículo y sede de valores que, en última instancia, no son ya literarios. El libro es producto de una práctica nunca dissociada del hombre-autor-lector. (*Obra crítica*, I/41)

Cortázar hace necesaria una escritura subversiva, propia de un dinamitero que barrena los flancos del idioma para transformar la palabra en manifestación de la totalidad del hombre, de modo que asegure el ejercicio pleno de todas las facultades y posibilidades humanas. Propicia, por tanto, una escritura de máxima implicación personal, propia de una postura de vanguardia, partidaria del antiarte, de la antiforma, de una cultura adversaria o contracultura revivificadora. Vista sí, la escritura cortazariana será instrumento de exploración global entre persona y mundo, una pujanza extra o supraliteraria que impulsa a una búsqueda que supere no sólo lo genérico, sino también lo lingüístico. Por tanto, el acto de la escritura se enfoca en poner en juego recursos de desvío, agresión, reversión y desbaratamiento para que el lenguaje imponga su arbitrio; que se interponga entre conciencia y mundo, entre aprehensión y expresión; que la escritura resulte, finalmente, un recurso para alcanzar lo que está más acá o más allá de la lengua: la realidad que las palabras enmascaran.

La ejecución de este programa poético, de este salto en pos de la palabra viva, es postulado por Cortázar -a manera de teoría y crítica- desde sus primeros escritos: variedad discursiva capaz de acoger cualquier tipo de enunciación, movilidad de focos, marcos, dimensiones, variedad de géneros, de códigos; diversidad que lo incita a jugar con lo disponible; escritura sorpresiva que culmina en *Rayuela*, para ver nacer otras obras, otros territorios, prosas poemáticas que son siempre búsquedas de lo humano.

La vuelta al día en ochenta mundos se puede considerar como el lugar privilegiado en donde la teoría –del des-montaje- y la práctica –del montaje- se conjugan. Cada apartado del texto, bien puede ser visto como una casilla que remite a un lugar o punto de vista, desde donde el autor se sitúa en el juego, como el de la rayuela¹⁴⁴: ir de un lugar a otro, avanzar o retroceder en constante movimiento para alcanzar el centro del laberinto. Va Cortázar transformándose, de salto en salto, en el poeta gorrión, en el camaleón, como alguna vez dijo John Keats, y a lo que él agregaría: “Tal vez ni siquiera ahora estoy hablando por mí mismo, sino desde alguna individualidad en cuya alma vivo en este instante”. (*Imagen de John Keats*, 494) O como en carta a Fredi Guthmann, lo expresa: “Tal vez me llegue el día en que acuda, con una muchedumbre, a sufrir la mirada de un iluminado; tal vez mi camino termine en un encuentro, en una oneness...” (*Cartas*, I/254).¹⁴⁵ El poeta gorrión-camaleón será símbolo de unidad en la diversidad, de

¹⁴⁴ En las cartas donde Cortázar menciona al libro, lo sitúa en el plano del divertimento, incluso de la rebeldía al intentar configurar un texto que le de un revés a la solemnidad de la crítica: “... creo que puede salir un texto divertido”, le dice Paco Porrúa. Por otro lado, le escribe a Lezama Lima: “El libro en cuestión será una especie de ‘almanaque’ en el que estoy reuniendo textos de muy diversa intención y humor [...] estoy harto de que los inteligentísimos y cultos argentinos, chilenos y peruanos [...] alcen las cejas. Me parece elemental abofetearlos fraternalmente con unas cuantas páginas que los avergüencen...” (*Cartas*, 2/1046-1048)

¹⁴⁵ En *Imagen de John Keats*, un texto de juventud, Julio Cortázar vierte al castellano gran parte de la obra poética (tanto sonetos como fragmentos de los poemas mayores) y dramática (fragmentos de las únicas dos obras teatrales) del poeta inglés con el propósito de revalorarla a la luz de los datos más significativos de su vida, registrados en su epistolario. Valiéndose de las cartas y de los poemas, principalmente, traza un boceto biográfico y dialoga continuamente con el poeta inglés para rastrear y formular su poética camaleónica, de la que se aprovecharía el mismo Cortázar en la creación de su narrativa breve desde sus comienzos.

metamorfosis, es decir, de cambio creado desde la visión poética del autor: extrañarse para ser otro¹⁴⁶, es decir, descolocarse para descolocar la obra.¹⁴⁷

Esas alianzas entre discursos diversos fotografías, ilustraciones y viñetas, así como de una variedad de soportes gráficos, según palabras de Cortázar, tiene como:

... propósito desacralizar y quitarle a la literatura ese carácter de cosas por todo lo alto porque ésta también tiene que ser por todo lo bajo, porque alto y bajo son referencias en una escala de valores de Occidente, pero que en este momento está cambiando y que puede ya haber cambiado para mucha gente (*Cortázar por Cortázar*, 44-5).

La estructura externa de *La vuelta al día en ochenta mundos* da cuenta de la excentricidad del género. El libro propone, desde el título, una visión distinta de la consabida. Ese es el sentido de la inversión del título de la obra clásica de Julio Verne. A partir de ahí arrancan los efectos de “improvisación” y digresión, repartidos a lo largo de los “ochenta mundos”: “A mi tocayo le debo el título de este libro y a Lester Young la libertad de alterarlo sin ofender la saga de Phileas Fogg” (“Así se empieza”, 1/7). Julio Verne y el jazz son la quinta sostenida que, con el poder ensordecedor de la improvisación, hace huecos en la pared de ladrillos; buscan conjugar para proponer, -vía la escritura intersticial de Cortázar-, una participan dialógica entre el lector y los mundos del autor.

¹⁴⁶ “Cortázar hace suyo ese camaleonismo preconizado por Keats como ideal literario; confundirse con el objeto de representación merced a una ilimitada capacidad de adaptación” (*Julio Cortázar: mundos y modos*, 142). En “Casilla del camaleón” (*La vuelta al día en ochenta mundos*), Cortázar argumenta a favor de “esa disponibilidad para latir con los cuatro corazones del pulpo cósmico que van cada uno por su lado y cada uno tiene su razón y mueve la sangre y sostiene el universo, ese camaleonismo que todo lector encontrará y amara o aborrecerá en este libro y en cualquier libro donde el poeta rehúsa al coleóptero.” (II/186-7)

¹⁴⁷ El “Tablero de dirección” confirma la descolocación de *Rayuela*. en la cual se exterioriza el tejido de otras textualidades inherentes al discurso narrativo.

La diagramación del libro, realizada por el artista argentino Julio Silva, sintetiza la visión de Cortázar en relación a la libertad creadora. La portada de forma rectangular contiene al título a la manera de una elipse abierta en los extremos. En el interior de la elipse hay un grabado que recrea un juego infantil conocido en Chile¹⁴⁸ como “caballito de bronce”. Se juega en parejas, un niño se inclina y el otro salta sobre él. El juego representado en el grabado sigue la disposición elíptica del título, para mostrar la transformación gradual de los niños que juegan en sapos. La primera pareja de sapos cae en un charco de agua en el espacio abierto. Se ilustra así un proceso de transformación, de cambio y a la vez de renovación: el niño-ludens –lo nuevo- muta en sapo –lo viejo¹⁴⁹- para renovarse, regenerarse de nuevo al caer en un intersticio; ingresar en la transición; salir a lo abierto. Esto se complementa con el sentido del viaje –traslado- alrededor del mundo y de juego en el quehacer poético. El grabado prefigura, en sí, la significación del libro.

La portada interior repite la forma de elipse de título de la tapa. Dentro de la elipse que forma el título hay un grabado que tiene la forma rectangular de un acuario, en cuyo interior hay un bestiario, plantas y objetos culturales. El acuario, la pecera o la burbuja de cristal son para Cortázar símbolos de un estado diferente de la materialidad de las cosas: opacidad-transparencia, duplicidad y ubicuidad del yo, barrera invisible y transgredible de la otredad absoluta y posibilidad de pasaje al otro lado de las cosas. A través de esta

¹⁴⁸ “Caballito de bronce”: Originario de Chile. Juego de la niñez. unos se apoyan entre sí haciendo “mesas”, otros corren a subirse en sus espaldas y a moverse hasta que los de abajo aguanten el peso. Si los derriban antes de contar once, ganan y cambian el lugar. (Fecha de consulta: 14 de julio de 2011). <http://www.tswysen.cl/modismosabcch.htm>

¹⁴⁹ En el *Diccionario de símbolos y mitos* de Pérez-Rioja, dice: “El vulgo mira con cierta prevención a este batracio, sin duda por el olor acre y nauseabundo que segrega por los tubérculos glandulosos que cubren su cuerpo torpe, incapaz de saltar.” (381). Como símbolo de lo viejo frente a lo nuevo, aparece en fábulas y leyendas de origen popular como en “El sapo y la serpiente” y en los cuentos maravillosos en los que el sapo se convierte en príncipe y viceversa.

“permeabilización” del mundo, Cortázar manifiesta la fascinación que desde muy pequeño sintió por las transparencias, los cristales, los vidrios:

...porque el fenómeno de la transparencia, el hecho de que la visión pueda atravesar una superficie opaca, una superficie material como es el cristal, me sigue pareciendo una incitación a ver en la materia otras cosas de las que se ven habitualmente.[...] Es decir, buscar todas las posibilidades de pasaje. (*La fascinación de las palabras*, 26).

Multiplicidades sugeridas, en primer término, desde los epígrafes que acompañan *La vuelta al día en ochenta mundos*. El primero de ellos, de Pablo Neruda sugiere acaso la selección de los textos: “De distancias llevadas a cabo, de resentimientos infieles, / de hereditarias esperanzas mezcladas con sombra, / de asistencias desgarradoramente dulces / y días de transparente veta y estatua floral, / ¿qué subsiste en mi término escaso, en mi débil producto?” (“Diurno doliente”). El segundo, que corresponde a un texto de Louis Aragon, apunta hacia el concepto de descolocación: “Ah crevez-moi les yeux de l’âme / S’ils s’habituaiient aux nuées” (*Le roman inachevé*)¹⁵⁰. Ambos aluden a aperturas inéditas a través de formas de conocimiento inhabituales, a tránsitos por diferentes planetas, lugares de encuentros con otros seres que comparten los mismos principios de libertad creadora. Mecanismo de intersticio que Cortázar –en tercera voz- condensa, mediante Robert Lebel, las palabras expresadas por Marcel Duchamp:

Todo lo que ve usted en esta habitación o, mejor, en este almacén ha sido dejado por los locatarios anteriores, por consiguiente no verá gran cosa que me pertenezca, pero yo prefiero estos instrumentos del azar. La diversidad de su naturaleza me impide limitarme a una reflexión unilateral y, en este laboratorio cuyos recursos someto a

¹⁵⁰ “¡Ay de mi muerte los ojos del alma / Si se acostumbran a las nubes” (traducción libre de la autora), verso del poema “L’Amour qui n’est pas un mot” integrado a *Le roman inachevé* (“El amor no es una palabra”, *La novela inacabada*, 1956) que contiene poemas y relatos de corte autobiográfico.

un inventario sistemático y, bien entendido, en sentido contrario al natural, mi imaginación se expone menos a marcar el paso (“Así se empieza”, I/9).

Más adelante, en el ensayo crítico dedicado a *Paradiso*, la novela de Lezama Lima, hará de nuevo alusión a lo que pretende su quehacer de escritor, casi a la manera de una poética del intersticio:

Los pasajes proponen algunas de las claves al sistema por el que se rige el relato, pero éste se desenvuelve en una serie de planos que van de llana y casi hogareña evocación biográfica a la invención de situaciones extremas en el campo de lo erótico, lo mágico y lo imaginario. (“Para llegar a Lezama Lima”, 2/72).

Dichos pasajes rompen con la linealidad de la lectura; son fracturas, es decir, intersticios que se rebelan contra la unicidad. Sin tablero de dirección, sin índice exploratorio que muestre los pequeños saltos del discurso dentro de otro, la obra se presenta como un mosaico de temas, lecturas y preferencias de su autor en tres grandes líneas: su postura frente a la literatura, la creación literaria y el sentido del humor. Va Cortázar de un lado a otro del hilo: del cuento, al concepto de estilo, a una crítica fiera contra la seriedad, por ejemplo.

Cortázar salta -de las notas del saxofón de Lester Young- “a lo abierto” para librarse “del cangrejo de lo idéntico para ganar esponja y simultaneidad porosa [...] el esquema melódico que me lanzaba al reverso de la alfombra donde los mismos hilos, del mismo color, se traman de otra manera.” Descolocado ya...

...todo participa lo más posible (no siempre se puede abandonar a un cangrejo de cincuenta años) de esa respiración de la esponja en la que continuamente entran y salen peces del recuerdo, alianzas fulminantes de tiempos y estados y materia que la

seriedad, esa señora demasiado escuchada, consideraría inconciliables.” (“Así se empieza”, I/7)

Los orificios de la esponja se expanden bajo la lógica del azar: “Aludo a un sentimiento de sustancialidad, a ese estar vivo que falta en tanto libros [...] a que escribir y respirar [...] no sean ritmos diferentes.” (I/11). Una descolocación lógica que despliega el sentimiento del absurdo “por el que nos definimos y definimos el mundo.” Por tanto, un mundo donde “ya no hay que creer porque es absurdo, sino que es absurdo porque hay que creer.” Aceptar el absurdo como natural porque la realidad es inconcebible. “Quiero decir que un claro sentimiento del absurdo nos **sitúa**¹⁵¹ mejor y más lúcidamente...” (“Julios en acción”, I/26)

El absurdo, hace consciente al sujeto de la relación que éste tiene con el mundo, es decir, si el sujeto no percibe una conexión entre los eventos o las circunstancias de la realidad, entonces experimentará una sensación de absurdo, provocada por la inconexión. En *Rayuela*, Horacio le define el término a Etienne: “Lo absurdo no son las cosas, lo absurdo es que las cosas estén ahí y las sintamos como absurdas. A mí se me escapa la relación que hay entre yo y esto que me está pasando en este momento. No te niego que me esté pasando. Vaya si me pasa. Y eso es lo absurdo.” (28:140)

Como pasaje, el absurdo provoca un sentimiento de no estar del todo. ¿Se está y no? ¿Se está fragmentado? Si es así, ¿queda una parte de un lado del intersticio y pasa otra? ¿Será la razón la que se queda para dar paso al absurdo? “... se da una coexistencia pocas veces pacífica de por lo menos dos aperturas al mundo.” Es la yuxtaposición del adulto que esconde a su ser niño, la visión racional y pueril “que hace al poeta” y que “se manifiesta en el sentimiento de no estar del todo en cualquiera de las estructuras, la de las telas que arma la vida y en las que somos a la vez araña y mosca.” (“Del sentimiento de no estar del

¹⁵¹ Los soportes simbólicos del uso de negritas, cursivas y mayúsculas son del autor.

todo”, I/32) A Horacio le estaba vedado ese sentimiento “aludía siempre a una descolocación, a una excentricidad con respecto a una especie de orden que Oliveira era incapaz de precisar”, porque “hasta de la sopa hago una operación dialéctica” (90: 345). En cambio, para Horacio, la Maga lo experimenta a cada momento: “a la Maga le encantaban los líos inverosímiles en que andaba metida siempre por causa del fracaso de las leyes en su vida. Era de las que rompen los puentes con sólo cruzarlos...” (*Rayuela*, 1:14)

Vivir y escribir son, para Cortázar, dos actos indiferenciados. Es ese estar a medias, como dice, en ambos actos. Descolocarse en un punto “para llegar a una colocación, a un emplazamiento...” Esta constante lúdica explica todos los territorios cortazarianos, donde se instala “esa dialéctica mágica [de] un hombre-niño [...] que está luchando por rematar el juego de su vida...” De ahí “ese juego al borde del balcón” que es *Rayuela*. (1:33)

Para Cortázar, la razón, de que un poeta escriba poemas nace de su extrañamiento.¹⁵² Se trata de una penetración aventurada e irracional en busca de la esencia de lo real, que suscita siempre un mecanismo de “**challenge and response**”:

... así cada vez que el poeta es sensible a su lateralidad, a su situación extrínseca, reacciona poéticamente [...] dicho de otra manera, escribe poemas que son como petrificaciones de ese extrañamiento; lo que el poeta ve o siente en lugar de, o al lado de, o por debajo de, remitiendo este **de** a lo que los demás ven tal como creen que es, sin desplazamiento ni crítica interna. Dudo de que exista un solo gran poema que no haya nacido de esa extrañeza o que no la traduzca; más aún, que no la active

¹⁵² Anterior a Shklovsky, esta idea ya la habían formulado William Wordsworth y S. T. Coleridge en el Romanticismo inglés. El extrañamiento es caer en la cuenta de lo que se percibe es algo diferente. Esta idea se asocia con la deshabitación, misma que es consecuencia del extrañamiento. El extrañamiento, en este sentido, supone una ruptura con el automatismo de la percepción: es observar las cosas con una mirada “extrañada”, como si se vieran por primera vez, es en otras palabras, el regreso a la inocencia. (“Volviendo a Eugenia Grandet”, *La vuelta al día en ochenta mundos*, I/41)

o la potencie al sospechar que es precisamente la zona intersticial por donde cabe acceder. (“Del sentimiento de no estar del todo”, I/36-7)

Cortázar escribe por descolocación, por cierta falencia que lo obliga a una búsqueda, incesante persecución del entendimiento a través de un discurso que genere en el lector esa misma búsqueda y, a la vez, el goce estético. Más no se trata sólo de una intención artística, sino, además, de una posición ontológica en la que deliberadamente el hombre intenta descubrir las fisuras de lo aparential, de las sustituciones, abrirse paso por zonas intersticiales, de manera que el extrañamiento le resulte una condición natural que se presenta como una lucha constante en vista de su propia conquista, una suerte de presencia y recomienzo, una disposición abierta y sostenida de una lectura del mundo siempre vivencial y siempre dispuesta a desplazarse, a descentrarse, a descubrirse.

En este sentido, fuera del orden poético, los extrañados-no- poetas, se desplazan con mayor naturalidad, pues su noción de extrañamiento es lúdica y no lírica o trágica, como en el caso del poeta. El combate poético corresponde a un mecanismo de integración, por parte del “extrañado a secas”, quien se adapta a la excentricidad hasta hacer de lo excepcional una condición natural. Es decir, el sujeto extrañado anula la diferencia entre “lo sólito y lo insólito” y permite su paso en lo cotidiano, sin buscar respuesta, porque no hay desafío a un plano de una realidad menos real. (I/37)

En el terreno del cuento, “la anécdota de cada relato es también un testimonio de extrañamiento, cuando no una provocación tendiente a suscitarla en el lector.” (“Volviendo a Eugenia Grandet, I/39) También “mis novelas [son] aperturas sobre el extrañamiento, instancias de una descolocación desde la cual lo sólito cesa de ser tranquilizador porque nada es sólito apenas se le somete a un escrutinio sigiloso y sostenido.” Por tanto, “**Rayuela** es de alguna manera la filosofía de mis cuentos, una indagación sobre lo que

determinó a lo largo de muchos años su materia o su impulso.” Vista así, *Rayuela* se debate “en un plano dialéctico”, es decir, el extrañamiento es apertura para la reflexión. (I/41) En este sentido,

... las novelas han sido empresas más sistemáticas [que los cuentos], en las que la enajenación de raíz poética sólo intervino intermitentemente para llevar adelante una acción demorada por la reflexión. ¿Pero se ha advertido lo bastante que esta reflexión participa menos de la lógica que de la mántica, que no es tanto dialéctica como asociación verbal o imaginativa? Lo que llamo aquí reflexión merecería quizá otro nombre o en todo caso otra connotación. (I/41-2)

En tal caso, se trata de una reflexión en torno a la acción o a la inacción. Son altos hipnóticos “en los que el autor reclama una vigilia activa del lector” y que en el lector pasivo producen consternación. En este sentido, Cortázar afirma: “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.” (I/42)

Más, en territorios cortazarianos estos altos hipnóticos, casi siempre, van acompañados de humor. “El humor [...] reside en la **situación** física y metafísica del escritor que le permite lo que para otros serían errores de paralaje [...] jugar con [...] esa fluctuante disponibilidad del mundo y sus criaturas, entrar sin esfuerzo en la ironía, el **understatement**, la ruptura de los clisés idiomáticos que contamina... (“De la seriedad en los velorios”, I/59)

¿Cómo procede el poeta para librarse de la Gran Costumbre idiomática? Cortázar, saltando a la casilla Rimbaud, dice a dos voces:

De esa sujeción [...] se saldrá por una voluntad de cambiar al mundo [...] Todas las posibilidades armónicas y arquitecturales vibrarán en torno de tu eje central [...] **Tu memoria y tus sentidos serán tan sólo el alimento de tu impulso creador. En cuanto al mundo, cuando salgas, ¿en qué se habrá convertido? En todo caso, nada que ver con las apariencias actuales.** (“Del sentimiento de lo fantástico”, I/71)

Si el mundo cambia a los ojos del poeta, también lo habrá hecho –sin duda- su impulso creador y, por ende, las funciones pragmáticas de su memoria y de sus sentidos; “toda la ‘ars combinatoria’, la aprehensión de las relaciones subyacentes”. Lo anterior dependerá, como dice Cortázar (eco de Víctor Hugo), del “lugar de convergencia, punto de intersección misterioso [...] en el que se suman las fuerzas dispersas”, comprendidas como heterogeneidades admisibles por el azar; encuentro fortuito “(que no lo será) de un paraguas con una máquina de coser”, en un punto vélico,¹⁵³ (“Ese mundo que es éste”, I/74) donde confluyen mundos extrañados entre sí mismos.

En la siguiente casilla, el camaleón Cortázar se traslada a Adolf Wölfli, pintor de su música,¹⁵⁴ y con él alude a la

... sospecha de arcaica raíz mágica según la cual hay fenómenos e incluso cosas que son los que son y como son porque, de alguna manera, también son o pueden ser

¹⁵³ Centro vélico : Punto imaginario donde se aplica la resultante de la acción del viento aparente sobre las velas. (Fecha de acceso: 14 de abril de 2010)
<http://www.canalmar.com/diccionario/centro%20v%C3%A9lico>

¹⁵⁴ Es de llamar la atención que este máximo exponente del arte marginal o Art Brut (el arte creado por personas ajenas al mundo artístico sin una formación académica) ocupa cada espacio vacío por dos pequeños agujeros. Wölfli llamaba a las formas que rodeaban estos agujeros, sus pájaros. Esta técnica es llamada por la crítica del arte horror vacui (literalmente ‘miedo al vacío’) y se emplea para describir el relleno de todo espacio vacío en una obra de arte con algún tipo de diseño o imagen. (Fecha de acceso: 14 de abril de 2010)
<http://bauhausinformalismo.wordpress.com/arte-bruto-arte-marginal/>

otro fenómeno u otra cosa; y que la acción recíproca de un conjunto de elementos que se dan como heterogéneos a la inteligencia, no sólo es susceptible de desencadenar interacciones análogas en otros conjuntos aparentemente disociados del primero, [...] sino que existe identidad profunda entre uno y otro conjunto...

(“- Yo podría bailar ese sillón- dijo Isadora”, I/77)

En otras palabras, una objeto puede ser también otro reducido a una “acción que va de X a Z a base de una coexistencia esencial de X y Z [...] no se trata de la interexistencia en sí sino de su dinámica (su ‘destino interno y dinámico’) que por supuesto se cumple...” (I/81) Se trata de una asociación de triple vía: se asocian dos elementos heterogéneos que a su vez generan una tercera visión.

Metáforas que apuntan hacia esa vaga, incitante dirección: el latigazo de la triple carambola, la jugada de alfil que modifica las tensiones de todo el tablero: cuántas veces he sentido que una fulgurante combinación de fútbol [argentino] podía estar provocando una asociación de ideas en un físico de Roma, a menos que naciera de esa asociación o, ya vertiginosamente que físico y fútbol fueran elementos de otra operación que podía estarse cumpliendo en una rama de cerezo en Nicaragua. (I/82)

Estas asociaciones o metáforas de triple banda proceden de la memoria objetiva y su poder de asociación. En este sentido, para Cortázar,

... la memoria juega con su propio contenido un oscuro juego [...] Arritmia del hombre y su memoria, que a veces se queda atrás y otras finge un espejo impecable que la confrontación parece desmentir con escándalo [...] Curioso eso que almacena sus réplicas con arreglo a otra acústica que la de la conciencia [...] El supuesto archivo de las fotocopias devuelve extrañas criaturas [...] la memoria semeja la araña esquizofrénica de los laboratorios donde se ensayan los alucinógenos, que teje

telas aberrantes con agujeros, zurcidos y remiendos. La memoria nos teje y atrapa a la vez con arreglo a un esquema del que no se participa lúcidamente; jamás deberíamos hablar de **nuestra** memoria, porque si algo tiene es que no es nuestra; trabaja por su cuenta, nos ayuda engañándonos o quizá nos engaña para ayudarnos...

(“Acerca de la manera de viajar de Atenas a Cabo Sunion”, I/95-6)

La falsa ciudadela del recuerdo parece ser análoga a la realidad flexible y porosa. Su estructura, en apariencia inamovible, pierde todo sentido “apenas nos corremos”. (“Diálogo con maoríes, I/101) Para Cortázar la diferencia entre la física y la metafísica está en la oposición de lo estático y el movimiento. Sin embargo, su planteo no es tan sencillo, tan maniqueo. Si se elimina el estar de un lado o del otro, “al margen de las asociaciones analógicas se abre una segunda opción, la de entender el producto como realidad enriquecida...” (I/102) Es decir, si los actos-vida se arman dentro de la tendencia de salir de sí mismo, con el propósito de enlazarlos con otras manifestaciones, se podrá comprender el proceder del poeta: un ser que viaja por los intersticios de la realidad para encontrarse con el nómeno, la cosa-en-sí, como medio para abolir la clausura de “la supuesta unidad y finitud de los hechos...” (I/103) Abolición que construye la elasticidad de que pueden ser capaces dos nociones o dos evidencias contrarias. “Parecería que una elección no puede ser dialéctica, que su planteo la empobrece, es decir la falsea, es decir la transforma en otra cosa. Entre el Yin y el Yang, ¿cuántos eones? Del sí al no, ¿cuántos quizá?” (*Rayuela*, 73:314)

Al rebasar el poeta el límite de lo establecido, desgarrar lo continuo. Cae en cuenta de que de nada sirve entender algunas palabras que luego quieren decir otra cosa y que “casi siempre remiten a un pasillo que en vez de llevar a la calle acababa en los archivos del sótano...” (“Noches en los ministerios de Europa”, I/113). Y como duda, el poeta va a lo

abierto para ver pasar las posibilidades de un lenguaje que ha dejado de ser dócil. Y viaja por las palabras hasta llegar al borde de una revelación, finalmente, de un encuentro con esa posibilidad-otra del lenguaje.

Para ello el poeta configura un estado propicio que lo lleve a la ruptura de la realidad coherente: divaga excentrado de lo familiar, de tanto simulacro, de lo conocido. Entra en la zona iluminada de lo inesperado, por irregular. Literalmente, se le revela que la palabra encierra otra que a su vez contiene otra visión de sí misma... ¿Será que con Jarry hay que saber de patafísica y su ejercicio? ¿Sólo así es posible comprender que dentro de tanta metáfora hay una poética de la excentración? Las metáforas, en tal caso, dejan de serlo, para ser patáforas.¹⁵⁵

La dinámica de la excentración presupone una incursión en territorio ajeno de la tradición literaria. Mucho de lo escrito por Cortázar¹⁵⁶, está bajo la influencia de Raymond Roussel,¹⁵⁷ quien a su vez influyó de manera determinante en la creación de Oulipo¹⁵⁸

¹⁵⁵ Patáfora (sustantivo):

1. Una metáfora extendida que crea su propio contexto.

2. Lo que se produce cuando la cola de un lagarto ha crecido tanto que se rompe y crece un lagarto de nuevo.

La patáfora es una metáfora excepcionalmente ampliada inventada por el autor americano Pablo López. Así como, Alfred Jarry define que “la Patafísica se extiende también lejos o más allá de la metafísica y que la metafísica más allá de la física”, así una patáfora crea una expresión que existe también lejos de la metáfora; que la metáfora se extiende ella misma más allá de la lengua no figurada. (Fecha de acceso: 14 de abril de 2010): <http://www.margencero.com/articulos/articulos3/patafisica.htm>

¹⁵⁶ “... escribía los monólogos de Persio en **Los premios** apoyándome en un sistema de analogías fonéticas inspirado por el de Roussel... “ (“De otra máquina célibe”, *La vuelta al día en ochenta mundos*, I, 123)

¹⁵⁷ Las obras más conocidas de Roussel son *Impresiones de África* y *Locus Solus*, ambas escritas de acuerdo a restricciones formales basadas en juegos de palabras. Roussel mantuvo su método de escritura en secreto hasta la publicación póstuma de *Cómo escribí algunos libros míos*, donde describe su método: “Elegía dos palabras casi similares (que hacían pensar en los metagramas). Por ejemplo billard (billar) y pillard (pillastre). Después añadía palabras parecidas, tomadas en dos sentidos diferentes, y obtenía así dos frases idénticas”. Según Foucault, “la repetición sólo es buscada y encontrada a partir de esta ínfima diferencia que paradójicamente induce la identidad; y así como la antifrase se ha inmiscuido en el lenguaje por la apertura de una minúscula diferencia, del mismo modo, la repetición sólo ha podido anudar sus palabras idénticas a partir de una desviación casi imperceptible. La repetición y la diferencia están tan íntimamente imbricadas una en la otra, y se ajustan con tanta exactitud, que no es posible decir qué es lo primero y qué es lo derivado...” (27) (Fecha de acceso: 14 de abril de 2010):

<http://es.scribd.com/doc/7167423/Foucault-Michel-Raymond-Roussel>

(acrónimo de “Ouvroir de littérature potentielle”, que se traduce como “Taller de literatura potencial”). Se trata, pues, de un intento de renovación literaria que, a partir de la búsqueda de nuevas estructuras –matemáticas, lingüísticas, geométricas, musicales, arquitectónicas–, y de una concepción eminentemente lúdica y desenfadada de la literatura, proporcione nuevos medios de expresión a los escritores. Una literatura experimental que busca (e incluso crea) un lector cómplice imprescindible para la plena realización del acto artístico y donde el juego –*ars combinatoria*, juegos de palabras, metaliteratura– desempeña un papel fundamental.

La literatura cortazariana y la teoría práctica oulipianas¹⁵⁹ coinciden en diversos aspectos. En primer término, a través de la concepción lúdica que para Cortázar tiene la

¹⁵⁸ En septiembre de 1960, durante el primer congreso dedicado a Queneau, en un seminario de titulado “¿Una nueva defensa e ilustración de la lengua francesa?”, algunos de los asistentes sintieron el deseo de crear un pequeño grupo que se ocupase de experimentación literaria. Así el veinticuatro de noviembre de ese año, se constituyó un grupo que primeramente se llamó “Seminario de Literatura Experimental” (o “Selitex”) y que reunía más o menos a una decena de personas en torno a Raymond Queneau y François Le Lionnais. El “Selitex” pronto fue rebautizado como “Ouvroir de Littérature Potentielle” (“Obrador de Literatura Potencial”) a propuesta de Albert-Marie Schmidt -un profesor de literatura especialista en poesía científica del siglo XVI. Durante las reuniones, el proyecto del OULIPO no tardó en definirse en dos direcciones: En primer lugar, y era lo más importante, el grupo buscaba nuevas formas, nuevas estructuras con el objeto de ponerlas a disposición de los escritores. Sin embargo, no tardó en percatarse de la necesidad de tener en cuenta a las literaturas que habían precedido al OULIPO. El grupo se propuso, entonces, descubrir en ellas elementos hasta entonces inexplorados. Así que, OULIPO decidió asumir el conjunto de la literatura, la pasada y la por llegar. (Cécile de Bary. “Las obras del obrador” Entrevista a Marcel Bénabou, publicada en *Quimera*, Revista de Literatura. (Fecha de acceso: 14 de abril de 2010):

<http://www.revistas culturales.com/articulos/43/quimera/64/1/las-obras-del-obrador-entrevista-con-marcel-benabou.html>

¹⁵⁹ El interés que la presente investigación tiene por los vínculos que unen a la estética cortazariana y las teorías prácticas del Oulipo, es la ausencia de estudios sobre el concepto de literatura potencial en Cortázar. En mis investigaciones no he encontrado demasiadas referencias a dicha relación. Una de ellas, la es página web “Julio Cortázar... ¿oulipiano!?” (fecha de acceso: 13 de febrero de 2010):

<http://segond.nicolas.free.fr/joulip.htm>. El único artículo encontrado es el de Pablo Martín Sánchez, “Julio Cortázar y la literatura potencial.” (Fecha de acceso: 13 de febrero de 2010):

http://www.lasiega.org/index.php?title=Julio_Cort%C3%A1zar_y_la_literatura_potencial

Otra referencia es una entrevista que le realiza Julia Otxoa al escritor español Víctor Moreno donde la periodista asegura (sin ofrecer fuente concreta) que Cortázar perteneció al Oulipo. (Fecha de acceso: 13 de febrero de 2010): <http://revistababar.com/wp/?p=231>

Aunque lo cierto es que si Cortázar no perteneció al Oulipo es porque no quiso, pues como revela Hervé Le Tellier, el grupo le propuso ser miembro a principios de los años 70 (por las mismas fechas que a Calvino),

literatura.¹⁶⁰ Un segundo punto es la importancia del papel del lector, el cual encuentra en el concepto de “lector-cómplice” su definición más explícita¹⁶¹. También coinciden en el gusto por la fragmentación, por la multiplicidad, por la combinatoria, por el collage como estructura literaria; *Rayuela* es el paradigma de la novela fragmentaria y combinatoria, donde la opción de lectura “salteada” produce una discontinuidad espacial y temporal, en la cual el trabajo del lector es otorgarle el sentido a los significados fragmentados.¹⁶² Otro punto de encuentro son los juegos lingüísticos –palíndromas y anagramas, entre otros- que encuentran su máxima expresión en la invención del gílgico¹⁶³; así como los atentados contra la ortografía (capítulo 69 de *Rayuela*)¹⁶⁴. Los hermanas asimismo la “puesta en abismo”, cinta de Moebius, juego infinito de remisiones (del capítulo 58 al 131 al 58 en *Rayuela*)¹⁶⁵. La música es otro hilo de la trenza, u otra improvisación más del *take*, como se

pero el escritor argentino rechazó la propuesta porque “no le parecía conveniente pertenecer a un grupo que no fuera político.” (Fecha de acceso: 13 de febrero de 2010):

<http://pagesperso-orange.fr/mexiqueculture/nouvelles6-letellier.htm>

¹⁶⁰ En este sentido, dentro de la literatura oulipiana, se encuentra *La vida instrucciones de uso* (1978), de Georges Perec, donde se ponen en juego estructuras matemáticas. Asimismo, el lector asiste, también, a la descripción de un inmueble parisino y a la narración de la vida de todos sus habitantes, a través de 99 capítulos ordenados según los saltos de un caballo de ajedrez, lo cual recuerda inevitablemente la *Rayuela* de Cortázar.

¹⁶¹ La importancia del lector en la literatura oulipiana tiene su piedra de toque en *Si una noche de invierno un viajero* (1979) de Italo Calvino, que en su memorable comienzo dice: “Relájate. Concéntrate. Aleja de ti cualquier otra idea” y que tiene por personaje a un Lector. En este mismo sentido, Cortázar necesita de un lector en su “Poesía permutante” (*Último round*, I/272) para combinar los diversos versos, al igual que *Cien billones de poemas* (1961), de Queneau.

¹⁶² Recuérdese que la “multiplicidad” es una de las propuestas calvinianas en “*Seis propuestas para el próximo milenio*.” Ahí se afirma: “el gran desafío de la literatura es poder entretejer los diversos saberes y los diversos códigos en una visión plural, facetada del mundo.” (127)

¹⁶³ Georges Perec y su *Grand palindrome* (1969), palíndromo de más de 6000 caracteres (1273 palabras exactamente).

¹⁶⁴ Queneau, en su texto titulado “Sínquisis”, juega con la alteración sintáctica lógica de los elementos de la frase.

¹⁶⁵ Bajo el concepto de lectura eterna, no es gratuito que Cortázar dedique su texto “Poesía permutante” a “Raymond Queneau, ni qué hablar”, probablemente aludiendo a su texto *Cien billones de poemas*.

aprecia en el capítulo 82 y la omisión rítmica del capítulo 55 de *Rayuela* que tiene un punto desestabilizador, revitalizante ¹⁶⁶. Se enlazan también en la importancia que le dan al humor y la admiración por Alfred Jarry y la Patafísica. El humor remite a Jarry, afirma Cortázar:

Jarry se dio perfecta cuenta de que las cosas más graves pueden ser exploradas mediante el humor; el descubrimiento y la utilización de la patafísica es justamente tocar fondo por la vía del humor negro. Pienso que eso debió influir mucho en mi manera de ver el mundo, y siempre he creído que el humor es una de las cosas más serias que existen.” (*Cortázar por Cortázar*, 187).

Juego del lenguaje, conciencia lúdica que traspasa no sólo las fronteras de las palabras sino los mecanismos de lectura. Cuenta Cortázar que Juan Esteban Fassio¹⁶⁷ se aplicó a crear una máquina destinada a la lectura de *Rayuela*. Paradójicamente el diseño de la máquina inventada por Fassio pone en evidencia la maquinaria de la novela de Cortázar. Se trata de un mueble triclinio. Contiene el número de gavetas de acuerdo al número de capítulos, botones que activan la lectura continua o interrumpida, una cama despegable, “puesto que Fassio comprendió [...] que **Rayuela** es un libro para leer en la cama a fin de no dormirse en otras posiciones de luctuosas consecuencias.” (“Cronopios, vino tinto y cajoncitos”, I/129); además una “ambientación favorable”, pues el mueble contiene (en el lado inverso a

¹⁶⁶ Es musical el origen de los *Ejercicios de estilo* (1947) de Queneau, pues la idea le vino escuchando el *Arte de la Fuga* de Bach, tras la cual quiso hacer algo parecido en el terreno literario. La omisión rítmica la utiliza Perec en *La vida instrucciones de uso*, eliminando una de las cien casillas que constituyen su particular tablero de ajedrez, dejando así en 99 el total de capítulos de la novela.

¹⁶⁷ Traductor y crítico literario. Fue el responsable del apartado crítico introductorio de la edición de *Ubú rey* de la colección Minotauro en 1957, esta vez en la versión de Enrique Alonso y Juan Esteban Fassio, (elogiado por Virgilio Piñeira en las páginas de la revista *Sur*). En el mismo año, funda el Instituto de Altos Estudios Patafísicos de Buenos Aires. Cortázar le llama “Proveedor Propagador Mesembrinesia Americana, Administrador Antártico y Gran Competente OGG, además de regente de la cátedra de trabajos prácticos rousselianos.” (“De otra máquina célibe”, I/124)

la cama) mate, ginebra, un pequeño asador y más. Sus siete botones, numerados por letras, controlan el binomio lectura-cama, tanto la sugerida por el tablero de direcciones (A) como la lineal (D). Tres de los botones son puntos capitales: el botón C, sirve para elegir de forma manual el capítulo que se quiera sin ningún orden anticipado; el botón E interrumpe el circuito final: 58-131-58; y el patafísico botón G que “el lector apretará en caso extremo, y que tiene por función hacer saltar todo el aparato.” (I/133)

La máquina inventada por Fassio, y puesta a disposición del lector en *La vuelta al día en ochenta mundos*, crea una poética de la destrucción que construye una visión irracional practicada a la luz del humor crítico y del azar. Desde este punto de vista, podría afirmarse que *Rayuela*, a través de la Rayuel-o-matic, es una novela individual que no corresponde a las leyes generales del género. Se rige por las excepciones, por tanto su análisis es inagotable, ya que tolera una serie infinita de operaciones que ponen de manifiesto su excepcionalidad.

Para Cortázar la individualidad de una novela, es decir, su excepción, está basada en el estilo. Señala que

... por estilo se entiende aquí el producto total de la economía de una obra, de sus cualidades expresivas e idiomáticas. En todo gran estilo el lenguaje cesa de ser un vehículo para la “expresión de ideas y sentimientos” y accede a ese extraño límite en que ya no cuenta como mero lenguaje porque todo él es presencia de lo expresado. Un poco como ocurre con el raro intérprete musical que establece el contacto directo del oyente con la obra y cesa de actuar como intermediario. (“Vocabulario mínimo para entenderse”, I/145)

A partir de lo anterior, Cortázar establece una triada que surge de un sentido más abierto con relación al concepto de estilo: “en todo relato hay que distinguir en primer término la

fábula, lo que se cuenta, de la **ficción**, que es ‘el régimen del relato’, la situación del narrador con respecto a lo narrado.” En una situación comunicativa oral en tiempo real, el hablante, su discurso y lo que cuenta está determinado por el referente. “En cambio, en ese **analogón**¹⁶⁸ de discurso que es una obra, esa relación sólo puede establecerse en el interior del acto mismo de la palabra: lo que se cuenta debe indicar por sí mismo quién habla, a qué distancia, desde qué perspectiva y según qué modo de discurso.” (I/145-6) La obra, por tanto, no se define según la fábula y el régimen de su orden, “sino por los modos de la ficción” dispuestos en la fábula. “La **fábula** de un relato se sitúa en el interior de las posibilidades míticas de la cultura; su **escritura** se sitúa en el interior de las posibilidades de la lengua; su **ficción** en el interior de las posibilidades del acto de la palabra.” (I/146)

El concepto de estilo al cual alude Cortázar no está basado en un sistema de signos informativos, que tienen por misión separar el fondo de la forma, sino es su disolución:

Es probable que nadie resuelva nunca la cuestión del fondo y la forma puesto que tan pronto se demuestra que es un falso problema las dificultades reaparecen desde otro ángulo. Si es verificable que la expresión acaba siempre por reflejar cualitativamente el contenido, y que toda elección maniquea en pro de una o de lo otro lleva al desastre en la medida en que no hay dos términos sino un continuo....

(“Tiene oídos y no”, I/148)

¹⁶⁸ Parece que Cortázar usa el término según lo define Sartre en su obra *L'Imaginaire* (1940). Según Alejandro Tomasini Bassols, en su ensayo “Mitología filosófica”, Sartre distingue entre el objeto de arte y el objeto de la imaginación a partir de “la noción de analogón: la obra de arte tiene su analogón en el objeto físico o material, pero no es ni identificable ni reducible a su analogón [...] Este es el tránsito al objeto de arte, el cual está más allá de la realidad [...] El objeto de arte es un objeto imaginario que se objetiviza en el objeto artístico. La meta del artista es construir un objeto real que permita la objeivación del objeto irreal, del cual es su analogón [...] Por ser irreal, la obra de arte no está ni en el espacio ni en el tiempo. Cuando se le logra captar es precisamente como algo que se contrapone radicalmente a lo real”. (4-5) (Fecha de acceso: 27 de octubre de 2009):

www.filosoficas.unam.mx.

Según Cortázar, “para alcanzar el estado de la escritura que merece llamarse literario no basta” con llenar lo blanco con lo negro, “sin otro cuidado que la corrección sintáctica o, a lo sumo, un vago sentimiento de las exigencias eurítmicas de la lengua. Esa literatura “la llamo sorda” (I/148), es decir, sin ritmo verbal “que corresponde a una economía intelectual y estética...”, y que limitado su discurso informativo y su mensaje “escamotean por ingenuidad o incompetencia la fusión erótica total y dadora de ser que nace del comercio con toda literatura digna de tal nombre.” (I/153) Sordo es el escritor que renuncia a transgredir el sentido infalible del vocabulario y sus estructuras sintácticas, porque, finalmente, su acto transgresivo es el que hace el estilo de un escritor.

El estilo, es decir, la originalidad con la que el escritor somete al lenguaje potenciará...

...estímulos eufónicos, rítmicos, cromáticos, escultóricos, estructurales, todo el erizo del estilo apuntando a la sensibilidad del lector, hiriéndolo y acuciándolo por los ojos, los oídos, las cuerdas vocales y hasta el sabor, en un juego de resonancias y correspondencias y adrenalina que entra en la sangre para modificar el sistema de reflejos y de respuestas y suscitar una participación porosa en esa experiencia vital que es un cuento o una novela. (I/151)

¿Cómo no aceptar que el estilo hace al escritor? ¿Acaso se corresponden estilo e intencionalidad? ¿Es ésta última la que potencia el estilo? La intención del autor ¿está cimentada en la modificación del lector y en su participación? “¿Cómo no ver que la única **situación** del escritor auténtico es el centro del átomo literario donde partículas conocidas y otras por conocer se resuelven en la perfecta intencionalidad de la obra: la de **extremar** todo lo que la suscita, la hace y la comunica?” (I/149), responde Cortázar a manera de pregunta.

El escritor sensible al estilo es aquel que crea una estructura original “en la que todo impulso y signo de comunicación apunta a las potencias extremas, actúa en altitud, latitud y profundidad, promueve y conmueve, trastorna y transmuta [...] cuyo último sentido está en trascender la operación poética para actuar con la misma eficacia alquímica sobre el lector.” (I/154) Este escritor, finalmente, se define por su renuncia a la sobreestimación de la anécdota; aquel que separa al mensajero del mensaje y reconoce que no son dos, sino uno: no hay mensajes hay mensajeros. Bajo este entendimiento, sólo así se gana “la batalla ineludible por la conquista de la palabra”. (“Gran fatiga a esa altura de la disquisición”, I/159)

El novelista comprometido con el estilo libra la gran batalla en el frente de los límites de lo dado. Cortázar, bajo la sombra de Lezama Lima en su *Paradiso*, ensaya teorías sobre la novela para intentar develar el espíritu que la anima. Desde una postura de lector primero, y como escritor después, hace una “aproximación vía simpática que elige todo cronopio para entablar comercio con otro.” (“Para llegar a Lezama Lima”, II/41) El problema del lector, aquí planteado, es su resistencia...

...a toda obra que le proponga aguas mezcladas, novelas que entran en el poema o metafísicas [...] Acepta moderadamente la carga extraliteraria de cualquier novela, pero siempre que el género conserve sus prerrogativas básicas [...] Se habla mucho en nuestros días de ciencias diagonales, pero el **lector diagonal** se tomará su tiempo en aparecer...”¹⁶⁹ (II/47)

¹⁶⁹ Roger Callois, en su obra *Medusa y Cia.*, establece el concepto de “ciencia diagonal”, a la cual define como aquella que busca la convergencia. “Una correspondencia entre el comportamiento del insecto y la creencia en el hombre [...] En el hombre la imaginación reemplaza al instinto, la ficción a la conducta, el terror proyectado por una oscura fantasía, al desencadenamiento automático, fatal, de un reflejo implacable”. En este sentido, el lector diagonal ¿será el que es capaz de comprender las convergencias heterogéneas que bien pueden ser parte de la configuración de un texto? Quizá la respuesta se encuentre en lo que Víctor Hugo

La novela debe estar aislada de la tradición que respeta al lenguaje. Romper con toda corrección formal en el escribir; ser serios para merecer respeto; sólo así se consigue, sin duda, nuevas propuestas de lectura que exciten al lector a buscar nuevas maneras de aproximarse al hecho de lo literario. “Todo escritor [...] lo quiera o no, su decisión de escribir comporta cargar con una inmensa y casi pavorosa tradición; la acepte o luche contra ella, esa tradición lo habita, es su familiar o su íncubo. [...] De ahí el entusiasmo que producen las novedades, el asalto en masa a la nueva rebanada de lo invisible que alguien ha conseguido corporizar en un libro...” (II/54)

En **Rayuela** definí y atacé al lector-hembra, al incapaz de la verdadera batalla amorosa con una obra que sea como el ángel para Jacob. Si se dudara de la legitimidad de mi ofensiva, baste este ejemplo: críticos reputados con sede en Buenos Aires empezaron por no entender el doble sistema posible de lectura de la novela, y de ahí pasaron al **pollice verso** después de asegurar patéticamente que la habían leído “de las dos maneras que indica el autor”, cuando lo que proponía el pobre autor era una opción y jamás hubiera tenido la vanidad de pretender que en nuestro tiempos se leyera dos veces el mismo libro.” (II/57)

El rechazo a toda obra que vaya a contrapelo es fundado y fundamentado por una tradición sólo capaz de hacer frente a las dificultades literarias que se ajusten a las leyes del juego occidental: “piezas conocidas y estrategias adivinables”. Y si acaso la obra invita al lector a “conocer un territorio extragenérico, batirse con un lengua y una acción que responden a un

llama el punto vélico de un navío y su analogía en la novela. (Fecha de acceso: 27 de octubre de 2009.)
<http://discursosfreudiano.com/Biblioteca%20Comentarios%20Medusa%20y%20Cia.html>

sistema narrativo que no nace de los libros sino de largas **lecciones de abismo**” (II/58), éste, seguro retrocede indignado.

El rechazo del lector a una obra que no responda a las reglas de la tradición, nace de la espera que el libro sea lo que debe ser: una novela con un hilo conductor evidente, una urdimbre clara que teja los episodios, por más fragmentarios que estos sean. Para Cortázar, el género novelesco responde a “una trama que dé cohesión narrativa a la vertiginosa multiplicidad de su contenido.” Sin embargo, al ser extragenérica no sólo podrá incluir “apéndices de **suplus**”, sino también ciertos desajustes en el montaje narrativo que decentran el acontecer en el plano temporo-espacial y psicológico, lo que conduce a que en la configuración los personajes “sean vistos en esencia mucho más que en presencia...” (II/60)

... los personajes en sí mismos parecen moverse en un continuo absoluto, ajenos a toda historicidad, entendiéndose entre ellos por encima del lector y de las circunstancias inmediatas del relato, con un lenguaje que es siempre el mismo lenguaje y que toda referencia a la verosimilitud psicológica y cultural vuelve inmediatamente inconcebible [...] Sin embargo nada me parece más inconcebible que ese lenguaje apenas se prescinda de la pertinaz noción realista de la novela, que predomina incluso en sus formas fantásticas o poéticas. (II/60-1)

Nada más desdeñable para Cortázar que el lenguaje natural que informa tradiciones, “que es sombra de mitos, murmullo del inconsciente colectivo.” Este es el que domina a los personajes, que les hace un carácter, sin permitir que ellos sean los que se definan de acuerdo a sus acciones. El otro, el lenguaje poético novelesco, potencia a que los personajes vivan, actúen, piensen y hablen de acuerdo con una poética del misterio humano. (II/61-2-

3) El novelista informante hace libros para leer como se leen los libros; el novelista poeta

hace libros para leer como se lee el mundo, en su anverso y su reverso, por ello busca y cede a la participación del lector de una forma activa y amorosa.

Tiempo atrás, (“cuando fui también un Morelli y lo dejé hablar en un libro...”) (“Encuentros a deshora”, II/120), Cortázar no sospechaba que algunos años después “Morelliana, siempre” sería uno de sus ochenta mundos. Revisitar a Morelli equivale, para él, hablar de “un hombre nuevo, el gran reconciliado.” Aquel que ha comprendido que el mundo interior y el mundo exterior son uno. “... tengo la certeza de que apenas las circunstancias exteriores (una música, el amor, un extrañamiento cualquiera) me aíslan por un momento de la conciencia vigilante, aquello que aflora y asume una forma trae consigo la total certidumbre, un sentimiento de exaltante verdad.” (“Morelliana siempre”, II/181)

El hombre dual intenta reconciliarse con el mundo a través de la palabra. Si no la hay, hay que tratar de inventarla; inventarle la palabra al agujero que queda entre lo binario. Inventarle palabras a la contradicción, es el quehacer del poeta que se rehusa a la línea recta. La voz de Keats media en Cortázar para revelar esta condición: (“Casilla del camaleón”, II/188) Un gorrión que será camaleón cuando el poeta inglés susurra:

En cuanto al carácter poético en sí... no tiene un yo, es todo y es nada; no tiene un carácter, goza con la luz y con la sombra, vive en lo que le gusta, sea horrible o hermoso, excelso o humilde, rico o pobre, mezquino o elevado. Tanto se deleita en concebir a un Yago como a una Imogena. Lo que choca al virtuoso filósofo deleita el poeta camaleón... un poeta es lo menos poético de todo cuanto existe; como no tiene identidad, continuamente tiende a encarnarse en otros cuerpos... el poeta no posee ningún atributo invariable...” (“Entra un camaleón”, II/188-9)

Este carácter de esponja apunta a un especial camaleonismo. Es decir,

Si conocer alguna cosa supone siempre participar de ella en alguna forma, aprehenderla, el conocimiento poético se desinteresa considerablemente de los aspectos conceptuales y quitinizables de la cosa y procede por irrupción, por asalto e ingreso afectivo a la cosa, lo que Keats llama sencillamente tomar parte de la existencia del gorrión y que después los alemanes llamarán **Einführung**... (II/189)

El hombre nuevo es el que no le teme a la confusión, es el que pierde su identidad en el acto de conocer, el que se sale de sí mismo y se extraña en el mundo exterior para transformar el interior a cada paso; ingresa en otras identidades que lo absorben, se enajena para cantar y encontrar en su canto la verdad.

Ser poeta es ansiar, pero sobre todo obtener, en la exacta medida en que se ansía. De ahí las distintas dimensiones de poetas y poéticas; está el que se conforma con el deleite estético de verbo y precede en la medida circunstanciada de su impulso de posesión; está el que irrumpe en la realidad como un raptor de esencias y halla en sí mismo el instrumento lírico que le permitirá arrancar una respuesta de **lo otro** capaz de volverlo suyo, de hacerlo suyo y, por lo tanto, nuestro... (II/190-1)

La concepción libertaria en la producción cortazariana resulta evidente en los diferentes cambios de registro estilístico en sus novelas, como en la visión autosuficiente que exige para sus cuentos y en el desconcierto que provocan sus inauditos textos ensayísticos y poéticos. En *La vuelta al día en ochenta mundos* –tanto como en *Rayuela*– se recurre a una hiperliteratura que reúne otros registros, una metaliteratura que devela, entre sus lúdicos entretelones, el ámbito de su producción, las intencionalidades de su quehacer poético y la interpretación de sus textos; sin embargo, en el camino resulta evidente que estas vías se encuentran ligadas de manera tal que no se logra establecer una frontera concluyente entre espacio vital y discurso literario.

El espacio vital va siendo invadido por la reflexión teórica que pese a estar en un tono ciertamente lúdico, no por ello pierde fuerza argumentativa, traducida como un ataque demoledor contra la estructura tradicional de los género literarios. Si con *Rayuela* Cortázar afirma, con *La vuelta al día en ochenta mundos* confirma el sentido de ruptura con el establishment de las letras, sus terrenos familiares, sus atmósferas ortodoxas. Sacar al género ensayo de sus casillas para volverlo más poético, más novelesco

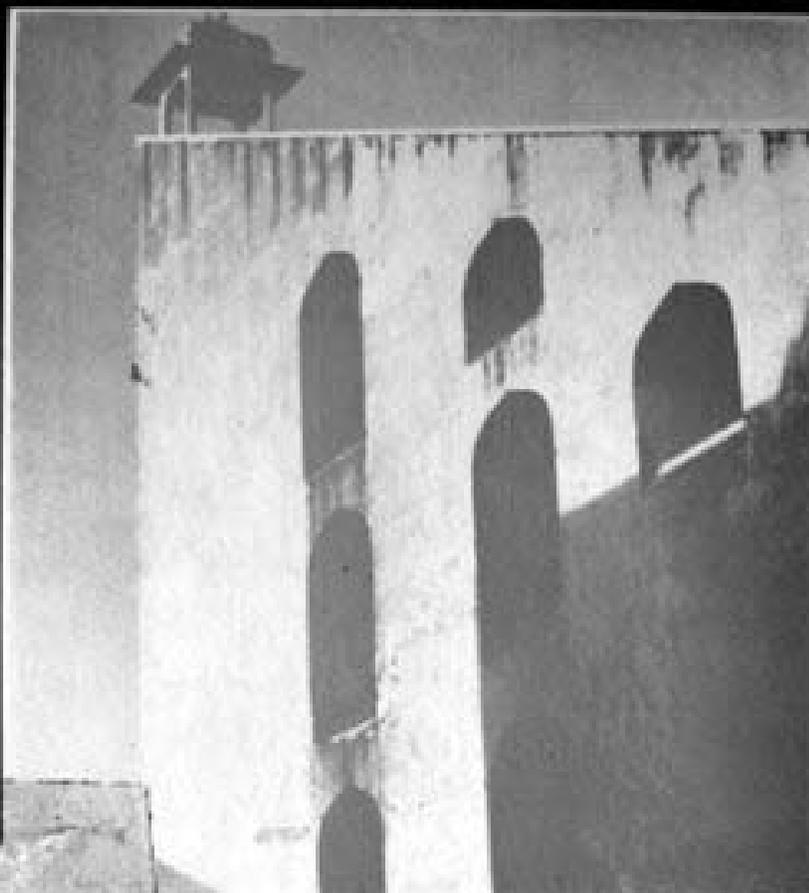
Ha hablado Cortázar, de salto en salto, para incomodidad de las buenas conciencias instaladas en verdades monocráticas; para los críticos que esperan o hasta pretenden la "panoplia ideológica y estética". Ha dicho que el artista, para crear, debe acudir a la contradicción, es decir, a la disponibilidad para latir con los cuatro corazones del pulpo cósmico que van cada uno por su lado, cada uno con su razón, moviendo la sangre y sosteniendo el universo:

Hablo de esponjas, de poderes osmóticos, de sensibilidad barométrica, de un dial que capta las gamas de ondas y las ordena o las prefiere de una manera que nada tiene que ver con los reglamentos de la Unión Internacional de Comunicaciones. Hablo de la responsabilidad del poeta, ese irresponsable por derecho propio, ese anarquista enamorado de un orden solar y jamás del nuevo orden del slogan que hace marcar el paso a cinco o setecientos millones de hombres en una parodia de orden, hablo de algo que disgustará a los comisarios, a los jóvenes turcos o los guardias rojos... (II/188)

En este sentido, el conocimiento poético, ha dicho Cortázar, se desinteresa considerablemente de los aspectos conceptuales y "quitinizables" de las cosas y procede por irrupción, por asalto e ingreso afectivo; busca participar de ella en alguna forma, aprehenderla. En la coda personal del libro afirma: "Por eso, señora, le decía yo que

muchos no entenderán este paseo del camaleón por la alfombra abigarrada...” (“Coda personal”, II/193)

JULIO CORTAZAR
PROSA DEL OBSERVATORIO



CONMEMORATIVO DEL AÑO INTERNACIONAL DEL LIBRO



3.3. Poética de la entrevisión: *Prosa del observatorio*

(o de cómo la trenza de Cortázar es de dos hilos unidos por lo extrañado).

Libro de la vida y de los sueños
 podría subtitularse este libro raro de Cortázar,
 especie de *freak* literario
 porque su máxima perfección
 es esa misma suma de imperfecciones
 que resultan de sus violaciones de cánones sacralizados
 y de prolijos códigos genéricos.

También suerte de epifanía de toda su obra.

Un refusilo en el que se precipita y cuaja
 la misma visión poética y humana
 que subyace en cuentos y poemas, en novelas y ensayos.

Jaime Alazraki

Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra (1994)

la poesía se funda en la ambigüedad
 y en el contacto fulminante de dos signos
 inesperadamente conjugados por la imaginación o el ritmo,
 ese creador de metáforas.

Cristina Peri Rossi

Contraportada *Prosa del observatorio*

Señora de la Gran Costumbre, de la ciencia y la etiqueta, esta poética trata de la entrevisión, de la mirada, de la contemplación, de ser para ser otra cosa, a la que usted está negada; de “esa hora que puede llegar alguna vez fuera de toda hora, agujero en la red del tiempo, esa manera de estar entre, no por encima o detrás sino entre...” (9).

Prosa del observatorio (1972) es una obra hasta ahora poco estudiada¹⁷⁰, publicada por Julio Cortázar como parte del homenaje al Año Internacional del Libro. Texto de escasas once páginas al ser transcrito de corrido, que con un bello diseño se convierte en un libro completo, acompañado por las treinta y seis fotografías tomadas por el mismo autor en su viaje a Jaipur. Es un ejercicio de prosa lírica en el cual dos realidades extremadamente distantes –a saber: el ciclo de las anguilas en aguas europeas y el paseo de un sultán por un observatorio astronómico en Jaipur -se trenzan de manera continua para producir, a nivel de lenguaje, un discurso de textura rica, de urdimbre compleja, de ritmo vertiginoso.

Desde luego inevitable metáfora, anguila o estrella, desde luego perchas de la imagen, desde luego ficción, ergo tranquilidad en bibliotecas y butacas; como quieras, no hay otra manera de ser un sultán de Jaipur, un banco de anguilas, un hombre que levanta la cara hacia lo abierto en la noche pelirroja. Ah, pero no ceder al reclamo de esa inteligencia habituada a otros envites: entrarle a palabras, a saco de vómito de estrellas o de anguilas; que lo dicho sea [...] y que no sea por solamente dicho, que eso que fluye o converge o busca sea lo que es y no lo que se dice... (13,5)

¹⁷⁰ La excepción es el trabajo de Jaime Alazraki, “Capítulo XIII. Tema y sistema de Prosa del observatorio”, en *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona, Anthropos, 1994. (261-280); cuya versión preliminar data de 1987 (*La Torre*: Revista de la Universidad de Puerto Rico. 1, 1). Existen también un trabajo publicado en línea, de dominio público: Yanna Hadatty Mora, “Julio Cortázar, la prosa de Moebius”, Revista Digital Universitaria, UNAM, 10 de mayo 2009, Volumen 10 Número 5 (Fecha de acceso: 16 de noviembre de 2009) <http://www.revista.unam.mx/vol.10/num5/art31/art31.pdf>.

Si la escritura contemporánea se caracteriza por brindar sus propias claves de crítica, se puede partir, con cierta intuición, de la banda de Moebius: un motivo recurrente que en el texto media simbólicamente la comparación entre dos planos: anguilas en el agua / estrellas desde el observatorio. Anillo de Moebius, descripción del texto en sí, símbolo de lo eterno, lo cíclico (por ende el ciclo vital, la creación, el orden natural y cósmico), la unión de verso y anverso (el uni-verso). Anillo-anguila, ourobourous, serpiente que se muerde la cola, lo cerrado y abierto al mismo tiempo (muestra y oculta simultáneamente), lo imposible vuelto real. Anillo fantástico, lazo que ata todo lo dispar, todo lo que en un principio parece inconciliable. Banda horizontal: la figura que trazan las anguilas en movimiento; banda vertical: la figura de la mirada de un sultán que observa estrellas; banda curva: la luz y la sombra, la noche pelirroja, femenino celestial, alba de la creación poética que diluye altura y profundidad, estrella y anguila.

...las anguilas atlánticas, la palabra anguila, los relámpagos de mármol de las máquinas de Jai Singh, el que mira los astros secretos, el anillo de Moebius circulando en sí mismo [...] comprenderás que sólo así, cediéndose anguila o mármol, dejándose anillo, entonces ya no se está entre los sargazos, hay decurso [...] inténtalo [...] como el que busca [...] no para saber, no para nada... (13)

Prosa del observatorio podría ser tratada como una poética que propone una nueva forma de hacer literatura: dos realidades excluyentes coinciden en una figura (escritura) (im)posible, que, paradójicamente, se resuelve desde el texto y desde la imagen. [...] no es delirio lo que aquí llamo anguila o estrella, nada más material y dialéctico y tangible que la pura imagen que no se ata a la víspera, que busca más allá para entender mejor, para batirse contra la materia rampante de lo cerrado ...” (77)

Banda de Moebius¹⁷¹, icono de la paradoja, fisura de lo real, en tanto “expresión de que hay una incompatibilidad aparente, que está resuelta en un pensamiento más profundo del que la enuncia”¹⁷², o aserto formado por la unión de dos términos aparentemente excluyentes que resulta pensable como nueva realidad. Siendo ésta una clave propuesta por el mismo texto, resulta interesante explorar sus posibilidades interpretativas, mismas que insertan al crítico-lector en un primer tópico: “estar entre”, para salir a “... lo abierto, la noche pelirroja...” (65); lo que necesariamente ocurre en una hora extraña en que la realidad pierde los bordes y se vuelve porosa, permitiendo que lenguaje y lector la traspasen. La concordancia fondo-forma está dada por un lenguaje que parece crear la hora del “acceso”, mediante extensos párrafos con largas oraciones, por acumulación de imágenes que se presentan en ese ir y venir de la prosa a la poesía, de la poesía a la prosa; del ensayo a la narración, de la narración al ensayo. Texto contaminado, impuro.

¹⁷¹ Julio Cortázar en su cuento “Anillo de Moebius” integrado a *Queremos tanto a Glenda*, establece las orientaciones necesarias para comprender este concepto de raíz matemática. En gran parte de su cuentística, aparece una situación que se tiene como cierta, verdadera y otra aludida, figurada. Sin embargo, en el clímax ambas se funden y se produce, a veces, la inversión: lo que se tenía por cierto muda en lo contrario y viceversa, sugiriendo el infinito, ya que el final puede resultar un nuevo comienzo. Esta doble trama es una estrategia -estructural, en este caso-que implica un trasfondo semántico. La bifocalidad destruye la unicidad, la mirada unívoca, unidireccional, y propone el cuestionamiento de las leyes que rigen lo real. Estos cuentos constituyen, en esencia, el símbolo de la heterogénea y simultánea multiplicidad de lo real. Frente a este entramado de mundo surge, en el escritor, la imposibilidad de reducir la heterogénea simultaneidad de lo real. La dinámica binaria de secuencias alternadas responde a una concepción de la presencia de "la realidad dual" y reversible a la vez. Una figura análoga sería la banda de Moebius como una cinta de una sola superficie, infinita y continua. Es un mundo plano de dos dimensiones que puede sugerir lo fluido, inestable e intermedio; es la clave aplicable para representar aquellos cuentos donde existe analogía de las formas y ensamble textual; denota no la nitidez de las fronteras, sino, por el contrario, la peligrosa fusión de bordes de territorios.

¹⁷² Según el *Diccionario de María Moliner*, la paradoja (del latín “paradoxa”) es una “idea extraña, opuesta a lo que se tiene generalmente por verdadero o a la opinión general. Idea absurda que se presenta con apariencias de razonable. Expresión en que hay una incompatibilidad aparente, que está resuelta en un pensamiento más profundo del que la enuncia. Es una figura de pensamiento. Es la coexistencia ilógica de cosas.” (Fecha de acceso: 16 de noviembre de 2009):

<http://www.diclib.com/cgi-bin/d1.cgi?l=en&base=moliner&page=showid&id=58610>

Desde la profundidad se introduce el rechazo al fundamento ontológico occidental y su principio de identidad, que sostiene que se puede ser una cosa u otra, anguila o estrella, escritura u hombre, ser una cosa u otra. Las palabras delimitan, se asignan para denominar conceptos que deslindan el resto de lo nombrable como ajeno a lo ya nombrado. Reduccionismo y objetivismo sustantivan la ciencia y su estrecho campo visual. Cortázar, desde ahí, desde dentro, desde el mar y el cielo propone la subjetividad y el azar para “acceder” a territorio humano con una nueva conquista verbal, con un nuevo verbo: “salir a lo abierto”. Dejar de ser angula, hombre buscador de nombres, “... que a través del gollete de una botella de ron o de cerveza entrevé su indiferente monotonía y maldice a cada trago un destino de singladuras...” (16), para moverse río arriba, para ser anguila, “... ese hombre que no se acepta cotidiano, clasificado obrero o pensador, que no se acepta ni parcela ni víspera ni ingrediente geopolítico, que no quiere el presente revisado que algún partido y alguna bibliografía le prometen como futuro...” (75), muta en la noche pelirroja para ser la palabra, para ser la estrella de la noche poética, lenguaje renacido.

Fuera del canon, este pequeño mundo de las palabras que es el texto, este observatorio del prosista, establece en pocas líneas convenciones de lectura, que permiten ingresar al “estar entre”, un mundo ordenado desde la propuesta cortazariana:

y sin aviso, [...] un arrimo a lo que ya no se ordena como dios manda, acceso entre dos ocupaciones instaladas en el nicho de sus horas, en la colmena día, así o de otra manera (en la ducha, en plena calle, en una sonata, en un telegrama) tocar con algo que no se apoya en los sentidos esa brecha en la sucesión, y tan así, tan resbalando, las anguilas, por ejemplo, la región de los sargazos, las anguilas y también las máquinas de mármol, la noche de Jai Singh bebiendo un flujo de estrellas, los observatorios bajo la luna de Jaipur y de Delhi, [...]; tan simplemente anillo de

Moebius y de anguilas y de máquinas de mármol, esto que fluye ya 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... (9-11)

Más adelante, la tácita interdicción de este principio, ser (también) lo otro, lo que no se puede ser desde lo que se es; ser el anhelo que se sublima en la construcción del observatorio, el seguimiento de las anguilas, o la escritura de esta prosa huidiza, inexplicable, fuerza del inconsciente en acción, pulsión vital, armonía con el entorno. “Jai Singh quiere ser eso que pregunta, Jai Singh sabe que la sed que se sacia con el agua volverá a atormentarlo, Jai Singh sabe que solamente siendo él agua dejará de tener sed.” (55) Sabe, también, de su sed de conocimiento –inalcanzable, siempre-, de una poderosa voluntad que lo impulsa a buscar explicaciones en las rampas de su observatorio. Altar de la ciencia, pero también lugar de encuentro, de apertura. Herramienta, artefacto de la noche, la investiga y la incorpora; ojo testigo y pensante del universo, extensión del hombre; edificaciones ardientes, desmedidas, eróticas, marmóreas. Como la literatura, “...imagen del mundo como pudo sentirla Jai Singh, como la siente el que respira lentamente la noche pelirroja...” (80-1)

Ser lo otro sin dejar de ser, ser poeta y mago, ser prosa y ser poesía, ser género literario y no-serlo, escribir desde lo de siempre, sin que sea de lo de siempre, es “estar entre” sin dejar de estar fuera; sin estar separado del mundo que es lo otro. Las estrellas observadas serán estrellas, pero también anguilas, palabras que describen el mundo, lo que alcanza a ver la mirada. Jai Singh, sultán de Jaipur, “es como si” fuera desde sí mismo, un especialista, un profesor Fontaine. “Estar entre” si Hölderlin hubiese leído a Marx y Marx a Hölderlin. Los opuestos coexistiendo, diluyéndose en la banda de Moebius, donde las

anguilas son las palabras de la escritura de una relación amorosa que se escribe desde las estrellas del observatorio. Una nueva convención de lectura en la cual el autor pone al lector en el borde de la disolución, en la práctica de la restitución: “... una constelación ondulante de sargazos...” que responde a un “... también el cielo es así...” (33)

... habrá que seguir luchando por lo inmediato, compañero, porque Hölderlin ha leído a Marx y no lo olvida; pero lo abierto sigue ahí, pulso de astros y anguilas, anillo de Moebius de una figura del mundo donde la conciliación es posible, donde anverso y reverso cesarán de desgarrarse, donde el hombre podrá ocupar su puesto en esa jubilosa danza que alguna vez llamaremos realidad. (83-84)

Desde el epígrafe, Cortázar reordena el mundo; libre de hacerlo, renuncia a mantenerlo “como dios manda”. “Las referencias al ciclo de las anguilas proceden de un artículo de Claude Lamotte publicado en *Le Monde*, París, 14 de abril de 1971 [...] al igual que las anguilas, Jai Singh, las estrellas y yo mismo, son parte de una imagen que sólo apunta al lector.”(5) Hacer literatura con material extraliterario para ensanchar el texto, para hacer lo no-literario, lo-literario: opuesto diluido. Las numerosas alusiones extraliterarias –Jai Singh en Jaipur, Acteón y Diana, Hölderlin y Marx, Thomas Mann y Lukacs, el mito de Pitón; Baudelaire, Novalis, Remedios Varo, Nietzsche, las películas de Pabst, la banda de Moebius, Endimión y Selene, Isadora Duncan y más- enriquecen la significación de la obra cuando consultadas o conocidas, pero no impiden un primer nivel de comprensión si se las desconoce. El texto las hace propias, su valor se infiere de la forma en que se usan literariamente.

Del “estar entre”, al infinito, a lo abierto, ya pleno de sentido: “... una anguila que es una estrella que es una anguila que es una estrella que es una anguila.” (15) Banda de Moebius circulando en sí misma, en pleno movimiento, unión de los opuestos: “... perra

aristotélica que lo binario que te afila los colmillos sepa de alguna manera su innecesidad cuando otra esclusa empieza a abrirse...” (15)

Pero si el hombre es Acteón acosado por los perros del pasado y los simétricos perros del futuro, pelele deshecho a mordiscones que lucha contra la doble jauría, lacerado y chorreando vida, solo contra un diluvio de colmillos, Acteón sobrevivirá y volverá a la caza hasta el día en que encuentre a Diana y la posea bajo las frondas, le arrebatte una virginidad que ya ningún clamor defiende, Diana la historia del hombre relegado y derogado, Diana la historia enemiga con sus perros de tradición y mandamiento, con su espejo de ideas recibidas que proyecta en el futuro los mismos colmillos y las mismas babas, y que el cazador trizará como triza su doncellez despótica para alzarse desnudo y libre y asomarse a lo abierto, al lugar del hombre a la hora de su verdadera revolución de dentro afuera y de fuera adentro (69-71).

La literatura, ese juego de dos planos, “... cinta de la concordia...” (77) entre la anécdota y el sentido, opacidad de la transparencia, connotación-otra, apelación al símbolo, resignificación, en este caso, al mito de Diana y Acteón. Si *Prosa del observatorio* expone simultáneamente una poética, una política, un humanismo y una cosmología; si propone, en última instancia, que lo poético es la dimensión más profunda y elevada de lo humano, ¿cómo acceder al lenguaje para hacer de la imagen, palabras? Como Acteón, prosa que desafía a todos los perros del idioma, con su espejo de ideas recibidas, y los obliga a ceder en sus ferocidades aprendidas, de la tradición y el mandamiento que “... todo lo midió y clasificó y nombró...” (83), hasta permitir esa desnudez que siempre ha buscado la poesía, desde un “yo” a un “nosotros”; “Digamos entonces ese yo que es siempre alguno de nosotros...” (54):

Pero no hablamos de buscar [...] no se trata de satisfacciones mentales ni de someter a otra vuelta de tuerca una naturaleza todavía mal colonizada. Aquí se pregunta por el hombre aunque se hable de anguilas y de estrellas; algo que viene de la música, del combate amoroso y de los ritmos estacionales, algo que la analogía tantea en la esponja, en el pulmón y la sístole, balbucea sin vocabulario tabulable una dirección hacia otro entendimiento. (51-53).

La materialización inmaterial de la búsqueda es la imagen poética. La apertura de coincidencias y percepciones insospechadas se realiza literalmente a través de la palabra. Los muchos sentidos que encierra cada una son consecuencia lógica de ese tanteo ilógico y analógico, puente de pluralidad y posibilidad de significados. Restablecer las conexiones, volver a trazar el ideograma, recortar el azar otra vez, “salir a lo abierto”. La función, la voluntad última del texto es lograr la identidad entre Jai Singh, Julio, lector, humanidad, anguilas, estrellas, noche y océano, recobrar la unidad de lo distinto y lo distante, reconquistar la palabra. Señala Cortázar: “... empleo a sabiendas las palabras más mancilladas por la retórica, de muchas maneras me he ganado el derecho a que brillen aquí como brilla el mercurio de las anguilas y el girasol vertiginoso en las máquinas de Jai Singh.” (69)

Texto preñado, *Prosa del observatorio* establece conexiones, diálogos más que nada latentes con otras obras literarias. Con Novalis y sus *Himnos a la noche* (1800), colección de poemas en prosa y verso, comparte el fervor por la noche mágica y eterna, “... como en las noches más altas de Novalis...” (47). Con Allan Poe y su poema en prosa, *Eureka*, el fervor por lo cosmogónico. Con Keats, su concepto de la ubicuidad disolvente del poeta, es decir, ser parte de la existencia del otro. La idea de que algo “sea lo que es y no lo que se dice” está en el budismo zen, en palabras de Suzuki: “Si oyes el sonido de una mano, ¿me

lo puedes hacer oír también?” (*Introducción al budismo zen*, 76). Con Lugones y su poema cosmogónico, *Las montañas del oro* (1897),¹⁷³ se pone “de parte de los astros, como algún poeta de nuestras tierras sureñas” (54). Resuena, además, *La tempestad* de Shakespeare donde la magia de Próspero representa la mimesis de la naturaleza por medio del lenguaje en la literatura, como metáfora del momento de la creación literaria. Son las palabras de Próspero las que desatan el poder creativo, son ellas las que establecen el parecido entre lo que sucede con las anguilas, y los cuerpos que caen hacia el fondo marino para transformarse en otra cosa. Magia poderosa la de la analogía que trenza dos elementos aparentemente inconexos: “... el recurrente súcubo del mar de los sargazos era más que el fantasma de un rey envenenado...” (16). Para Cortázar “(T)odo se responde...” (19), todo es “Correspondencias” como lo dice Baudelaire: “... allí el hombre atraviesa esos bosques de símbolos, que lo observan, mirándolo con ojos familiares [...] los perfumes, colores, sonidos se responden.” (*Las flores del mal*, 11). Convoca a “Nietzsche, Nietzsche” (31) para abrir la reflexión acerca del tiempo -¿el eterno retorno? Analogía entre lo de abajo (las anguilas) y lo de arriba (las estrellas), el tiempo avistado en el cielo para comprender que el tiempo realizado abajo es un mecanismo, un ciclo, círculos de un resorte que atrapa a los hombres. Salir del mecanismo, es entrar a lo abierto, “la noche pelirroja, las unidades de la desmedida...”

¿Qué necesidad empuja a Cortázar a escribir un texto inclasificable? ¿Un poema?, ¿una prosa?, ¿un ensayo? Ninguna casilla genérica ni académica puede intentar clasificar, una obra así, sólo lo podría hacer alguien que no la comprendió porque las referencias son sutiles y las tramas secretas. ¿Cómo “... oponerse pecho a pecho a esa

¹⁷³ Habría que también establecer las conexiones que hay entre *Prosa del observatorio* y “Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones”, “El origen del universo” y “El hombre”, textos incluidos de la colección de cuentos *Las fuerzas extrañas* (1906) de Leopoldo Lugones.

incomprensibilidad”¹⁷⁴ del texto?, ¿habrá que ser Jai Singh para “... medir, computar, entender, ser parte, entrar, morir menos pobre, oponerse pecho a pecho a esa incomprensibilidad tachonada, arrancarle un jirón de clave, hundirle en el peor de los casos la flecha de la hipótesis...” (39)? ¿Qué hacer con un texto-“freak”, como le llama Alazraki? (*Hacia Cortázar: Aproximaciones a su obra*, 316) “... (d)e otra manera, desde otro punto de partida, hacia otra cosa hay que emplumar y lanzar la flecha de la pregunta [...] para una inteligencia cómplice...” (45-6)

Prosa del observatorio es la expresión de un deseo, de una ambición: la conquista de la realidad poética. Su arma es la analogía inesperada, la metáfora hipnótica, la alegoría en espiral a manera de una matrioshka. Unir los opuestos y captar las relaciones entre cosas que aparentan no tener relación, unir lo común a lo exótico, la palabra a lo erótico. La realidad poética será mágica, abierta, revolucionaria, fluida, sorpresiva, lúdica, sensual, onírica, rítmica y, al fin, humana.

A nivel metatextual, *Prosa del observatorio* es un libro donde conviven, donde se mezclan, se trenzan y dialogan el texto y la imagen; interroga y es interrogada. A su vez, las palabras adquieren su sentido o lo pierden a partir de una fotografía y viceversa. La mirada se desplaza del texto a la imagen (mejor dicho, de la imagen textual a la fotográfica¹⁷⁵) y forma así su propio anillo de Moebius. Esta cópula dialéctica engendra otras preguntas, que

¹⁷⁴ La imagen del “pecho a pecho” es persa y proviene de los sufís, entre quienes es costumbre transmitir el conocimiento musical, “pecho a pecho”. En *Los sufís*, Idries Shah (introducción de Robert Graves) toma del texto *Llave de los afganos*, escrito por un poeta sufí del siglo XVIII, la siguiente cita: “La flecha necesita a un arquero, y la poesía, a un mago. Debe tener siempre en su mente las escalas de la métrica, y rechazar lo largo y lo corto. La verdad es su amada, que monta un corcel negro y usa el velo de la alegoría. Por debajo de sus pestañas centellean cien miradas infalibles. El poeta decorará sus dedos con joyas multicolores, y la adornará con el perfume y la fragancia de la metáfora de azafrán. La aliteración sonará como las campanillas de los pies; en su pecho reposará el misterio de la rima oculta. Junto con los secretos de significado interno, los ojos que ocultan harán de su cuerpo una perfección de misterio.” (401)

¹⁷⁵ En “Las babas de diablo” hay una poética relacionada con la fotografía. La noción fotográfica se incluye en la narración y por tanto los problemas narrativos se extienden a la fotografía.

no están formuladas en la prosa sino en el espacio intermedio entre ésta y las fotografías. Imágenes donde conviven el blanco y el negro; hoja blanca, negra la palabra, contribuyen a pensarlas como otro campo textual. Una afinidad profunda enlaza al texto y a la fotografía; dos modos de aprehender el sentido último de las cosas. Eficaz alquimia de recursos, núcleos sustanciales recargados de sentidos narran con imágenes desde el ojo, para hacerlo voz; mirar con palabras desde el verbo, para hacerlo un ojo: la mirada en la voz.

La imagen (léase figura) que desde el epígrafe anuncia que apunta al lector, está formada por dos elementos que se orientan hacia un tercero: Jai Singh, es la entrevisión del soñador e inquisidor del cielo y el guerrero, “un guerrillero de absoluto” (81), que accede al pasaje, para ser astrólogo-mago-poeta; un sultán que sirve a la ciencia desde la magia original, capaz de entre-ver a “...un Endimión que vuelve las suertes y lanza contra Selene una red de espasmos de mármol...” (49) Un camino misterioso, el de las anguilas, que recorren largos caminos en beneficio de una metamorfosis paciente y asombrosa: de angula a anguila, de la oscuridad a la luz, estrellas del oscuro Mar de los Sargazos. Un nuevo lenguaje se inaugura con *Prosa del observatorio*, un nuevo poeta. Lenguaje prosaico, lenguaje poético, dan vueltas en la banda de Moebius. Poeta-prosista que escribe en prosa una poesía misteriosa, “... y mientras cosas así me ocurran (hablo de mí por fuerza, pero estoy hablando de todos los que salen a lo abierto) o mientras me habite la certeza de que pueden ocurrirme, no todo está perdido...” (61).

Julio Cortázar Territorios



SIGLO
XXI

3.4. Poética del intervalo: *Territorios*

(o de cómo Julio se traslada a un territorio-Otro mientras mira).

... eran tan largos los ojos de Cortázar:
 miraban la realidad paralela, a la vuelta de la esquina;
 el vasto universo latente y sus pacientes tesoros,
 la contigüidad de los seres,
 la inminencia de formas que esperan ser convocadas por una palabra,
 un trazo de pincel,
 una melodía tarareada,
 un sueño.

Carlos Fuentes

Texto de presentación de la Cátedra Latinoamericana “Julio Cortázar”,

Universidad de Guadalajara (1994)

... aléjate del cuadro y lo verás sonreír poco a poco,
 porque está hueco, está relleno de aire,
 atrás lo sostienen unas manos secas,
 como una figura de barajas
 cuando se empieza a levantar el castillo
 y todo tiembla.

Julio Cortázar

Historias de cronopios y de famas

El hueco que es apertura, revela la poética del intervalo a la que se hace referencia en "Traslado", un texto integrado a *Territorios* (1978)¹⁷⁶ en el cual Cortázar comenta, entre otras, la obra del pintor argentino Leo Torres Agüero. "Sus cuadros, mandalas resplandecientes, me proyectan hacia un terreno de difícil formulación; por eso, a su manera, este texto es apenas un balbuceo donde anida la esperanza." (102) Proyección, dice Cortázar, gesto que, quizá, muestra "... *en el intervalo* lo que el poeta [...] llama la Realidad" ("Traslado", 104), una realidad más vasta, situada del otro lado de la percepción habitual.

En *Territorios* Cortázar está dispuesto a encontrar en las pinturas y obras visuales de artistas latinoamericanos y europeos, un modo alterno de ver la vida, de contemplar su propia existencia y la del hombre en general, y una oportunidad de crear textualidades que reflejen esos estados psíquicos y estéticos creados por el estímulo visual, como lo es, en incontables momentos de su producción artística, la música.

Este interés es resultado de la búsqueda cortazariana de esa realidad-otra, totalizante y auténtica, que yace bajo una capa visible y superficial. El lenguaje de la imagen, en este caso, y de la música, en otros, facilita esos momentos de pura conciencia, un atisbar de esa otra realidad que trata de captar en su literatura. En este sentido, sus ensayos territoriales se pueden considerar prosas de traslación en las cuales un sistema de signos (de la plática, de

¹⁷⁶ *Territorios* incluye algo parecido a un prólogo ("Explicaciones más bien confusas"), diecisiete títulos de los cuales nueve son textos inéditos ("Paseo entre las jaulas", "De otros usos del cáñamo", "El blanco, el negro", "Diez palotes surtidos diez", "Constelación del Can", "Traslado", "Las grandes transparencias", "La alquimia siempre" y "Carta del viajero") mezclados con otros ya aparecidos en *La vuelta al día en ochenta mundos* ("Un julio habla de otro" y "-Yo podría bailar ese sillón -dijo Isadora"), *Último round* ("País llamado Alechinsky", "Diálogo de las formas" y "poesía permutante"), *Alguien que anda por ahí* ("Reunión con un círculo rojo"), la revista *El Urogallo* ("Homenaje a una joven bruja", 1975) y *Humanario* ("Estrictamente no profesional", 1976), libro de fotografías (de pacientes psiquiátricos) de Sara Facio y Alicia D'Amico con textos de Cortázar, quien añade contenidos a lo intuido visualmente. Parece que el común denominador de esta selección reside en que son textos escritos para convivir con la imagen visual, pero que constituyen al mismo tiempo, unidades autónomas.

la música, de la fotografía) pasa a ser parte del sistema de signos verbales pero sin dependencia alguna.

¿Es posible trasladar con éxito un sistema de signos a otro? Si el lenguaje verbal es sucesivo, racional, y está preñado de ecos culturales y sociales, ¿cómo podrá transmitir, fielmente, los elementos de silencio verbal, de simultaneidad y totalidad visual? En su prólogo a *Territorios*, el autor expresa esa conciencia sobre la insuficiencia del lenguaje en un comentario humorístico en boca de Polanco: “Si los puntos pintan o bailan o sacan fotos es porque no necesitan que vengas a llenarles la cara de palabras.” (7) A lo que Cortázar responde

... son ellos los que me hacen hablar de tanta cosa [...] tuvieron su manera de invitarme a andar a su lado, me mostraron caminos por los que yo solo no hubiera rumbeado nunca. Me dejaron vivir cerca de ellos, me regalaron cosas, fíjate que por eso este libro es como una casa en la que vivimos todos juntos y a la que cada uno aportó muebles y ventanas y latas de sardina y botellas y guitarras y sapitos y sobre todo una tendencia general a no sentarse en las sillas, a no comer en la mesa, a leer en el baño y a bañarse en la biblioteca, suponiendo que haya una. (“Explicaciones más bien confusas”, 8)

Ante la autonomía del territorio de la pintura, de la fotografía, del baile y la escultura, Cortázar cuestiona la necesidad de componer ensayos, cuentos, poemas y poemas en prosa que sirvan de ante-texto, texto y co-texto a estas artes sin añadir nada a sus posibilidades estéticas, sólo están ahí para ser sentidas y percibidas con la intuición, y no con la inteligencia o la razón.

El lenguaje de *Territorios* es, en general, el mismo que caracteriza a la obra cortazariana. Formas de exuberante polisemia, un lenguaje poético basado en la intuición,

en el ritmo de las frases, en la sensorialidad de la palabra y de los sonidos. De este modo, su lenguaje asume una función paralela a la estructura del lenguaje visual moderno: la de comunicar a través de la intuición en lugar de la lógica figurativa para lograr abolir la distancia entre la actividad de escribir y la crear formas visuales. Diálogo esencialmente entre palabra e imagen, aliadas en su poder de comunicación: desdibujados los límites, el poeta se ofrece como hombre que escapa a los límites de la imagen, que se pasea por la cuerda sobre el abismo de la realidad para adoptar un efecto camaleónico, de asimilación e integración en el medio, con armonía, pero al mismo tiempo, de dualidad. Transformación hacia lo otro, proyección en el poema.

La reducción de la distancia entre un arte y otro está anudada con convergencias y coincidencias. Su imagen: los piolines que permiten “... una frágil geometría interminable.” Emisario del destino, ovillo de Ariadna, mensaje cifrado, atar de los secretos y el desatar de los cuentos y las novelas, que, “... abriendo apasionadamente los paquetes de la imaginación y la poesía”, se presentan como signos que trazan el camino hacia las tierras incógnitas. (“De otros usos del cáñamo, 52) La palabra traza un laberinto de pasillos infinitamente repetidos que conducen, finalmente, a un espejo donde la indagación recomienza. El interrogante, siempre en esencia el mismo, reviste distintos matices: ¿Qué hay detrás de...? Intentos de alcanzar el otro lado, la realidad secreta que “... el pintor y el escritor sólo pueden *imaginar*.” (“Reunión con un círculo rojo”, 56) Y en ese “detrás de”... comienza la historia en la cual la palabra es diseñada paralelamente al diseño visual.

Si los ensayos, el cuento, los poemas en prosa y los poemas permutantes¹⁷⁷ que constituyen los territorios cortazarianos no funcionan como explicaciones del arte es porque

¹⁷⁷ Es en *Último Round* que Cortázar publica su “Poesía permutante”, a la que explica así: “El principio general consistió en escribir textos cuyas unidades básicas [...] pueden ser permutadas hasta el límite del

están configurados como fenómenos sinónimos de éste. Del espacio que enmarca la presencia de la imagen, el autor va al tiempo de la palabra que transcurre. Desde la perspectiva simultánea y convergente del poeta, sin embargo, el texto no transcurre, el lenguaje no fluye en términos de una historia, porque no hay principio ni fin, todo es centro. Por tanto, estas piezas literarias, estas prosas analógicas, representan el proceso de significación en movimiento que Cortázar experimentó como lector de las artes. Son la expresión de su lectura personal —una lectura cómplice, de lector macho, sin duda— descrita en un lenguaje altamente poético, intuitivo, analógico, como alternativa al lenguaje explicativo del ensayo tradicional que acompaña a los catálogos de las artes visuales.

Visto así, Cortázar no busca reemplazar un territorio (el objeto artístico) por otro (la escritura), sino establecer un puente, un intervalo entre ambos. La imagen de puente implica la esencia dialéctica y fenomenológica de toda su creación. A lo largo de su producción, el lector se instala en el puente que lo traslada de la realidad concreta a situaciones mentales, intuiciones, circunstancias absurdas, viajes en el tiempo, y recuerdos estimulados por la sensación visual. Es pasar, por medio de un intercesor, a otros accesos de la realidad; es hacer de la escritura una lectura de la imagen, “... brújulas de tinta de citas con el color en las encrucijadas de la línea de encuentros pavorosos y alegrísimos de juegos infinitos.” Las palabras reverberan sobre la imagen, y son ellas mismas las que bailan, las figurillas, las líneas al infinito, los locos, los animales, “... el dibujo moviente de la tinta en libertad.” (“País llamado Alechinski”, 12) He aquí el tiempo de la narración

interés del lector o de las posibilidades matemáticas. El poema se vuelve así circular y abierto a la vez; barajando las estrofas o unidades, se originan diversas combinaciones; a su turno, cada una de éstas puede ser leída desde cualquiera de sus estrofas o unidades hasta cerrar el círculo en uno u otro sentido.” (I/272)

convertido en espacio, el espacio en tiempo narrativo, en palabra, la abolición de las barreras que Cortázar ha perseguido desde sus primeras obras.

La realidad-otra perseguida por Cortázar está vinculada a ciertos conceptos territoriales. Por un lado significa aceptar la presencia de otro orden, al cual sólo se accede por medio del intersticio –o puente. Un intersticio es como un espejo, ya que al mirarlo se está mirando a sí mismo. Esto expresa el impacto epistemológico que tiene el arte. Sugiere, además, un proceso dialéctico o movimiento entre la obra y el contemplador que forma una nueva percepción del mundo y del ser. Visto así, ese movimiento entre lo contemplado y el contemplador forma un intervalo alimentado por la sed de experiencia auto-transformadora, que como una de las fascinaciones cortazarianas, se puede interpretar en tres niveles. Primero, como concepto ontológico ya que el arte se basa en experiencias transformadoras para el ser humano a la vez que es punto de partida para tales experiencias. En segundo lugar, como concepto lingüístico al establecer el juego de las fronteras entre dos sistemas de significado, dos realidades, o dos condiciones de ser. Por último un concepto epistemológico planteado desde la búsqueda de lo espiritual a través de lo sensorial.

En *Territorios* las imágenes son huecos, es decir, puntos de acceso para algo mayor que comienza a tomar vigencia mediante el recuerdo de experiencias sensoriales. Estas evocan en Cortázar un sentido total de la realidad. Por lo tanto, sirven como intersticios entre una y otra realidad. En otras palabras, el arte es el comienzo y el final en el círculo de instancias significativas para el contemplador: la contemplación presente del arte da lugar al recuerdo, vivencia pasada, y la combinación de estas dos experiencias resulta en la percepción total de la realidad, en la que se funden todos los tiempos y espacios. Esta percepción total de la realidad se expresa, a su vez, mediante el arte, de esta forma es que el círculo se cierra.

Al inicio del libro, el autor utiliza la imagen del ovillo (“Homenaje a una joven bruja”, 17) para demostrar que el fenómeno expresado aquí es como una esfera cubierta de varios niveles superpuestos, como círculos concéntricos, en movimiento, que giran alrededor de un centro. El ovillo representa una analogía de la escritura poética, en la que el autor deja atrás lo lógico-racional y su costumbre lineal. Además, como imagen circular, el ovillo ilustra la esencia intuitiva y simultánea del fenómeno expresado en casi todos los territorios cortazarianos. Es el fenómeno de la cadena de asociaciones intuitivas estimuladas por una obra de arte. Mediante los recursos de la sinestesia al nivel estilístico, de la síntesis de las artes al nivel filosófico y epistemológico, y mediante la síntesis temporal y espacial ilustrada en las asociaciones mentales del autor, Cortázar plantea el problema de la insuficiencia del lenguaje verbal para poder vincular la esencia de las otras artes en la literatura, de ahí su inclinación por la metáfora, por la figura.

“... ¿por qué no intentar una escritura en la que el límite del tiempo ciña por fuerza el espacio [...] No por equivalencia o acatamiento a la escritura pictórica, más bien jugando a dibujar estampas de palabras por dentro y por fuera, cuadritos para colgar en los clavos de la memoria?” (“Diez palotes surtidos diez”, 75) Figuras que se leen, figuras que se miran, que se escuchan, que se sienten. La palabra convertida en figura encuentra su analogía en la búsqueda de un estado de conversión, de traslado, de intervalo: “... después de años de lucha no he conseguido convertirme en un cocodrilo.” El narrador declara que había vencido su horror al agua “... esperando que la metamorfosis se cumpliera alguna vez en el elemento natural de los saurios...” Intentos de conversión que lo han llevado a “... la orilla del río” barrera infranqueable de donde siempre vuelve, habiéndose asomado apenas “... sobre el fangoso discurrir del tiempo.” (79)

La prosa analógica de Cortázar se rebela contra el sometimiento de la palabra, al discurrir del tiempo. Son revelaciones, “desembarcos en el papel”¹⁷⁸ (82) que por expansión metafórica, llevan al autor a añadir que “uno podría llegar a pensar que la vida es eso, desembarcos”, es decir, rupturas con lo establecido, conversión de un lenguaje en otro para disminuir la tiranía de la razón, lenguaje metafórico, territorio donde confluyen la palabra y la imagen. Intervalos donde una imagen equivale a una melodía, que es texto. Pensamiento analógico, perseguidor de posibilidades que unifiquen los múltiples caminos de la creación. Puentes, intersticios, traslados, intervalos, visiones entre las artes, contacto con todo aquello detrás de lo cual habita un misterio impenetrable. Y más: comunicar dos extremos aislados a través de la escritura, es hacer de la escritura un diálogo.

Por eso le atraen las pinturas de Leo Torres Agüero, en cuyos diseños aparentemente cerrados percibe la posibilidad de una apertura y de un traslado a distintos niveles ontológicos. Su visión transforma “... este mundo concluido y perfecto...” (“Traslado”, 104) de cada pintura en una experiencia de pasaje que es, a la vez, llegada y salida, y por el cual se accede al sentido de la Realidad.

Bajo la perspectiva de una visión más particular, la poética del intervalo tiene como punto de partida un poema indio, calificado por Cortázar como metafísico, el *Vijñana Bhairava Tantra*, llamado también *Sivajñopanisad* (*Discriminación intuitiva de la Realidad*

¹⁷⁸ “Desembarcos en el papel” es un sintagma recortado de un fragmento de *Paradiso*, la novela de Lezama Lima, que sirve a su vez de epígrafe a la segunda parte de *Un tal Lucas*. Dice el fragmento de *Paradiso*: “Sobre el pupitre, cogidos con alcayatas ya oxidadas, papeles donde se diseñaban desembarcos en países no situados ni en el tiempo ni en el espacio, como un desfile de banda militar china situado entre la eternidad y la nada.” (9) Cabe añadir que en *La vuelta al día en ochenta mundos*, Cortázar, realiza una “aproximación por vía simpática” (“Para llegar a Lezama Lima”, II/41), a la obra del autor cubano. La frase ha sido usada también como título para el texto crítico de María de Lourdes Dávila (*Desembarcos en el papel*, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2001), en el cual la autora analiza la imagen en la literatura de Julio Cortázar.

Última)¹⁷⁹: “En el momento en que se perciben dos cosas, tomando conciencia del intervalo entre ellas, hay que ahincarse en ese intervalo. Si se eliminan simultáneamente las dos cosas, entonces, en ese intervalo, resplandece la Realidad.”¹⁸⁰ Ante todo, el intervalo no se relaciona con el concepto de obra abierta. Lo abierto, abierto está. Lo cerrado es, entonces, lo que presenta la posibilidad de apertura entre.

 Mi sentimiento personal de lo que trata de comunicar la oscura estrofa del poema indio se ha visto una y otra vez verificado [...] por algo que sólo atino a llamar pasaje y a la vez llegada y salida, por contradictorias que salten a la cara estas palabras anquilosadas de lógica occidental.

Cortázar, por la desconfianza que le tiene al vocabulario, se niega “... a toda tentativa del explicación...” del poema (103), por tanto, usa la “figura” poética para tratar de convocar el intervalo que es pasaje. Así lo dice el Vijñana Bhairava:

 Todo lo que es percibido como una forma compuesta en el campo de la Consciencia, debe de ser considerado como una fantasmagoría, una ilusión mágica, una ciudad fantasma suspendida en el cielo. Tal descripción sólo tiene como objeto el empujar a las personas que están sometidas a la ilusión y a las actividades mundanas, a volverse hacia la contemplación.¹⁸¹

La contemplación –concentrar la mirada en un punto hasta anular de la percepción el tiempo y del espacio- permite que la dualidad –el sujeto y el objeto- se desintegre y se expanda por el medio para acceder a otro territorio en el cual el sujeto se mira a sí mismo

¹⁷⁹ Cita Cortázar por primera vez este poema indio en “La muñeca rota”. Integrado a *Último round*, este texto parece ser una refiguración de la configuración de *62 Modelo para armar*. (I/248)

¹⁸⁰ Estrofa 61

¹⁸¹ (Fecha de acceso: 9 de septiembre de 2009).
<http://oshogulaab.com/TANTRISMO/VIJNANABHAIRAVA.html>

en el objeto, pasa a ser el objeto mismo, se traslada. En este caso, Cortázar propone, en sus texturas, figuras puntuales que al ser percibidas por el lector, éste se traslade al plano mental del creador –al momento de la configuración- a través del plano mental del personaje para luego, de regreso, trasladarlo al suyo propio. Y al hacerlo se “... tiene la posibilidad fugitiva de escapar a las adherencias mentales que se pegan a los sentidos...” (104)

Este traslado temporal, “... una especie de despojamiento frente a la marcha, frente a lo buscado [...] para saber que sólo así se alcanzará lo que latía detrás de tanto simulacro, de tanto espejo...” (103)

Para Cortázar la contemplación lleva a “... un lento traslado, a un territorio...” en el que lo obvio deja de serlo, en el que los sentidos toman vida propia (sentir el ojo que mira y su efecto óptico) para trasladarse al objeto que es mirado. El puente, entonces, el intersticio, entonces, el traslado, entonces, será el territorio al que se ha accedido.

En todo caso para mí es siempre una lentísima succión y un brusco salto [...] mirándome desde el cuadro que miro [...] pero la Realidad no es eso, como no lo es el hueco entre dos cosas en el *Vijñana Bhairava*; la Realidad está en nosotros mismos siempre que hayamos querido buscarla más allá, detectores de intervalos fulgurantes y que saltemos luego de vuelta hacia este lado, libres de la red, riendo en un viento de felicidad, de reconquista. (104)

La poética del intervalo -en términos cortazarianos extrañamiento- encuentra su punto de apoyo tanto en el tiempo como en el espacio. El texto que posee un fondo cerrado –preñado- y una forma abierta, se abre en ciertos intervalos para que el lector complete -a partir de una imagen- la figura, para que le dé continuidad, simplicidad, semejanza, cierre,

proximidad y simetría en términos de percepción. La obra de Cortázar es, toda ella, una figura, una imagen que se ve y se forma a través de la escritura.

Una figura cortazariana es lo no-manifiesto, el intervalo que el lector activo debe construir para unir dos elementos distintos. En la analogía hay dos elementos, que al ser nulificados forman un tercer elemento. Este podría ser el fundamento de la concepción del mundo poético de Cortázar: crear relaciones nuevas e ilógicas entre dos objetos. En entrevista con Omar Prego, Cortázar confiesa:

“Yo sentía que cuando se producía un elemento A, seguido de un elemento B –que era lo que la gente llamaría una coincidencia o una casualidad –había un tercer elemento C, que podía ser o no un elemento comprensible, pero de todas maneras yo sentía que el triángulo, que la figura, se cerraba. Nunca había A y B, siempre había A y B que despertaban, que creaban la noción de C.” (*La fascinación de las palabras*, 147)

Si la intuición se pudiera validar desde un ejercicio estrictamente profesional, académico y crítico, si la crítica adoptara el término intersticial, podría nominarse intervalo a la distancia que hay entre un elemento A y un elemento B unidos por una ley misteriosa, oscura y azarosa que sería C: una figura triangular. Cortázar acomoda –vía intuición- un elemento “extrañado” dentro de una línea por demás lógica, lo cual tendrá como resultado –vía traslado- una nueva figura, una nueva forma. Es decir, una historia A configura a un lector activo B, pero entre ellos hay un intervalo de lectura crítica que, mediante esos elementos que podrían ser percibidos como extrañados, la música, la fotografía, la pintura, las citas, incluso el diagramado de sus textos-almanaques, se accede a otro territorio, a un texto diferente, a otra posibilidad de mirar lo narrado. El acento en la historia, en la trama, en los personajes y sus acciones y pensamientos, se descoloca, para ubicarse en otros rubros en

una zona de pasaje, intersticio, intervalo, juego: figura. Se dice más de lo ya dicho, de lo ya observado, de lo ya vivido, de lo ya escrito o leído cuando se le acomoda en un intervalo.

Figura: una de las nociones fundamentales para comprender e interpretar la escritura cortazariana, puede ser entendida como obra de azar y de la deliberación, de la intuición y de la conciencia. Sin embargo, no significa la inexistencia de un soporte, sino que tal soporte es un medio y fin a la vez. La combinatoria permite la aproximación donde funcionan menos las posturas intelectuales que las actitudes primigenias. Es un cambio de voz y de lo articulado mismo, de ida y vuelta ir a territorios de lo no-manifiesto.

La primera sospecha, la primera presentación de eso que yo llamo *figuras* a falta de mejor nombre, es muy temprana en mi vida, viene en realidad de mi infancia. [Cuando] la gente usaba la palabra *casualidad* para explicar o explicarse ese tipo de “coincidencias” que se dan en la vida, yo sentía de manera intuitiva que decir “casualidad” o “coincidencia” no explicaba absolutamente nada. Las cosas que parecían casualidades yo las sentía desde muy niño como respondiendo a un sistema de leyes diferente al sistema aceptable y conocible por todo el mundo. Esas leyes misteriosas me parecían tan implacables como las leyes del día. De modo que –para seguir usando esta imagen- esas leyes de la noche tenían para mí la misma fuerza que las del día y entonces no me asombraban en lo absoluto cosas que parecían casualidades sorprendentes o incluso inquietantes para la gente. Yo las tomaba como el cumplimiento de esas leyes e incluso desde pequeño tuve una especie de noción triangular de lo que luego llamaría *figura*. (*La fascinación de las palabras*, 146-47)

Si en sus novelas, los personajes de Cortázar buscan una figura, dibujo o apertura que les diera la cifra de la realidad, en *Territorios*, el autor emprende una (su) búsqueda de figuras

en las que emerjan los misterios, atisbos y visiones de una realidad profunda a la que la palabra se acerca apenas por vía analógica. Cada “territorio” es un intervalo para llegar a un nuevo nivel semántico, cada “territorio” cortazariano es un espacio compartido, una figura que se arma por sí misma, desde el texto.



Conclusiones

(o de cómo Cortázar se construye como imaginario transgresor).

Lucas no deja nunca de verificar si la venida es válida
y si el paso se opera sin obstáculos mayores.
Poco le importa la situación individual de los lectores,
porque cree en una medida misteriosamente multiforme
que en la mayoría de los casos cae
como un traje bien cortado,
y por eso no es necesario ceder terreno ni en la venida ni en la ida:
entre él y los demás
se dará puente
siempre que lo escrito nazca de semilla y no de injerto.
En sus más delirantes invenciones
algo hay a la vez de tan sencillo,
de tan pajarito y escoba de quince.
No se trata de escribir para los demás
sino para uno mismo,
pero uno mismo tiene que ser también los demás...

Julio Cortázar

Un tal Lucas

El modo-Cortázar es una tentativa de transgresión. Descolocado de la tradición y al frente de una manera absolutamente nueva. Esa manera es la construcción de un imaginario trasgresor¹⁸², apoyado en la experimentación, canon de los “ismos” que inauguran el siglo XX. Vanguardias históricas, estéticas y políticas se muestran como una nueva ruptura, dando lugar un “neo-vanguardismo”. Podría sostenerse que éste –su-modo- tiene la punta de su ovillo en las estéticas tradicionales; con su fractura, con su desarticulación, con los hilos de su deshile construye la figura de su imaginario trasgresor. Postula, así una nueva forma de mirada: la rebeldía, lo contradictorio, lo irracional, lo risible, lo absurdo, lo irónico, lo caótico, lo desaforado, lo inconformista encontrará su horma en una escritura altamente codificada para el canon realista-psicológico del escritor vocacional. En este sentido, los primeros textos teóricos que son críticos-teóricos, incluida “Teoría del túnel”, confrontados con la práctica de escritura cortazariana, explicitan un imaginario trasgresor en una práctica cimentada tanto en los modos de producción como en las posibilidades de recepción pre-vistas por los mismos textos.

Cuando en 1941 Cortázar publica su primer texto crítico, “Rimbaud”¹⁸³, en la revista *Huella*, su estética se define ya. El artículo presenta el debate entre dos figuras que implican dos estéticas diferentes pero definitivas en la conformación discursiva de su imaginario: Rimbaud ante Mallarmé. En la confrontación es determinante lo que Cortázar lee de estas estéticas, es decir, lo que le permite identificarse o separarse. Su defensa a la estética de Rimbaud frente a la de Mallarmé le permite elaborar un concepto de poesía radicado en la experiencia ontológica.

¹⁸² La producción cortazariana se presenta como una forma particular de organizar la literatura desde la controversia entre valores establecidos y valores transgresores de lo establecido.

¹⁸³ Los textos citados están compilados en *Obra crítica / 2*, edición de Jaime Alazraki.

Ocurre que Rimbaud (y de ahí su diferencia básica con Mallarmé) es ante todo un hombre. Su problema no fue un problema poético, sino el de una ambiciosa realización humana, para la cual el Poema, la Obra, debían constituir las llaves [...] Ante esa tentativa, encarada como medio o como fin -propósitos que, en el fondo, descansan más en el distinto ángulo de visión que en diferencias esenciales -uno alcanza en toda su grandeza la desgarrada figura de Rimbaud. (“Rimbaud”, 18)

En seguida da paso a la estética mallarmeana para indicar, en contraposición, el fracaso implicado en ella: “Mallarmé conoció tanto o más que él la angustia creadora, la lucha contra la impureza expresiva y el canto indecible. Pero Mallarmé estaba por y para la Poesía [...] *Todo culmina en un libro*. Inclusive el poeta, que comprenderá su fracaso cada vez que intente la experiencia suprema.” (19)

Cortázar, al contraponer estas dos estéticas, da paso a lo que serán sus preocupaciones literarias: la del modo poético, su fin y sus efectos. Ya aquí entran en juego las figuras del autor y del lector. La primera apropiación que Cortázar hace de la estética Rimbaud le permitirá, primero en un sentido, y en lo sucesivo en dos, reinscribir su línea, de una manera muy explícita, a la línea del Romanticismo inglés. Se orienta, ahora a la recuperación de la cultura de los clásicos, como bien se aprecia en “La urna griega en la poesía de John Keats” (1946) y en *Imagen de John Keats* (1952).

De esta línea, la estética Rimbaud será el punto más alto, a la vez que una posibilidad de superación y se transformará en punto de partida para el surrealismo primero y el existencialismo después. Dos instancias, de obvia fascinación para Cortázar, que reunidas dan la imagen de Rimbaud. Esta es la clave para entender la búsqueda de una universalidad ontológica en el concepto de lo poético, es el movimiento que lleva a la acción su escritura: buscar al hombre, encontrar al hombre.

Hasta la publicación de “Teoría del túnel”, de 1947, en 1994, se esclarece, por un lado, que su apropiación tanto del surrealismo como del existencialismo proporciona su plataforma estética¹⁸⁴ e ideológica, desde la cual construye las columnas de sus trabajos teórico-críticos. De ahí su edificio, de ahí su configuración corta-zadora, es decir discontinua, según el canon. Una escritura que se agrieta para explicar sus modos de hacer ficción. Desleer o, mejor, leer en contra, los momentos de escritura teórico-crítica -incluso las aperturas de ficción que se encuentran en estos discursos- en las que Cortázar pone de manifiesto qué quiere hacer con la literatura, para qué y para quién, esclarecen, por otro lado, el obstáculo para seguir escribiendo: sin duda, la no querida propuesta mallearmeana, el mundo como Libro.

En “Situación de la novela” (1950), vuelve a negar la “concepción de la escritura literaria según la entendía (y preveía) Mallarmé, especie de abolición de la realidad fenomenal”, para refigurarla:

... cada libro lleva a cabo la reducción a lo verbal de un pequeño fragmento de realidad, y [...] la acumulación de volúmenes en nuestra biblioteca se va pareciendo cada vez más a un microfilm del universo [...] mientras las artes plásticas ponen nuevos objetos en el mundo, cuadros, catedrales, estatuas, la literatura se va apoderando paulatinamente de las cosas [...] y en cierto modo las sustrae, las roba del mundo... (218)

Así, la estética cortazariana se armará sobre este decir y desdecir pre-anunciado desde su obra teórica-crítica: la literatura como principio y fin y, a la vez, queriendo anularla desde sí. En la conformación de esta imagen paradójica se traza el dibujo del imaginario

¹⁸⁴ Apropiación que le permite, junto con las lecturas de Poe, relacionar su estética con el *jazz* y el *boxeo*: el primero le permite establecer su ritmo y su candencia –su estilo; el segundo, la improvisación, la confrontación –lo humano. Todo ello, y más, en una atmósfera de apariencia caótica.

transgresor y la arquitectura que lo sostiene. Se hace necesario, por tanto, esclarecer desde qué elementos se arma esta figura. El ensayo “La urna griega en la poesía de John Keats” es un punto importante en esta construcción. Allí Cortázar explica la apropiación del “genio helénico” por los románticos ingleses, mismo que pasa a ser uno de los ingredientes de la construcción de su imaginario transgresor. Es evidente que *Los reyes* (1949), tiene esta filiación y esta transgresión. Su apropiación del romanticismo inglés es una cuestión de “clima”, de una “sedimentación cultural” (33), que desprecia las construcciones racionales, valorando el contenido vital. Lo vital, como obsesión reiterada, pasará a ser una línea de la figura del imaginario transgresor, frente a lo racional. La cita que Cortázar hace de una carta de Keats a Shelley será parte de la estética explícita que expondrá, sobre sí mismo, a lo largo de su discurrir literario; cita que lo forma como escritor, y que en su apropiación dice:

... Keats con la admirable –y angustiosa- característica de todo poeta: la de ser otro, estar siempre en y desde otra cosa. Su conciencia de esa ubicuidad disolvente –que abre al poeta los accesos del ser y le permite retornar con el poema a manera de diario de viaje- se revela en [...] una carta: “En cuanto al carácter poético en sí [...] no es él mismo; no tiene ser; es todo y nada, carece de carácter [...] Aquello que choca al filósofo virtuoso, deleita el poeta camaleónico [...] un poeta es lo menos poético que existe, porque carece de identidad; continuamente está yendo hacia –y llenando- algún otro cuerpo [...] Tal vez ni siquiera ahora estoy hablando por mí mismo, sino desde alguna individualidad en cuya alma vivo en este instante.” Carta a la que debe agregarse esta frase de otra escrita en 1817: [...] si un gorrión viene a mi ventana, *yo tomo parte de su existencia y picoteo en la arena.*” (47-48)

Ser lo-otro en lo vital será un hilo más en la figura que va armando su imaginario trasgresor. Cortázar va ensalzando lo vital en cada uno de los escritores a los que dedica una reseña, un artículo, un ensayo y, figurativamente, en toda su obra de ficción. Concluye, de alguna u otra forma, anteponiendo el arte, lo literario, lo poético, la escritura que es la vida y la escritura en la vida por encima de cualquier principio. Y eso que es vital le permite subvertir los géneros, construyéndolos desde la poesía y para la poesía. ¿Será *Rayuela* un largo poema narrado a la búsqueda, a la nostalgia? Y ¿qué decir de sus textos posteriores, de sus libros collages, de su *Prosa en el observatorio*, de sus territorios por los cuales de traslada a gorrión que es camaleón, que es Cortázar?

Esta figura de lo vital, como camino de libertad, para la construcción de un hombre nuevo –el inconformista que renuncia a su yo conformado- tiene sus raíces en el existencialismo. Su epígrafe a “Teoría del túnel”, así lo muestra. De ahí, Johnny, el perseguidor, que será luego Horacio Oliveira. Figuras, ambas, del compromiso como acto absolutamente libre. Johnny, desde la música y Horacio, desde la búsqueda, renuncian a la conformación. Renunciamiento que ya se manifiesta en *Divertimento* (1949), *El examen* (1950) y *Diario de Andrés Fava* (1950). Renuncia que, será, por tanto, otro hilo de la figura de su imaginario transgresor.

Lo vital será juego, música; lo anárquico, lo vago, lo desaliñado, lo desordenado; será, en fin, construcción de la deconstrucción, será tensión. Construcción de lo literario que pone en evidencia lo vital. Sin embargo, por encima de ello está lo literario, el lenguaje, las palabras, sus constricciones, sus posibles aperturas, sus posibilidades. Y va enlazando, de tal forma la vida al lenguaje, que su preocupación por la palabra será lo vital en su obra. Tratando, siempre de construir una vida-verista; obras veristas que son como la vida.

Este modo-Cortázar -es decir, subversivo-, esta forma corta-zadora de escribir –es decir, discontinua-, esta manera de concebir lo literario, nace de lo cotidiano. Algo se agrieta, luego; se agrieta en esta instancia que deja pasar el compromiso del ser del hombre. Sin embargo, pese a que su contexto se presta a las afiliaciones, Cortázar se mantiene en su propia pelea. ¿Cómo conciliar su línea hiperintelectual con su búsqueda transgresora? Es decir, vital, irracional, desordenada. ¿Cómo comprender la amalgama-Cortázar?

El surrealismo, parece proporcionar las posibilidades técnicas de fusión. Las reseñas sobre surrealismo y existencialismo: la estética “poetista”. “Teoría del túnel” lo expone claramente: una estética que reúna surrealismo y existencialismo en torno a una confrontación obsesiva con el lenguaje llamada “poetista”. Sin duda, lograr esta reunión será el desafío que se pondrá por delante la escritura de Cortázar. Ahora bien, cuando escribe sobre surrealismo, pondrá de manifiesto su propia manera de concebirlo. Una forma que permite la reunión de dos antropologías, que será antrofanía.¹⁸⁵

En “Irracionalismo y eficacia”, polémico artículo que publica en el ‘49 en *Realidad*, como respuesta a Guillermo de Torre, quien había identificado existencialismo con nazismo, Cortázar explica -y despliega- su idea de la necesaria dialéctica entre lo racional y lo irracional. (191) Va a revalorizar la noción de irracionalidad: cuando ambos términos – racional / irracional se encuentran asociados traducen un equilibrio en lo literario.

La irrupción de lo irracional en la amalgama de surrealismo-existencialismo, dirá Cortázar: “... en la poesía [...] esta ‘irrupción elemental’ debe ser favorecida por la razón, saliéndose del camino o ayudando técnicamente a que la eclosión sea cada vez más pura y

¹⁸⁵ “Surrealismo es cosmovisión, no escuela o ismo; una empresa de conquista de la realidad, que es la realidad cierta” [...] “Vivir importa más que escribir, salvo que escribir sea -como tan pocas veces- un vivir. Salto a la acción el surrealismo propone el reconocimiento de la realidad como poética, y su vivencia legítima” (153-54).

libre.” (193). La dialéctica se justifica en las posibilidades –intrínsecas- a lo irracional. “... he buscado mostrar el paralelo histórico de las conductas surrealista y existencial [...] La analogía excede [...] el tronco irracional común para subsistir en los objetivos, en la preconización de una praxis, de una conducta”. Y aclara en nota: “... es innegable que el existencialismo eficaz (al menos como propósito) es el de Sartre, que tiende resueltamente a una ética. Por su parte, la conducta surrealista del período vivo (preguerra) coincidía travesamente con un sentimiento de responsabilidad personal, de autoelección forzosa y de avance hacia sí mismo, por vía de una liberación poética de lo irracional.” (194).

En este sentido, podría decirse que Cortázar lo tenía todo pre-visto desde el principio pero es así sólo en cuanto al programa que se anuncia desde sus primeros escritos teórico-críticos, en cuanto a las maneras de llevarlo a término en cada nuevo texto, implica un intento, una tentativa. En todas sus obras se construye un imaginario de trasgresión para permitir, según palabras del mismo Cortázar, dar el salto, romper con la "Gran Costumbre": los espacios habilitados por los discursos de reflexión sobre la literatura, el escritor y el lector, intentan ser el lugar de pasaje de acuerdo a una razón que ayude técnicamente. Su formulación, apoyada en la idea del mundo como libro – y no el mundo en el libro -, valida sus obras.

En su imaginario transgresor la línea del encantamiento poético atraviesa la figura. En “Notas sobre la novela contemporánea” (1948), Cortázar es ya un consumado teórico de la novela que plantea el trabajo con lo literario, refiriéndose a la novela tradicional en términos arquitectónicos, como artefacto, incluso. Cortázar ha dejado de lado un discurso de tipo metafórico, salvo cuando insiste en la monstruosidad de la novela, para referirse al trabajo literario.

Lo que cabría denominar orden estético de la novela, resulta de la articulación que con vistas a adecuar la situación novelesca a su formulación verbal opera el novelista mediante esa doble posibilidad del lenguaje. [...] El novelista se plantea su labor en términos arquitectónicos. [...] Los caracteres del lenguaje poético deben ser previamente distinguidos en esta etapa [...] imagen, metáfora, infinitos juegos de la Analogía [...] aparte de esta instancia explícitamente verbal, el novelista ha contado siempre con lo que llamaríamos el aura poética de la novela [...] Dilatada en la duración, la novela somete al lector a un encantamiento de carácter poético.” (144-45).

Para concluir que, con respecto a la combinación de los modos enunciativos y poéticos, lo que no varía en la novela tradicional es el mantenimiento del orden estético según el cual los valores enunciativos rigen y estructuran la novela, mientras que los poéticos se imbrican con la trama rectora. Es decir, modos enunciativos y poéticos coexisten pero no se fusionan. Y es allí donde apuntará la nueva posibilidad de la novela contemporánea y, entonces, el trabajo literario. Para eso será necesaria una configuración que pondrá en juego las posibilidades técnicas -especialmente el montaje- aportadas por las vanguardias y, entre ellas, el surrealismo en particular. Si lo que se busca es fusionar órdenes enunciativos y poéticos, convertir los enunciativos en poéticos, ello tendrá que ver, como en las vanguardias, con el intento de experimentar posibilidades con materiales y procedimientos. En este sentido, busca anular la división fondo y forma para hacer aparecer un nuevo tejido entre lo enunciativo y lo poético, una nueva convivencia que estallará en la novela. Lo poético, como es declarado en “Teoría del túnel”, en “Situación de la novela”, del ‘50, y en “Para una poética” del ‘54, es el modo de lo contemporáneo, superador de estéticas

aplicadas al contenido. En este caso lo que pasa a cobrar relevancia es el lenguaje tal como se propone, en ese momento, entender lo poético.

En “Situación de la novela” Cortázar afirma que desde la irrupción de lo poético se explica una aprehensión más inmediata de la realidad en la novela. Sin embargo, aclara, “la novela no se deja liquidar como tal [...] la novela es narración [...] es acción” (228). Allí se justifica, por un lado, la posibilidad de su imaginario transgresor por lo irracional asimilado a lo poético, pero por el otro, se definen sus límites “porque la mayoría de sus objetivos continúan al margen de los objetivos poéticos, es material discursivo y aprehensible sólo por vía narrativa.” El modo poético, por tanto, busca una respuesta al por qué y para qué del mundo combinando la atmósfera irracional con una arquitectura que la ponga en escena para que se comprometa actuando.

La cuestión está en situar a este Cortázar en el momento de escribir sus relatos, en este caso *Rayuela*. Es claro que en ella las referencias a una teoría de la literatura reproduce el discurso de la novela poética o rebelde. Dicha figura está ya prefigurada -desde el punto de vista del acto de la escritura y no en su mera enunciación- en “El perseguidor”, y en los monólogos de Persio. Dos hilos que tejidos desde sus concepciones teórico-críticas dibujarán con precisión de experto los planteamientos de Morelli-Oliveira en *Rayuela*. Sus textos serán producto de “un camino que empezara a partir de la liquidación externa e interna”, tal como lo plantea Morelli en *Rayuela* (124:407), evitando, mediante una seductora arquitectura quedarse “sin palabras, sin gente, sin cosas y potencialmente, claro, sin lectores.”¹⁸⁶ Obras de la improvisación donde “todo ardid estético es útil” sostenido por

¹⁸⁶ Son variados los momentos en la textualidad cortazariana que reiteran este imaginario: “Estoy harto de palabras, perras sedientas! Los héroes odian las palabras!”, dice Teseo en *Los reyes*; “Apenas has sentido y ya viene lo otro, vienen las palabras... No, no son las palabras, son lo que está en las palabras, esa especie de cola de pegar, esa baba”, explica Johnny a Bruno en “El perseguidor”; “Así van saliendo, perras hambrientas y

“la materia en gestación, la inmediatez vivencial” (70:326). Anclada a la adhesión a la clásica fórmula de Morelli sobre la falta de “todo puente, de toda ligazón intermedia, de toda articulación causal. Las cosas en bruto: conductas, resultantes, rupturas, catástrofes, irrisiones” (97:359), como se insiste en forma reiterada.

Cuando los miembros del Club de la Serpiente, según Horacio, suponen sobre Morelli que “esa violenta irracionalidad le parecía natural, en el sentido de que abolía las estructuras” se apuesta abiertamente al discurso de la “novela poética”, lo que la crítica llamará contranovela. El manejo teórico del género que demuestra Cortázar en “Notas sobre la novela contemporánea” o en “Situación de la novela” en cuanto a historia, técnicas, procedimientos, construcción de personajes, las últimas tendencias artísticas y filosóficas en “Teoría del túnel”, el amplio acto de lecturas testificado en sus reseñas de *Realidad*, *Sur* y *Cabalgata*, las traducciones y la docencia como oficio, hacen que resulte creíble un Cortázar despojado que, como Morelli, puede “cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones” (79:325). Se renueva lo conocido, lo estudiado, lo aprehendido. Cortázar conoce a fondo la novela tradicional y desde ahí corta. Hace un corte sin que lo deje “casi sin palabras, sin gente, sin cosas, y potencialmente, claro, sin lectores.”. El cuaderno de bitácora de *Rayuela*, lo afirma. En él se deja ver la impronta del arquitecto que pone en escena, “lleva a primer plano”, la atmósfera de lo “irracional”, tal como sucedía y como lo remarcaba, en los escritores citados, casi antes de ser él mismo un escritor consumado.

alzadas, con sus mayúsculas como columnas henchidas con la gravidez más que espléndida de las capitales con historia”, monologa Persio en *Los premios*; “No hagamos literatura... no saquemos a relucir las perras palabras, las proxenetas relucientes”, piensa Oliveira en *Rayuela*. Estos ejemplos revelan una constante relacionada con los intentos por salvar la literatura tras incendiar el lenguaje para que renazca como el ave fénix. Se trata de escribir una literatura que se des-escriba.

Los textos críticos que han sido repasados van del '41 al '51 y Cortázar no se transforma en un escritor reconocido en la literatura argentina hasta después de la publicación de *Bestiario* en 1951. Por ello cuando se leen sus reseñas, las citadas como otras hoy paradigmáticas -sobre *Adán Buenosayres* por ejemplo-, o cuando alude a escritores del género policial o de la literatura popular norteamericana, puede pensarse que su escritura se arma, junto a las filiaciones estéticas y filosóficas que declara, sobre esta minuciosa tarea de reconocimiento de aciertos y defectos en los escritores que aborda. Su modo, su imaginario transgresor parece iniciarse un proceso de deconstrucción mezclado con una fuerte admiración hacia las escrituras que trabaja como crítico y como teórico. El modo-Cortázar pone a funcionar una máquina de destrucción contra los clichés, por evitar las “trampas verbales” que suenan bien pero son artificiales, para realizar un ajuste con la finalidad expresiva y, a través de ese proceso de desautomatización, liberarse de la tiranía de un lenguaje fosilizado.

En el “Cuadernos de Bitácora – el revés de la trama de *Rayuela*- , cada elemento está puesto de acuerdo a un objetivo a ser cumplido, un efecto a ser conseguido: los borradores dicen de los estudios previos, de la medición de consecuencias, de las evaluaciones, correcciones, tachaduras, reescrituras y anulaciones. Procesos todos de una alta complejidad técnica. El azar, lo espontáneo, lo que se muestra como azaroso y espontáneo, es en realidad una construcción orientada a una confrontación con el lenguaje. Ya en aquella primera versión, “Cuaderno de bitácora”, que como querría Morelli es “la cosa en bruto”, se advierten los esfuerzos de planificación y previsión de consecuencias. *Rayuela* tal como se publicó es “materia en gestación” para el lector de un escritor de escritura gestada. Entre aquellas notas y *Rayuela* median todavía las etapas intermedias de redacción. La novela poética pone las cosas en bruto, como quiere Morelli, para construir

una irracionalidad que potencie, desde el caos, el desorden, el desaliño, a un nuevo tipo de lector.

Rayuela como texto desatinado, sobre todo por sus implicaciones subversivas relacionadas con el desorden de los sentidos, el desaforamiento morelliano, el caos, la estética novelapoema, se inscribe como una tentativa que busca romper la burbuja del canon literario, respecto al género –y todas sus implicaciones- y respecto al lector –su mundo y su modo. Es la construcción del imaginario trasgresor poco disimulado. El tablero de dirección, el capítulo sobre Berthe Trépat, su modelo de lector, basado en sus dos distinciones y una variante –lector activo, lector hembra y su variante lector alondra- las viejas reseñas, notas y apuntes y, también, “Teoría del túnel”, son más que elocuentes respecto a no ocultar la estrategia.

La estética cortazariana es la estética de Rimbaud-Morelli, la que persigue, la que pretende, la que se presenta como ideal. Entre los procedimientos de corrección, Cortázar va a poner en juego, sobre la base de esa estética, surrealismo y existencialismo, que ya en el ‘41 quería ve encarnados en la vitalidad de Rimbaud. Desde ahí configura sus poéticas: hacer de la literatura algo que no es y que, sin embargo, puede ser: un puente de hombre a hombre. De ahí, luego de *Rayuela*, sus intentos de conexión ontológica con lo-otro, puente, intersticio, extrañamientos, traslado para comunicarse con la irracionalidad desde una racionalidad luciferinamente cortazadora, intuitiva, subversiva.



fotos: Sara Fazio



Anexos

(o de cómo a Julio no deja de crecerle la barba).

Hay un viejo juego,
que yo sigo practicando con resultados que me asombran,
que es lo que alguien llamó la “poetomancia”.
O sea, tomar un libro de poemas, cualquier libro de poemas,
cerrar los ojos, abrirlos y poner el dedo en un verso y leer ese verso;
es impresionante la cantidad de veces que en mi caso,
el verso en el que caigo
me ilumina un futuro inmediato
o me aclara un pasado
o me muestra cuál es mi presente,
entonces ¡cómo no creer en el poder del lenguaje!
cuando ese simple juego
se vuelve una cosa seria.
Julio Cortázar
“La esfera de los cuentos”

No hay lectora que no diga que se resiste porque está ocupada. De pronto, se dice...
¡porque no, Julio! No me puedo pasar los minutos mirándolo mirarme.

Está ahí, fumando.

Paso por varias de las paredes de mi cuarto, ahora se queda mirándome desde la repisa, frente a la ventana.

Tiene los ojos entrecerrados, pero sé que me mira... y una mano enorme en la que sostiene un cigarrillo. Es muy grande, y en los dedos se notan por demás los nudillos.

No tiene barba todavía (tengo muchas otras fotos de él en la biblioteca, con una barba prominente y con unos anteojos grandotes) y tampoco tiene mucho pelo en la frente, más bien un flequillo improvisado que le cae a la izquierda.

No sé qué lugar es el de la foto. No me importa, tampoco. Puede ser París o Buenos Aires, aunque seguro es París, o es una calle de París que desemboca en alguna de Buenos Aires.

En general solamente lo miro y pienso que si lo hubiese cruzado por algún puente me hubiese enamorado de él perdidamente. Otras veces pienso que no, que hubiese sido necesario que me hablara, con esa voz pausada y grave y esa erre que se le escapaba de la boca como algún acorde desafinado de saxo.

Pero seguro que no me hubiera enamorado de ninguna de esas formas, que me hubiera enamorado leyéndolo. De hecho, así me enamoró, escribiéndome, desde muy lejos en el espacio y en el tiempo, cosas para que leyera yo hoy. Porque, sin saber de mí, sabía de todos nosotros, los que alguna vez lo leímos, y se desesperó metafísicamente para burlar a la muerte, porque los que aprendimos a jugar nos reímos de esas cosas.

Cuando vuelvo más cansada, lo miro para que me convenza de que no estoy convirtiéndome en alguien aburridamente grande... que no me olvidé de que en definitiva

hay que vivir jugando y volviéndose menos fama... Esos días también abro un cajón donde guardo las tizas de colores y pinto un poco las paredes, pero nada para preocuparse.

A un costado aparecen dibujadas con tiza alguna rayuela, la bandera de Nicaragua, algún beso de la Maga, alguna golondrina o algún cronopio verde.

No me puede hablar. No porque no pueda, sino porque el cigarrillo en la boca no se lo permite. Pero entiendo todo lo que tiene para decirme.

Tengo que confesar que hay otras fotos de Julio que me enamoran también, sobre todo esas en las que está con Carol, o esas otras donde aparece más comunista y viejito, con la barba larga y fumando puros, o una que está por ahí, en mi cuarto, en que la que se lo ve de espaldas yendo vaya a saber dónde. Pero la única que me hace mirarlo fijo es esta de la pared. Quizá porque se le nota que sí está en Buenos Aires, porque le falta el piloto parisino. Quizá porque no tiene la barba revolucionaria, aunque ya había empezado la revolución. Quizá porque me mira fijo y misterioso; y me obliga a mirarlo...

Igualmente me parece que el secreto de la foto está en algo más común, algo que hace resbalar al otro lado. Me parece que mientras Julio no termine ese cigarrillo, no me va a poder hablar con palabras de esas que se dicen los amigos mientras toman un café. Tendré que leerlo un rato más, por ahí hasta hacer trampa y escucharlo patinar la erre en un disco viejo que grabó hace mucho, pero que lo revive ahora. Y convencerme de que me mira, sí, para que no me olvide nunca que es de cronopios el seguir jugando.

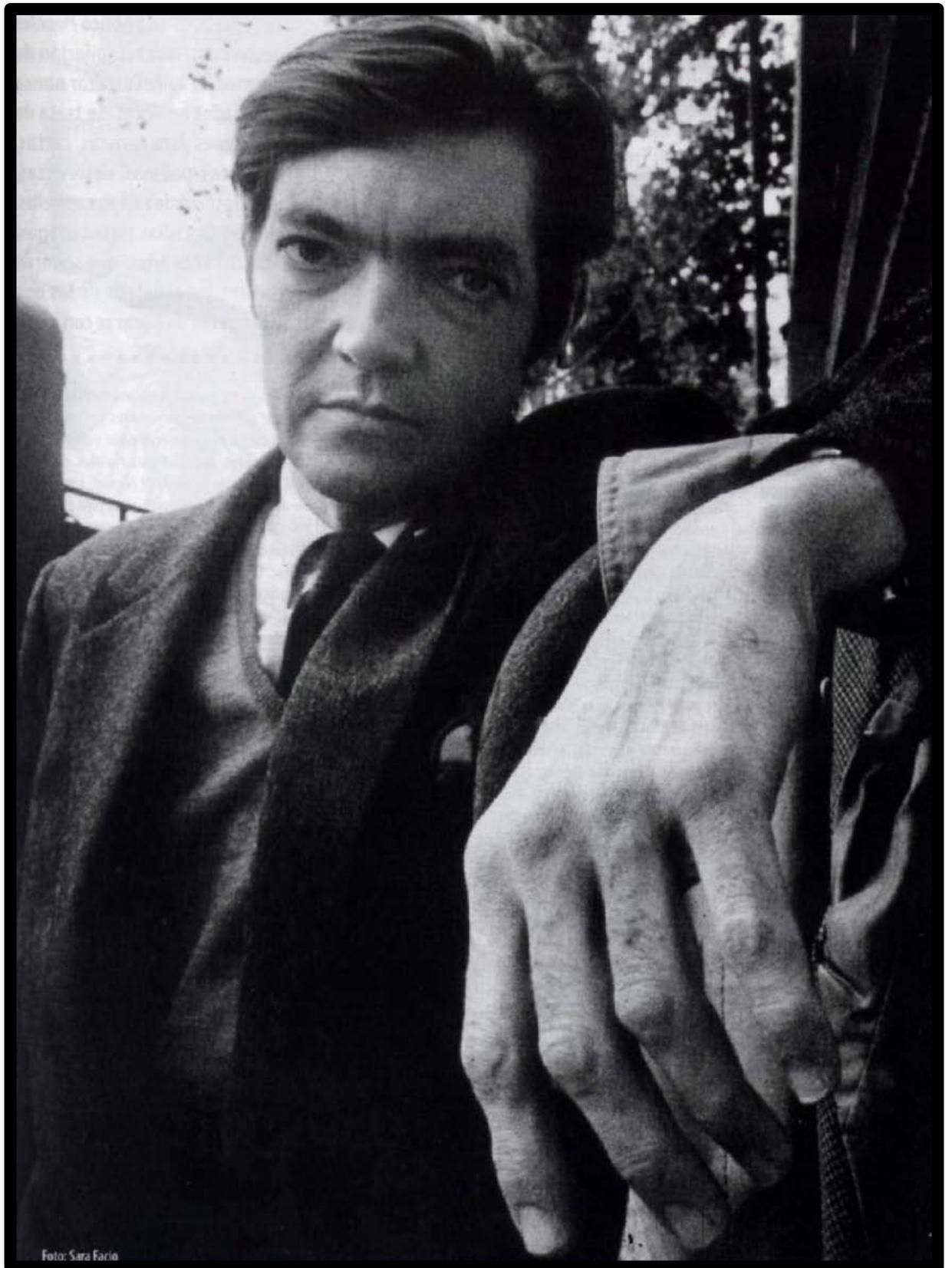


Foto: Sara Facio

1. Julio Cortázar en la generación cuarentista

(o de cómo Julio Cortázar juega al nombre)

Creo que fue un auténtico “cuarentista” neo-romántico,
como lo prueban sus primeras obras,
en las que germina la singular trayectoria
que lo aproxima y diferencia de aquel grupo.
En él confluían una seria formación clásica,
que permitió trabajos de riguroso scholar como los publicados en los años 50,
y un temple místico, que asoma en su primer libro *Presencia* (1938),
donde evocando a los pintores del Renacimiento,
incluye la comparación de Cristo con Orfeo.
Desprendido más tarde de tutelas dogmáticas,
llega a momentos de blasfemia
(que no son irreligiosos pese a su violencia)
y se confiesa ligado al misterio hasta su último poema,
“Negro el diez”, escrito unos días antes de su muerte.

Graciela Maturo

“A veinte años de la muerte de Julio Cortázar

Rayuela sigue interpelando a los argentinos”

Enmarcado generacionalmente en el grupo cuarentista, y desde su actividad docente en Chivilcoy, Cortázar inicia así su carrera literaria con un volumen de sonetos titulado *Presencia* (1938), bajo el seudónimo de Julio Denis. Ahí, su afiliación romántica y simbolista se hace evidente. En él aparecen claras las lecturas atentas de Baudelaire, Mallarmé, Góngora y Neruda. Parece que de esos primeros sonetos nacen todos los temas que se despliegan en su obra: el sentimiento de una metarrealidad contenida en lo real, la lucha contra el tiempo, la esperanza en una armonía final o en una forma de armonía actual, presente, que se abre paso en el tiempo a través de la música, de la palabra, del contacto pleno y total con lo cósmico; la desconfianza hacia una razón sistemática y la afirmación del movimiento continuo.

Aunque Cortázar participa del repliegue interior del cuarentismo, su actitud vital de búsqueda e insatisfacción se hace evidente ya desde la publicación de su primer ensayo crítico, “Rimbaud” (1941), vertido en la revista *Huella y Canto*, bajo el seudónimo de Julio Denis. Cortázar define ahí su propia actitud poética, más comprometida con una visión metafísica y ontológica que con el logro estético. Da indicios, además, de lo que será toda su trayectoria vital y expresiva: el de la aceptación plena del misterio y la búsqueda, y el de su decisión de no renunciar a ella.

Presencia y “Rimbaud” serán, entonces, las obras que configuran el inicio de la vida literaria de Cortázar: por un lado la creación lírica y por otro el ejercicio crítico. Sin embargo, se sabe ahora que hay una publicación anterior a *Presencia*. José Luis Trenti Rocamora, en su artículo “Cuando Julio Cortázar firmó J. Florencio Cortázar antes que Julio Denis” (publicado en la revista *Letras de Buenos Aires*, núm. 45, marzo del 2000)¹⁸⁷,

¹⁸⁷ Artículo enfocado a los contextos y a las obras que se publicaron bajo el seudónimo de Julio Denis. (Fecha de acceso: 4 de noviembre de 2010: <http://www.juliocortazar.com.ar/cuentos/cuando.htm>).

afirma que en 1935, siendo Cortázar el director de *Addenda* (revista del “Centro de Estudiantes de la Escuela Normal de Profesores Mariano Acosta”), publicó “Bruma”, un poema firmado bajo el nombre de J. Florencio Cortázar, el cual parece pertinente reproducir puesto que se trataría de la primera obra publicada por el autor -sin registro bibliográfico, a la fecha- en la cual quedan evidentes las orientaciones estéticas de la generación intermedia o del cuarentismo. El poeta acude a los oráculos de la poesía europea buscando la continuidad de una línea espiritual -no de una actitud estética ni de un programa retórico- en un intento desesperado de rescatar lo humano. El espíritu romántico se impone para abrir las puertas de la intuición ante la ordenación mágica del universo.

“Bruma” expresa un contacto pleno, místico, con una realidad que aparece como irrecuperable y huidiza. Se registran ya los tres códigos artísticos que permearán a todo territorio cortazariano: la búsqueda, las artes plásticas y la música.

Bruma

Buscar lo remoto con férvidas ansias
 y en limbos extraños hundir obstinado el deseo.
 Que el ritmo, lo Impar de Verlaine nos conduzca
 y acordes oscuros de queda armonía
 marquen nuestros pasos sobre el gris sendero.
 Debussy... maestro... quiero sinfonías
 que esbocen con notas pinturas de nieve y acero:
 Baudelaire... te pido me des una pluma
 que en noche de insomnio
 hayas estrujado contra tu cerebro.
 Manet, por los bordes de tus concepciones
 vagaré anhelante de encontrar lo Bello
 que me niegan todos
 los que no han tenido como tú el llamado
 del aire, del ritmo, del amor y el cielo.
 A aquellos que ansiosos de altura
 con honda ternura se aferran al Arte dilecto.
 Quiero incorporarme: desdeñar los claros,

firmes horizontes del actual camino
 que hallaron mil veces los genios. Prefiero
 con gesto absoluto y un rictus de firme osadía
 en limbos extraños hundir obstinado el deseo.
 Buscar lo remoto con férvidas ansias...
 Yo que sé que es difícil, vago e hipotético.
 Pero no abandono ni a Verlaine ni a Byron,
 porque... ¿quién lo sabe?
 Acaso de pronto, nítido y brillante
 del fondo impreciso de mis horizontes
 ¡Brote el gran misterio...!

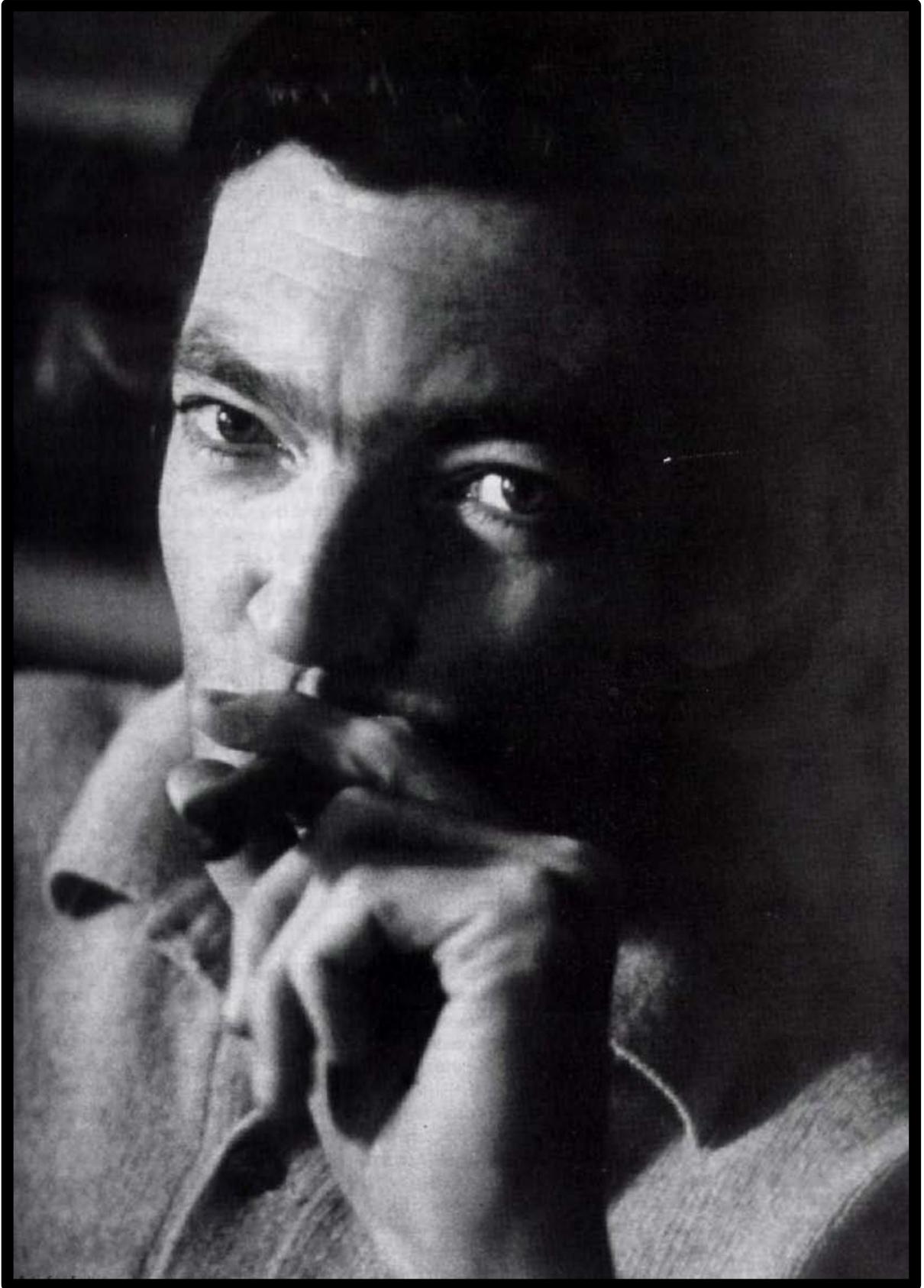
Posteriormente, también como Julio Denis, Cortázar publica en 1942, en el diario *El despertar*, el cuento “Llama el teléfono, Delia”. Para 1944 aparece, firmado con el mismo seudónimo, “Bruja”, cuento publicado en *Correo Literario*. Del mismo '44 es el poema “Distraída”, aparecido en la revista *Oeste*, firmado de nuevo por Denis¹⁸⁸. Ese mismo año, Cortázar se suma al profesorado de la Universidad de Cuyo, en Mendoza impartiendo la cátedra de Poesía Francesa y Literatura Inglesa del siglo XIX. Ahí estaría hasta finales de 1945, año en que aparece, firmado como Julio A. Cortázar, en la revista *Égloga*, el cuento “Estación de la mano”. También por esos años piensa y escribe uno de sus más importantes trabajos críticos, “La urna griega en la poesía de John Keats”, que aparecerá en la *Revista de Estudios Clásicos de Mendoza*, en 1946. Posteriormente, Cortázar decide abandonar las cátedras y regresar a Buenos Aires donde, mientras trabaja en la Cámara del Libro, se prepara para obtener su título de traductor público y así obtener su independencia laboral.

De su paso por Mendoza entre el '44 y el '45 queda como testimonio algún programa de curso, donde el profesor Julio Florencio Cortázar Descotte recomienda una

¹⁸⁸ En la página 31 de *Cartas desconocidas de Julio Cortázar*, Mignon Domínguez afirma que Julio Denis es “como” un heterónimo y no un seudónimo de Cortázar, puesto que varias cartas las firma como Denis, incluso en una de ellas afirma “yo soy enteramente Julio Denis.”.

nutrida y calificada bibliografía para el estudio de la poesía francesa en el siglo XIX, enfocado al estudio de Baudelaire, Verlaine y Mallarmé. Ya con residencia en Buenos Aires, aparece el que sería uno de sus relatos más importantes: “Casa tomada”, saldrá por primera vez a la luz pública el 11 de diciembre de 1946 en *Los Anales de Buenos Aires*, revista dirigida por Jorge Luis Borges. Cortázar participa por primera vez en la revista *Sur* con un ensayo crítico titulado: “Muerte de Antonin Artaud” (1948), a propósito de su reciente fallecimiento. Ese mismo año publica en *Cabalgata* el cuento “Lejana”. También publica algunos poemas sueltos aparecidos en revistas como *Verbum* (1948) que dan prueba de la persistencia del autor en la búsqueda de una expresión poética. *Preludios y sonetos* (recogidos en *Salvo el crepúsculo*) lleva, en su original, las fechas 1944-1957, escrito bajo una armonía formal, exaltando criaturas míticas, muy a la manera mallarmeniana. Así mismo alude a lo incomprensible del misterio -como lo haría Keats en su momento- y al devenir incomprensible del tiempo¹⁸⁹.

¹⁸⁹ Datos obtenidos del artículo de (Adolfo Prieto. “Desarrollo de la narrativa: la generación intermedia”. *Capítulo*. Entrega 51, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, julio de 1968: 27 pp.)



2. Estudios sobre Julio Cortázar y su relación con el surrealismo y el
existencialismo
(o de cómo Cortázar provoca letras y más letras)

Era, fundamentalmente, un Super-realista
-sin encasillarlo por ello en la escuela de Breton-
que vivió la lección humanista y trágica del existencialismo;
el prototipo del artista para quien el arte es desafío y ejercicio vital.

La vida -juego, circo, manicomio-
es para Cortázar el espacio donde se juega la salvación del alma,

la búsqueda del “cielo” de la rayuela.

Su obra sigue siendo en nuestra cultura un signo fulgurante,

un desnudamiento inherente

a la necesaria creación de una cultura

digna del ser hombre.

Graciela Maturo

“A veinte años de la muerte de Julio Cortázar

Rayuela sigue interpelando a los argentinos”

Se asume lo difícil que es registrar todo el material escrito sobre Cortázar, cuántas tesis doctorales, cuántas decenas de libros, cuántas centenas de artículos. Intentos cada vez más profundos y de refinada técnica para robar a su universo literario el cronopísimo secreto que tan celosamente guarda. La siguiente bibliografía corresponde a textos, artículos y tesis que se relacionan directamente con la influencia del surrealismo y del existencialismo en la obra de Julio Cortázar. El criterio de selección está también basado en su actualidad. Sin embargo, las referencias divididas en un lado o en el otro, en general contienen las dos visiones.

Referencias bibliográficas en torno al surrealismo en la obra de Julio Cortázar:

Textos:

- Jaime ALAZRAKI. *Hacia Cortázar: Aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos Editorial, 1994.
- David ARRIGUCCI JÚNIOR. *El alacrán atrapado: La poética de la destrucción en Julio Cortázar*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- Graciela DE SOLA. *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.
- Raúl ORTEGA. *El árbol de las figuras: Estudio de los motivos fantásticos en la obra de Julio Cortázar*. Santiago de Chile: Ediciones Lom, 1997.
- Evelyn PICÓN GARFIELD. *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*. Madrid: Editorial Gredos, 1975.
- Luisa VALENZUELA, Bella Jozef y Alain Sicard. *Julio Cortázar desde tres perspectivas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- Dulce María ZÚÑIGA. *El mundo Cortázar*. México: Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades y Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar, 2006.

Artículos:

- Francisco José CRUZ PÉREZ. "Entre decir y hacer". Cuadernos Hispanoamericanos, 541-42, Julio-Agosto, 1995. En: <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/scclit/13595066445794839644424/2100110.pdf?>
- Marina DURANORA. "Rayuela y *Possession*: aproximaciones a un diálogo intertextual". *La lectura: Publicación en línea de la Asociación Argentina de Lectura*. Año 6, no. 5, nov. 2002. En: <http://aal.idoneos.com/index>.
- Lilian ELPHICK "Las poéticas de Cortázar sobre la literatura y el cuento". En: http://www.letrasdechile.cl/mambo/images/poeticas_cortazar.pfd.
- Carlos FUENTES. "Carlos Fuentes habla de Julio Cortázar". *La Nación*, 2000. En: <http://les4cats.free.fr/fuentes.htm>.
- Alejandra JARAMILLO MORALES. "Del abismo de la escritura o el silencio de la creación: Mallarmé, Asan, Pizarnik y Cortázar". Universidad Nacional de Colombia, 2006. En: http://www.humanas.unal.edu.co/img/Nuevo/literatura_teor%C3%ADa_historia_cr%C3%ADtica/8/8_art_5.pdf.
- David LAGMANOVICH. "Europa y América en la minificción de Julio Cortázar". Universidad Nacional de Tucumán, Argentina. *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, No. 38, 2008. En: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/minicort.html>.
- Pablo MARTÍN SÁNCHEZ. "Julio Cortázar y la literatura potencial". *La Siega: Revista de Literatura, Arte y Cultura*. No. 4, Mayo 2005. En: <http://www.lasiega.org/index>.

- Juan José MARTÍNEZ SÁNCHEZ. “Breve aproximación al humor en *Historias de Cronopios y de Famas*”. *La Guirnalda Polar: Revista Electrónica de Cultura Latinoamericana en Canadá*. No. 34, Agosto 1999. En: <http://Igpolar.com/page/read/53> .
- Nuria MONTOYA CABALLERO. “La crítica a la razón occidental en *Rayuela* de Julio Cortázar”. Facultad de Letras, Universidad Utrecht, Holanda, 2001. En: <http://www.let.uu.nl/spaans/tv7/2001/nuriamonteyacaballero.htm> .
- Kelly MORRIS. “Los aztecas y la filosofía náhuatl en ‘La noche boca arriba’”. 2004. En: <http://www.stlawu.edu/clas/insidethearea/morris/morris.pdf> .
- Julio ORTEGA. “Julio Cortázar desde el fuego central”. *Revista Digital Universitaria*. Universidad Nacional Autónoma de México. Vol. 10, No. 5, 10 de mayo 2009. En: <http://www.revista.unam.mx/vol10/num5/art25.pdf> .
- Alicia H. PULEO. “Mujer y sexualidad en la obra de Julio Cortázar”. Debate 85, Verano 2002, Quaderns. En: <http://2400becas.com/debats/85/quaderns04.htm> .
- Rosana PULVECINO. “Preámbulo a las ‘Instrucciones para dar cuerda a un reloj’”. *Revista Oxigen: Revista Digital de Literatura*. En: http://www.revistaoxigen.com/menus/articulos/rosana_pulvecino/Ano_2002_03/7art_rosanal.htm .
- Carlos VEJAR PÉREZ-RUBIO. “Julio Cortázar, altermundista: algunas reflexiones sobre su pensamiento social”. *Agulha: Revista de Cultura*. No. 46, Julio 2005. En: <http://www.agulha.nom.br/ag46cortazar.htm> .
- Saúl YURKIEVICH. “Julio Cortázar: sus bregas, sus logros, sus logros, sus quimeras”. *Avión de papel: Revista de curiosidad literaria recursos para escritores*. 2003. En: <http://www.aviondepapel.com/cortazar/resenas/prologo.pdf> .
- Dhan ZUNINO. “Cortázar y los subtes: Juegos de espacios y tiempos en los subterráneos de Buenos Aires”. *Bifurcaciones: Revista de Estudios Culturales Urbanos*. No. 2, Otoño 2005. En: <http://www.bifurcaciones.cl/002/Zunino.htm> .

Entrevista:

Alfredo BARNECHEA. “Entrevista a Julio Cortázar” (Lima, 1971). *Peregrinos de la lengua*. España: Alfabeta, 1998. En: <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/cortazar/barnechea.pdf> .

Programa radial:

“A 45 años de la publicación de *Rayuela* de Julio Cortázar”. Programa *Esbozos* (Radio Francia Internacional, 1978). *HJCK, El mundo de Bogotá*. 15 de mayo de 2008. En: <http://www.hjck.com/oirnotaN.asp?id=596800> .

Tesis doctoral:

Roberto CHACANA ARANCIBIA. *Emancipación de la familia de origen lealtad, traición y sacrificio filial en Franz Kafka y Julio Cortázar*. Tesis Doctoral. Director: Niall Bins. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Psicología, Departamento de Psicología Evolutiva y de la Educación, 2006. En: <http://eprints.ucm.es/tesis/psi/ucm-t29162.pdf> .

Graciela Norma MAYET. *Incidencias de Rimbaud y Mallarmé en la obra de Julio Cortázar*. Tesis Doctoral. Directora: Enriqueta Morillas Ventura. Facultad de Filosofía y Humanidades, Córdoba, Argentina, 2005. En: <http://www.bibliotecas.unc.edu.ar/cgi-bin/Tesis-Filo?> .

Referencias bibliográficas en torno al existencialismo en la obra de Julio Cortázar:

Textos:

Jaime ALAZRAKI. *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid: Gredos, 1983.

Jaime ALAZRAKI. *Hacia Cortázar: Aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos Editorial, 1994.

Francisco José CRUZ PÉREZ. *La postmodernidad literaria en “Rayuela” de Julio Cortázar*. Caracas: Editorial Fedupel, 2007.

María de Lourdes DÁVILA. *Desembarcos en el papel: La imagen en la literatura de Julio Cortázar*. Buenos Aires: Editorial Beatriz Viterbo, 2001.

Andrea IMREI. *Oniromancia: Análisis de símbolos en los cuentos de Julio Cortázar*. Budapest: Akademia Kiado, 2002.

- Santiago Juan NAVARRO. *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*. España: Universidad de Valencia, 2002.
- Mario MAGALLÓN ANAYA. *Personajes latinoamericanos del siglo XX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- Aurora MAGUHN. *62/Modelo para armar, o, El armado del sentido en Julio Cortázar*. Caracas: Editorial Equinoccio, 1991.
- Miguel Ángel NÁTER. *Los demonios de la duda: Teatro existencialista hispanoamericano*. San Juan de Puerto Rico: Isla Negra Editores, 2004.
- Roberto A. VÉLEZ CORREA. *En el existencialismo en la ficción novelesca*. Colombia: Editorial Universidad de Caldas, 2005.

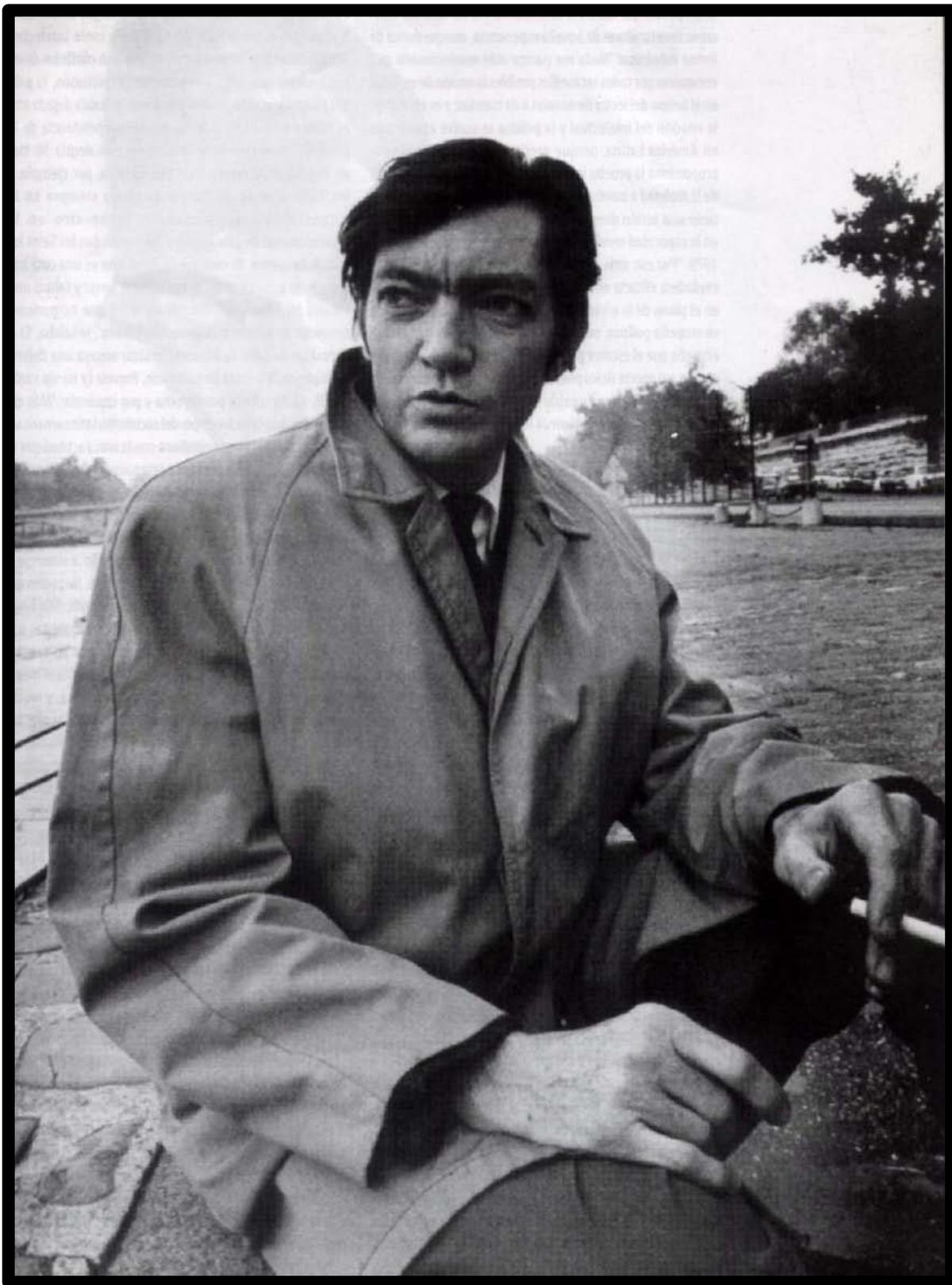
Artículos:

- Jaime ALAZRAKI. "Cortázar antes de Cortázar: 'Rimbaud' (1941)". Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona 21-26 de agosto de 1989, Vol. 3, 1992. En: http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_3_040.pdf.
- Francisco Javier CAPITÁN GÓMEZ. "Orfeo y Euridice en un relato de Julio Cortázar". *Amaltea: Revista de Mitocrítica*. No. 0, 2008, Universidad Complutense de Madrid. En http://www.ucm.es/info/amaltea/revista/cero/10_Capitan.pdf.
- Miriam DI GERÓNIMO. "Realidad y literatura en América Latina en la visión de Julio Cortázar". *Revista Topos Tropos*. No. 2, Año 1, Primavera, 2004, Córdova, Argentina. En: <http://www.toposytopos.com.ar/N2/decires/comentarios.htm>.
- Diego ECHECOPAR. "Existencialismo latinoamericano": Costomer Review. Noviembre 15 de 2009. Amazon.com. En: www.amazon.com/review/R2XZIOVPTIM7CP.
- Cynthia GABBAY. "La poesía de Julio Cortázar: primera fundación intertextual". The Hebrew University of Jerusalem, Vol 1, No. 2, 2008. En: <http://iberoamericaglobal.huji.ac.il/Num2/Gabbay.pdf>.
- Andrés GARCÍA CERDÁN. "La poesía de Julio Cortázar: Discurso del no método, método del no discurso". *Cartaphilus: Revista electrónica de Investigación y Crítica Escéptica*. No. 5, 2009. Universidad de Murcia. En: <http://revistas.um.es/cartaphilus/article/viewFile/69711/67191>.
- Jerzy KÜHN. "Las metamorfosis de Cortázar". *Estudios. Filosofía-Historia-Letras*. En: http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras16/notas1/sec_1.html.
- María Elvira LUNA ESCUDERO-ALIE. "Una lectura existencialista de la narrativa del primer Cortázar". *Psikeba: Revista de Psicoanálisis y Estudios Culturales*, No. 2, 2006. En: <http://www.psykeba.com.ar/articulos/Mlcortazar.htm>.
- Roberto PINHEIRO MACHADO "El Concepto de inautenticidad en Heidegger y Cortázar". University of Massachusetts-Dartmouth. *Revista Letras*, Curitiba, No. 66, p. 111-126, Mayo-Agosto, 2005. En: http://www.letras.ufpr.br/documentos/pdf_revistas/pinheiro.pdf.
- Pablo PONZA. "Existencialismo y marxismo humanista en los intelectuales argentinos de los sesenta". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos: Revista evolutiva en la Web americanista*, 2006. En <http://nuevomundo.revues.org/index2923.html>.
- Róger PRENDAS GARRO. "Rayuela, una novela existencial". Facultad de Filosofía. Universidad de Puerto Rico. En: www.tec.cr/sitios/Docencia/ciencias_lenguaje/.../prendas.pdf.
- María del Carmen RODRÍGUEZ MARTÍN. "La angustia existencial: sendero hacia la locura". *El Catoblepas: Revista crítica del presente*, No. 41, julio 2005, pagina 15. En: www.nodulo.org/ec/2005/n041p15.htm.
- László SCHOLZ. "Julio Cortázar y los 'ismos'". *Revista NeoHelicon*. Vol. 5, No. 2, Septiembre, 1977, Budapest, Hungría. En: www.springerlink.com/index/L0322V573J3400N0.pdf.
- Félix TERRONES. "La búsqueda como motivo en Rayuela de Julio Cortázar", 2004. En: http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/03/62/79/PDF/Felix_Terrones_-_Rayuela.pdf.
- José VILAHOMAT. "La historia por el tragaluz: Una aproximación Cortázar". *Pterodáctilo: Revista de arte, literatura, lingüística y cultura*, No. 4, 2007. Departamento de Español y Portugués. The University of Texas at Austin. En: <http://www.pterodactilo.com/cuatro/Vilahomat.pdf>.
- Carlos YUSTI. "Enamorado de La Maga". *Escáner Cultural: Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias*. Año 8, No. 89. Noviembre 2006. En: www.escaner.cl/escaner89/yusti.html.

Tesis doctoral:

Raquel ARIAS CAREAGA. *Después de Rayuela: la narrativa de Julio Cortázar*. Director: Fernández Rodríguez, Teodosio. Programa de Doctorado en Filología Española. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Madrid, 1998. En: www.americanismo.es/busqueda-tesis.php.

Daniel MESA GANCEDO. *La obra poética de Julio Cortázar*. Directora: Pellicer Domingo, Rosa. Programa de Doctorado en Literatura española e hispánica. Universidad de Zaragoza, España, 1996-1997. En: www.americanismo.es/busqueda-tesis.php.



Bibliografía

(o de cómo Cortázar dice “citar es citarse”)

“Los amigos”

En el tabaco, en el café, en el vino,
al borde de la noche se levantan
como esas voces que a lo lejos cantan
sin que se sepa qué, por el camino.

Livianamente hermanos del destino,
dióscuros, sombras pálidas, me espantan
las moscas de los hábitos, me aguantan
que siga a flote entre tanto remolino.

Los muertos hablan más pero al oído,
y los vivos son mano tibia y techo,
suma de lo ganado y lo perdido.

Así un día en la barca de la sombra,
de tanta ausencia abrigará mi pecho
esta antigua ternura que los nombra.

Julio Cortázar

Salvo el crepúsculo

1. Bibliografía directa de Julio Cortázar.

Cortázar, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. (1967). (21ª. ed. / 15ª. de bolsillo).

Diagramación Julio Silva. México: Siglo XXI Editores, 1986. 2 vols.

-----“La urna griega en la poesía de John Keats”. (1946). *Obra crítica*. Vol. 2. Ed. Jaime Alazraki. Madrid: Alfaguara (“Obras representativas”), Serie Iberoamericana, 1994. 3 vols. 25-72

-----“Notas sobre la novela contemporánea”. (1948). *Obra crítica*. Vol. 2. Ed. Jaime Alazraki. Madrid: Alfaguara (“Obras representativas”), Serie Iberoamericana, 1994. 3 vols. 141-150

-----“Para una poética”. (1954). *Obra crítica*. Vol. 2. Ed. Jaime Alazraki. Madrid: Alfaguara (“Obras representativas”), Serie Iberoamericana, 1994. 3 vols. 265-286

-----*Prosa del observatorio*. (1972). Fotografías de Julio Cortázar con la colaboración de Antonio Gálvez, España: Lumen (“Pocas Palabras”), 1999.

-----*Rayuela*. (1963). Edición crítica. Eds. y Coords. Julio Ortega-Saúl Yurkievich. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (“Archivos”), 1992.

-----“Situación de la novela”. (1950). *Obra crítica*. Vol. 2. Ed. Jaime Alazraki. Madrid: Alfaguara (“Obras representativas”), Serie Iberoamericana, 1994. 3 vols.

-----“Teoría del túnel. Notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo”.

(1947). *Obra crítica*. Vol. 1. Ed. Saúl Yurkievich. Madrid: Alfaguara (“Obras representativas”), Serie Iberoamericana, 1994. 3 vols.

-----*Territorios*. Portada y diagramación de Julio Silva. (1978). (3ª. ed.) México: Siglo XXI Editores, 1984.

2. Bibliografía indirecta de Julio Cortázar.

Cortázar, Julio. “Acerca de la manera de viajar de Atenas a Cabo Sunion”. *La vuelta al día en ochenta mundos*. (1967). (21ª. ed. / 15ª. de bolsillo). Vol. 1. Diagramación de Julio Silva. México: Siglo XXI Editores, 1986. 2 vols. 95-98

-----“Anillo de Moebius”. *Queremos tanto a Glenda*. (1980). México: Editorial Nueva Imagen, 1983. 149-166.

-----“Así se empieza” *La vuelta al día en ochenta mundos*. (1967). (21ª. ed. / 15ª. de bolsillo) Vol. 1. Diagramación de Julio Silva. México: Siglo XXI Editores, 1986. 2 vols. 7-13

-----“Axolotl”. *Final del juego* (1956). México: Alfaguara (“Literaturas”), 1992. 151-157

- “Cartas de mamá”. *Las armas secretas*. (1959). México: Alfaguara (“Literaturas”), 1993. 11- 33
- “Carta de poesía”. *Imagen de John Keats*. (1951-1952). Diseño de cubierta: Julio Silva. Madrid: Alfaguara (“Biblioteca Cortázar”), 1996. 105
- “Casilla del camaleón”. *La vuelta al día en ochenta mundos*. (1967). (21^a. ed. / 15^a. de bolsillo) Vol. 2. Diagramación de Julio Silva. México: Siglo XXI Editores, 1986. 2 vols. 185-194
- “Clifford”. *La vuelta al día en ochenta mundos*. (1967). (21^a. ed. / 15^a. de bolsillo) Vol. 1. Diagramación de Julio Silva. México: Siglo XXI Editores, 1986. 2 vols. 109-112
- “Continuidad de los parques”. *Final de juego*. (1956). México: Alfaguara (“Literaturas”), 1992. 13-14
- “Cristal con una rosa dentro”. *Último round*. (1969). (14^a. ed. / 12^a. de bolsillo). Vol. 2. Diseño y diagramación de Julio Silva. México: Siglo XXI Editores, 1996. 2 vols. 127-129
- “Cuaderno de bitácora”. *Rayuela*. (1963). Edición crítica. Eds. y Coords. Julio Ortega-Saúl Yurkievich. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (“Archivos”), 1992. 469-513

- “De edades y tiempos”. *Salvo el crepúsculo*. México: Editorial Nueva Imagen, 1984. 58
- “De otros usos del cáñamo”. *Territorios*. (1978). (3ª. ed.) México: Siglo XXI, 1984. 51-55
- “De la seriedad en los velorios”. *La vuelta al día en ochenta mundos*. (1967). (21ª. ed. / 15ª. de bolsillo) Vol. 1. Diagramación de Julio Silva. México: Siglo XXI Editores, 1986. 2 vols. 51-59
- “Del sentimiento de no estar del todo”. *La vuelta al día en ochenta mundos*. (1967). (21ª. ed. / 15ª. de bolsillo) Vol. 1. Diagramación de Julio Silva. México: Siglo XXI Editores, 1986. 2 vols. 32-43
- “Del sentimiento de lo fantástico”. *La vuelta al día en ochenta mundos*. (1967). (21ª. ed. / 15ª. de bolsillo) Vol. 1. Diagramación de Julio Silva. México: Siglo XXI Editores, 1986. 2 vols. 69-76
- “Desde el otro lado”. *Papeles inesperados*. Ed. Aurora Bernádez y Carles Álvarez Garriga. México: Alfaguara, 2009. 378
- “Diálogo con maóis”. *La vuelta al día en ochenta mundos*. (1967). (21ª. ed. / 15ª. de bolsillo) Vol. 1. Diagramación de Julio Silva. México: Siglo XXI Editores, 1986. 2 vols. 101-108

- “Diez palotes surtidos diez”. *Territorios*. (1978). (3^a. ed.) México: Siglo XXI, 1984.
74-86
- “El agua entre los dedos”. *Salvo el crepúsculo*. México: Editorial Nueva Imagen,
1984. 113
- “El escritor y su quehacer en América Latina”. Discurso en la recepción de la Orden
Rubén Darío. (1983). *Obra crítica*. Vol. 3. Ed. Saúl Sosnowski. Madrid: Alfaguara
 (“Obras representativas”), Serie Iberoamericana, 1994. 3 vols. 351-361
- “El hombre en el escritor”. Texto basado en las preguntas de Rita Guibert. *Life*, en
español. México. 7 de abril de 1969. 43-55
- “El lector y el escritor bajo las dictaduras en América Latina”. *Argentina: años de
alambradas culturales*. Edición a cargo de Saúl Yurkievich. Cubierta: Mario Muchnik.
Barcelona: Muchnik Editores, 1984.
- “El perseguidor”. *Las armas secretas*. (1959). México: Alfaguara (“Literaturas”),
1993. 85-150
- “Encuentros a deshora”. *La vuelta al día en ochenta mundos*. (1967). (21^a. ed. / 15^a.
de bolsillo) Vol. 2. Diagramación de Julio Silva. México: Siglo XXI Editores, 1986.
2 vols. 120-123

- “Explicaciones más bien confusas”. *Territorios*. (1978). (3ª. ed.) México: Siglo XXI, 1984. 7-8
- “Final del juego”. *Final del juego* (1956). México: Alfaguara (“Literaturas”), 1992. 169-182
- “Homenaje a una joven bruja”. *Territorios*. (1978). (3ª. ed.) México: Siglo XXI, 1984. 16-26
- “Instrucciones para entender tres pinturas famosas”. *Historias de cronopios y de famas*. (1962). (25ª. ed.) Buenos Aires: Sudamericana/ Planeta, 1992. 18-21
- “Irracionalismo y eficacia”. (1949). *Obra crítica*. Ed. Jaime Alazraki. Vol. 2. Madrid: Alfaguara (“Obras representativas”), Serie Iberoamericana, 1994. 3 vols. 189-202
- Julio Cortázar y Omar Prego. *La fascinación de las palabras*. (1984). (1ª. ed. 1997 / 1ª. reimp. 2004) Argentina: Alfaguara, 2004.
- “Julios es acción”. *La vuelta al día en ochenta mundos*. (1967). (21ª. ed. / 15ª. de bolsillo) Vol. 1. Diagramación de Julio Silva. México: Siglo XXI Editores, 1986. 2 vols. 25-31
- “La araña”. *Rayuela*. (1963) Edición crítica Eds. y coord.. Julio Ortega-Saúl

- Yurkievich. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (“Archivos”), 1992. 531-538
- “La muñeca rota”. *Último round*. (1969). (14^a. ed. / 12^a. de bolsillo). Diseño y diagramación de Julio Silva. México: Siglo XXI, 1996. 248-271
- “La vuelta al piano de Thelonious Monk”. *La vuelta al día en ochenta mundos*. (1967). (21^a. ed. / 15^a. de bolsillo) Vol. 1. Diseño y diagramación de Julio Silva. Vol. 2, México: Siglo XXI, 1986. 2 vols. 23-28
- “Las babas del diablo”. *Las armas secretas*. (1959). México: Alfaguara (“Literaturas”), 1993.
- “Las puertas del cielo”. *Bestiario*. (1951) México: Alfaguara (“Literaturas”), 1991. 107-125
- “La isla a mediodía”. *Todos los fuegos el fuego*. (1977). (5^a. reimp.). España: Edhasa, 1984. 95-103
- “Lejana”. *Bestiario*. (1951) México: Alfaguara (“Literaturas”), 1991. 37-49
- “Los amigos”. *Salvo el crepúsculo*. México: Editorial Nueva Imagen, 1984. 221.

- “Louis enormísimo cronopio”. *La vuelta al día en ochenta mundos*. (1967). (21ª. ed. / 15ª. de bolsillo) Vol. 2, Diseño y diagramación de Julio Silva. México: Siglo XXI, 1986. 2 vols. 13-22
- “Lucas sus comunicaciones”. *Un tal Lucas*. (1979). (5ª. reimp.). México: Alfaguara (“Biblioteca Julio Cortázar”), 1990. 31-32
- “Lucas, sus meditaciones ecológicas”. *Un tal Lucas*. (1979). (5ª. reimp.) México: Alfaguara (“Biblioteca Julio Cortázar”), 1990. 43-46
- “Llama al teléfono, Delia”. (1938). *Cuentos completos*. Prol. Mario Vargas Llosa. Vol. 1. México: Alfaguara, 2001. 2 vols. 43-48
- “Maravillosas ocupaciones”. *Historias de cronopios y de famas*. (1962). (25ª ed.) Argentina: Sudamericana-Planeta, 1992. 63-64
- “Morelliana siempre”. *La vuelta al día en ochenta mundos*. (1967). (21ª. ed. / 15ª. de bolsillo). Vol. 2. Vol. 2, Diseño y diagramación de Julio Silva. México: Siglo XXI Editores, 1986. 2 vols. 181-184
- “Neruda entre nosotros”. (1973). *Obra crítica*. Ed. Saúl Sosnowski. Vol. 3. Madrid: Alfaguara, (“Obras representativas”), Serie Iberoamericana, 1994. 3 vols. 63-76
- “Noches en los ministerios de Europa”. *La vuelta al día en ochenta mundos*. (1967).

- (21ª. ed. / 15ª. de bolsillo). Vol. 1. Diseño y diagramación de Julio Silva. México: Siglo XXI Editores, 1986. 2 vols. 113-120
- “País llamado Alechinski”. *Territorios*. (1978). (3ª. ed.) México: Siglo XXI, 1984. 10-14
- “Para llegar a Lezama Lima”. *La vuelta al día en ochenta mundos*. (1967). (21ª. ed. / 15ª. de bolsillo). Vol. 2. Diseño y diagramación de Julio Silva. México: Siglo XXI Editores, 1986. 2 vols. 41-82
- “Poesía permutante”. *Último round*. (1969). (14ª. ed. / 12ª. de bolsillo). Diseño y diagramación de Julio Silva. México: Siglo XXI, 1996. 272-275
- “Reencuentros con Samuel Pickwick”. 1981. *Obra crítica*. Ed. Saúl Sosnowski. Vol. 3. Madrid: Alfaguara (“Obras representativas”), Serie Iberoamericana, 1994. 3 vols. 287-304
- “Reunión con un círculo rojo” *Territorios*. (1978). (3ª. ed.) México: Siglo XXI, 1984. 56-62
- “Quizá la más querida”. *Salvo el crepúsculo*. México: Editorial Nueva Imagen, 1984. 69
- “Soledad de la música”. *Cartas desconocidas de Julio Cortázar*. (1992) Argentina:

Sudamericana, 1998. 290-296

-----“Tango de vuelta”. *Queremos tanto a Glenda*. (1980). (5ª. ed.) México: Editorial Nueva Imagen, 1987. 83-103.

-----“Traslado”. *Territorios*. (1978) (3ª. ed.). México: Siglo XXI, 1984. 103-105

----- “Un cadáver viviente”. (1949). *Obra crítica*. Ed. Jaime Alazraki. Vol. 2. Madrid: Alfaguara (“Obras representativas”), Serie Iberoamericana, 1994. 3 vols. 177-180

-----“Vida de Edgar Allan Poe”. (1956). *Obra crítica*. Ed. Jaime Alazraki. Vol. 2. Madrid: Alfaguara (“Obras representativas”), Serie Iberoamericana, 1994. 3 vols. 287- 364

-----“-Yo podría bailar ese sillón-dijo Isadora”. *La vuelta al día en ochenta mundos*. (1967). Vol. 1. (21ª. ed. /15ª. de bolsillo). Diseño y diagramación Julio Silva. México: Siglo XXI Editores, 1986. 2 vols. 77-82

3. Bibliografía complementaria de Julio Cortázar.

Cortázar, Julio. *62/Modelo para armar*. 1968. México: Alfaguara (“Literaturas”), 1993.

-----*Cartas: 1937-1983*. Ed. Aurora Bernárdez. Argentina: Alfaguara (Biblioteca

Cortázar), 2000. 3 vols.

-----*A fondo*. Entrevista a Julio Cortázar. Escritor y director: Joaquín Soler Serrano.

1977. Serie: *A Fondo*. Radio y Televisión Española. ETV-Madrid.

-----*Diario de Andrés Fava*. (1950). México: Alfaguara (“Literaturas”). Serie Biblioteca

Julio Cortázar, vol. XXI. 1995.

-----*El examen*. (1950). (1ª. ed. 1986). México: Alfaguara (“Literaturas”), 1990.

Cortázar, Julio y Carol Dunlop. *Los astronautas de la cosmopista*. Un viaje atemporal

París-Marsella. 1983. México: Alfaguara (Alfaguara Hispánica), 1994.

-----*Los premios*. (1960). Madrid: Alfaguara (“Literaturas”), Serie Biblioteca de Julio

Cortázar, 1993.

-----*Los reyes*. (1949). México: Alfaguara (Colección Alfaguara Literaturas), 1992.

-----*Obra crítica*. Ed. Saúl Yurkievich, Jaime Alazraki y Saúl Sosnowski. México:

Alfaguara (“Obras representativas”), Serie Iberoamericana, 1994. 3 vols.

-----*Papeles inesperados*. Ed. Aurora Bernádez y Carles Álvarez Garriga. México:

Alfaguara, 2009.

-----*Último round*. (1969). (14^a. ed. / 12^a. de bolsillo). Diseño y diagramación de Julio Silva. México: Siglo XXI Editores, 1996. 2 vols.

4. Bibliografía crítica sobre Julio Cortázar

Alazraki, Jaime. “Cortázar antes de Cortázar. Rayuela desde su primer ensayo publicado:

“Rimbaud” (1941)”. (1989). *Rayuela*. Edición crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich (coord.). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (“Archivos”), 1992. 571-582.

Alazraki, Jaime. *Hacia Cortázar, aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos, (Contemporáneos. Literatura y Teoría Literaria), 1994

Arrigucci, Davi Jr. *El alacrán atrapado: la poética de la destrucción en Julio Cortázar*. (1973).

Trad. Romeo Tello G. México: Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar-Universidad de Guadalajara-Dirección de Literatura, Universidad Nacional Autónoma de México-Fondo de Cultura Económica (Biblioteca JulioCortázar), 2002.

Barrenechea, Ana María. "Génesis y circunstancias". *Rayuela*. Edición crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich (coord.). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes ("Archivos"), 1992. 551-570

De Sola, Graciela. "Presencia". *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.

Dominguez, Mignon. "Apéndice". *Cartas desconocidas de Julio Cortázar*. Argentina: Sudamericana, 1998. 287-298

Goloboff, Mario. "Profesor en Chivilcoy". *Julio Cortázar. La biografía*. Argentina: Seix Barral, 1998.

González Bermejo, Ernesto. *Conversaciones con Cortázar*. México: Hermes, 1978.

González Dueñas, Daniel. *Las figuras de Julio Cortázar*. México: Editorial Aldus ("Las horas situadas"), 2002.

García Canclini, Néstor. *Cortázar. Una antropología poética*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1968.

Harss, Luis. "Cortázar, o la cachetada metafísica". (1967). *Rayuela*. Edición crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich (coord.). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes ("Archivos"), 1992. 608-702.

- Ortega, Julio. "Notas sobre el texto". *Rayuela*. Edición crítica. Julio Ortega- Saúl Yurkievich (coord.). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes ("Archivos"), 1992. (XXVII)
- Picón Garfield, Evelyn. *Cortázar por Cortázar*. (2ª. ed.) México: Universidad Veracruzana (Serie Humanidades), 1981
- Picón Garfield, Evelyn. "Introducción". *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 1975.
- Steenmeijer, Maarten. "Rayuela de Julio Cortázar: novela (pos) modernista". *Neophilologus*, Diario internacional de Lenguas Modernas, Literatura Medieval y Literatura, vol. 79, no. 2: 253-262, 1995.
- Yurkievich, Saúl. "En efecto, Julio". *Julio Cortázar: mundos y modos*. España, Edhasa, 2004.
- ". "Eros ludens" *Rayuela*. Edición crítica. Julio Ortega- Saúl Yurkievich (coord.). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992. 759-768
- ". "Un encuentro del hombre con su reino". *Obra crítica*. Vol. 1. Ed. Saúl Yurkievich. México: Alfaguara, Alfaguara ("Obras representativas"), Serie Iberoamericana, 1994. 3 vols.

5. Bibliografía de consulta.

Apollinaire; Guillaume. *Obras selectas*. Argentina: Editorial Distal. 2003.

Baudelaire, Charles. “Correspondencias”. *Las flores del mal*. Introd. Arturo Souto. México: Editorial Porrúa, 1989. 11

Berendt, Joachim E. *El jazz. De Nueva Orleans a los años ochenta*. (4ª ed.). Ed. Günther Huesmann. Trad. Jas Reuter. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza, 2002.

Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Trad. Aurora Bernárdez. España: Ediciones Siruela, (“Libros del tiempo”), 1989.

Eco, Umberto. *Las poéticas de Joyce*. Barcelona: Lumen. 1993.

Eco, Umberto. *Obra abierta*. (1962) México: Origen / Planeta (“Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo”), 1985.

Huizinga, Johan. *Homo ludens*. España: Alianza, 1992.

Jung, Carl Gustav. *Formaciones de lo inconsciente*. Barcelona: Paidós, 1982.

Lautremont, Conde de. *Los cantos de Maldoror*. México: Axial, 2007.

Lévy-Bruhl, Lucien. *La mentalidad primitiva*. Barcelona: Península, 2003.

Lezama Lima, José. *Paradiso*. España: Cátedra, 1992.

Lugones, Leopoldo. *Las fuerzas extrañas*. Ed. Arturo García Ramos. Madrid: Cátedra (“Letras Hispánicas”), 1996.

Mallarmé, Stéphane. *Antología*. Madrid: Visor, 2009.

Novalis. *Canciones espirituales*. España: Editorial Renacimiento, 2007.

Pérez-Rioja, José Antonio. *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid: Tecnos, 1980.

Poe, Edgar Allan. *Eureka*. Pról. y trad. Julio Cortázar. España: Alianza Editorial. 1997.

Prieto, Adolfo. “Desarrollo de la narrativa: la generación intermedia”. *Capítulo*. Entrega 51, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, julio de 1968: 27 pp.

Rimbaud, Arthur. *Una temporada en el infierno*. México: Grupo Editorial Tomo, 2003.

Sartre, Jean Paul. *Las moscas*. Argentina: Losada, 1987.

Sebbag, Georges. *El surrealismo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2003.

Selden, Raman. *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Ariel (Letras e Ideas), 1989.

Shah. Idries. *Los sufís*. Introd. Robert Gaves. Argentina: Kairós (Sabiduría Perenne), 1997.

Shakespeare, William. *La tempestad*. México: Porrúa. 1998.

Suárez, Mercedes. “La rayuela y el laberinto”. *La América real y la América mágica: a través de su literatura*. España: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.

Suzuki, Daisetz T. *Introducción al budismo zen*. Argentina: Kier, 2005.

Todorov, Tzvetan. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. (10ª. Ed.) México, Siglo XXI Editores, 2002.

6. Recursos de internet.

Alazraki, Jaime. “Tres formas del ensayo contemporáneo: Borges, Paz, Cortázar”. *Revista Iberoamericana*. Sistema de Bibliotecas de la Universidad de la Universidad de Pittsburgh, D-Digital Scribe, Programa Editorial, Universidad de Pittsburgh Press. Vol. XLVIII, núm. 118-119, Enero-Junio 1982. (Fecha de acceso 30 de junio de

2011):<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/3678/3850>

Bassols, Tomasini Alejandro. “Mitología filosófica”. *Discusiones filosóficas*. México: Plaza y Valdés, 2008. (Fecha de acceso: 27 de octubre de 2009): www.filosoficas.unam.mx.

Blázquez, Adelaida. “Julio Cortázar: La maravillosa condición humana”. Programa de radio *Esbozos*. Transcripción en red. (Fecha de acceso: 14 de mayo de 2010) <http://pasodelania.blogspot.com/2006/05/de-una-conversacin-con-julio-cortzar.html>

Bormida, Ana Clara. “Sara Facio Antológica”. Universidad Nacional de la Plata, 2008. (Fecha de acceso: 1 de febrero de 2010) <http://www.perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/viewFile/652/561>

César Bruto. “Cortázar encabeza su libro con una cita de César Bruto”. (Fecha de acceso: 2 de marzo de 2010). <http://www.subdivx.com/X12X78X63345X0X0X1X-julio-cortazar-encabeza-su-libro-rayuela-con-una-cita-de-cesar-bruto..html>.

Calabrese, Elisa T. “Borges: genealogía y escritura”, en *Supersticiones de linaje*, (1996). (Fecha de acceso: 12 de diciembre de 2010). http://www.revistapilquen.com.ar/CienciasSociales/Sociales11/11_Dellano_Res.pdf

Cortázar, Julio. “Las palabras”. Centro Cultural La Villa de Madrid en 1981. 13 de

septiembre de 2006. (Fecha de acceso: 26 de diciembre de 2010).

http://www.bdp.org.ar/facultad/catedras/comsoc/redaccion1/liberatore/2006/09/las_palabras.php

Cortázar, Julio. “La esfera de los cuentos”. Entrevista realizada por José Julio Perlado, 24 de mayo de 1983. *Revista Espéculo*. Universidad Complutense de Madrid. No. 2. Marzo 1992. (Fecha de acceso: 19 de julio de 2011)

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero2/cortazar.htm>

De Bary, Cécile. “Las obras de obrador”. Entrevista con Marcel Bénabou. *Revista Quimera*, No. 244, mayo de 2004. Asociación de revistas culturales de España. (Fecha de acceso: 15 de abril de 2010).

<http://www.revistasculturales.com/articulos/43/quimera/64/1/las-obras-del-obrador-entrevista-con-marcel-benabou.html>

De Mora, Carmen. “Construyendo la *novelapoema*: algunas claves surrealistas y existenciales en la obra de Cortázar.” *Revista de Literatura Tinta china*. Año IV. Número doble: 6 y 7. Sevilla, Octubre de 2005. Dirección: Agustín M.^a García López y David González Lobo. (Fecha de acceso: 12 de febrero de 2010)

http://www.tinta-china.net/c_de_mora.htm.

Foucault, Michel. *Raymond Roussel*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1973. (Fecha de acceso: 14 de abril de 2010). <http://es.scribd.com/doc/7167423/Foucault-Michel-Raymond-Roussel>

Fuentes, Carlos. “Cortázar le dio sentido a la modernidad”. Texto de presentación de la *Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar*, Universidad de Guadalajara, México, 1994 (Fecha de acceso: 23 de noviembre de 2009).

http://www.oocities.org/juliocortazar_arg/fuentes.htm

Hadatty Mora, Yanna. “Julio Cortázar, la prosa de Moebius”, *Revista Digital Universitaria*, UNAM, 10 de mayo 2009, Volumen 10 Número 5 (Fecha de acceso: 16 de noviembre de 2009)

<http://www.revista.unam.mx/vol.10/num5/art31/art31.pdf>.

Martín Sánchez, Pablo: “Julio Cortázar y la literatura potencial”, *La Siega. Literatura, arte y cultura*, Mayo 2005, (Fecha de acceso: 13 de febrero de 2010)

[http://www.lasiega.org/index.php?title=Julio Cort%C3%A1zar y la literatura potencial](http://www.lasiega.org/index.php?title=Julio_Cort%C3%A1zar_y_la_literatura_potencial)

Maturo, Graciela. “A veinte años de la muerte de Julio Cortázar *Rayuela* sigue interpelando a los argentinos”, *Revista Generación abierta, Letras - Arte – Educación*, no. 39. (Fecha de acceso: 19 de julio de 2011):

<http://www.generacionabierta.com.ar/notas/39/cortazar.htm>

Menéndez, Eduardo, “Aproximaciones al estudio de un juego: la rayuela. Análisis

etnológico” (1963), *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* N° 4, Buenos Aires. (Fecha de acceso: 2 de marzo de 2010)

<http://www.oresteplath.cl/antologia/origyfolc20.htm>

Moll, A. Miguel. “Nuevos modelos narrativos”. Col·legi Sant Antoni Abat, Mallorca, España. (Fecha de acceso: 2 de enero de 2011)

[http://www.mallorcaweb.net/colsantoniab/Ampliaciones/2.2.3.0.%20Hacia%20el%20experimentalismo%20\(la%20novela%20metafictiva\).pdf](http://www.mallorcaweb.net/colsantoniab/Ampliaciones/2.2.3.0.%20Hacia%20el%20experimentalismo%20(la%20novela%20metafictiva).pdf)

Morilla González, Carlos. “Huizinga-Caillois: Variaciones sobre una visión antropológica del juego”. *Enrahonar*, Cuadernos de Filosofía, Unión de Bibliotecas de Cataluña, España, no. 16, 1990, pp 11-39. (Fecha de acceso: 2 de marzo de 2010).

<http://www.raco.cat/index.php/Enrahonar/article/view/42724/90978>.

Morín, Edgar. “Educar en la era planetaria”. El pensamiento complejo como método de aprendizaje en el error y la incertidumbre humana. Universidad de Valladolid-UNESCO: 2002. (Fecha de acceso: 15 de octubre de 2010).

<http://www.scribd.com/doc/12462521/Morin-Educar-en-La-Era-Planetaria>

Nettel, Guadalupe. “Entrevista con Hervé Letellier”. *Oulipo Nouvelles du Mexique*, No. 6 Service culturel de l'Ambassade du Mexique, Instituto de México à Paris. (Fecha de acceso: 13 de febrero de 2010). <http://pagesperso-orange.fr/mexiqueculture/nouvelles6-letellier.htm>

Pereira, Manuel. "Julio Cortázar, el niño eterno". Revista *Día siete*. No. 398. (Fecha de acceso: 14 de enero de 2010). <http://xml.diasiete.com/pdf/398-2/15RAYUELA.pdf>

S. de Espinoza, María Isabel. "Medusa y Cía. Pintura, camuflaje, disfraz y fascinación en la naturaleza y el hombre." Discurso Freudiano. Escuela de Psicoanálisis. (Fecha de acceso: 27 de octubre de 2009).

<http://discursofreudiano.com/Biblioteca%20Comentarios%20Medusa%20y%20Cia.html>

Trenti Rocamora, José Luis. "Cuando Julio Cortázar firmó J. Florencio Cortázar antes que Julio Denis" (publicado en la revista *Letras de Buenos Aires*, núm. 45, marzo del 2000). (Fecha de actualización: 2006) (Fecha de acceso: 4 de noviembre de 2010). (<http://www.juliocortazar.com.ar/cuentos/cuando.htm>)

Vásquez Rocca, Adolfo. "Alfred Jarry y el Collège de Pataphysique". Artículos Almiar. *Margen Cero*. (Fecha de acceso: 14 de abril de 2010).

<http://www.margencero.com/articulos/articulos3/patafisica.htm>

6.1. Sitios en línea.

Arte informalismo. Bauhaus. "Arte Bruto-Arte Marginal". (Fecha de acceso: 14 de abril de 2010). <http://bauhausinformalismo.wordpress.com/arte-bruto-arte-marginal/>

Diccionario de María Moliner. “Paradoja”. (Fecha de acceso 16 de noviembre de 2009)

<http://www.diclib.com/cgi-in/d1.cgi?l=en&base=moliner&page=showid&id=58610>

Diccionario náutico. “Punto vélico”. (Fecha de acceso: 14 de abril de 2010).

<http://www.canalmar.com/diccionario/centro%20v%C3%A9lico>

Diccionario soviético de filosofía. “Cómico” Montevideo: Ediciones Pueblos Unidos, 1965 (71-2). (Fecha de acceso: 2 de mayo de 2010):

<http://www.filosofia.org/enc/ros/comi.htm>

El mundo de Bogotá. Emisora HJCK, Bogotá Colombia. “Hoy, Julio Cortázar”. Tomado del programa “Esbozos”, de Radio Francia Internacional. Entrevista realizada por Adelaida Blázquez. (Fecha de acceso: 3 de mayo de 2011).

<http://www.hjck.com/personaje.asp?id=596800>

Enciclopedia Católica. “San Agustín + Epifanía”. (Fecha de acceso: 21 de abril de 2010.)

<http://ec.aciprensa.com/e/epifania.htm>

Encuesta a la Literatura Argentina Contemporánea: “Julio Cortázar. Infancia, escritura, humor y vida”. Centro Editor de América Latina, 1982. José Julio Perlado, Madrid el 24 de mayo de 1983. (Fecha de acceso: 30 de diciembre de 2010).

<http://www.juliocortazar.com.ar/cuentos/entrev.htm>

Google Académico. “Julio Cortázar + Rayuela”. (Fecha de acceso: 8 de noviembre de

2010)

http://scholar.google.com.mx/scholar?hl=es&q=Julio+Cort%C3%A1zar+Rayuela+estudios&lr=&as_ylo=&as_vis=1

Google Libros. Dávila, María de Lourdes. “Desembarcos en el papel” (Fecha de acceso: 14 de febrero de 2010).

http://books.google.com.mx/books?id=q91eAAAAMAAJ&q=collage&dq=inauthor:%22Mar%C3%ADa+de+Lourdes+D%C3%A1vila%22&hl=es&source=gbs_wordcloud_r&cad=6

Google Libros. Lugones, Leopoldo. “Las montañas del oro: Poema, tiene tres ciclos i dos reposorios”. (Fecha de acceso: 17 de noviembre de 2010).

http://books.google.com.mx/books?id=EYgVAAAAAYAAJ&printsec=frontcover&dq=Lugones+las+monta%C3%Blas+de+oro&source=bl&ots=wbuZATqILV&sig=K31Ey6FyuWe-0inLfRR7imIUctk&hl=es&ei=nuJuTauJBpH2swOy-ZzDCw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=8&ved=0CEgQ6AEwBw#v=onepage&q&f=false

Google Libros. Martini, Antonio. “Espíritu de la Biblia y moral universal: sacada del Antiguo y Nuevo Testamento”. (Fecha de acceso: 2 de marzo de 2010).

http://books.google.com.mx/books?id=vCqaPcGepR0C&printsec=frontcover&dq=Esp%C3%ADritu+de+la+Biblia+y+Moral+Univesal&source=bl&ots=83nxG_76CQ&sig=MeZNxW28mW4-

[D7nAMOOSTwcmuA&hl=es&ei=byyYS9_GBocGswOsgLHCAQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CAgQ6AEwAA#v=onepage&q=&f=false](http://www.google.com/search?q=D7nAMOOSTwcmuA&hl=es&ei=byyYS9_GBocGswOsgLHCAQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CAgQ6AEwAA#v=onepage&q=&f=false).

Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España. “El almanaque Peuser”. (Fecha de acceso: 14 de julio de 2011).

[http://hemerotecadigital.bne.es/datos1/numeros/internet/Argentina/Caras%20y%20cubiertas%20\(Buenos%20Aires\)/1899/189901/18990100/18990100_00013.pdf](http://hemerotecadigital.bne.es/datos1/numeros/internet/Argentina/Caras%20y%20cubiertas%20(Buenos%20Aires)/1899/189901/18990100/18990100_00013.pdf)

Journal of European Studies. Martín Sorrell. “Jacques Vaché’s Letters from the Front (1916-1918): A Translation of *Lettres de guerre* with Introduction and Notes”, Journal of European Studies XI, 1979. (Fecha de acceso: 2 de marzo de 2010).

http://jes.sagepub.com/cgi/pdf_extract/9/33-34/99.

“La casa de Asterión”, *Revista Trimestral de Estudios Literarios*. (Volumen I- Número 4, Enero-Febrero-Marzo 2001) Barranquilla, Colombia. (Fecha de acceso: 14 de enero de 2010) <http://lacasadeasterion.homestead.com/v1n4jazz.html>.

Malba – Fundación Constantini. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Área de Educación y Acción Cultural. Propuestas para educadores. “Tarsila do Amaral”. (Fecha de acceso: 21 de abril de 2010).

<http://www.malba.org.ar/web/descargas/amaral%5B4%5D.pdf>

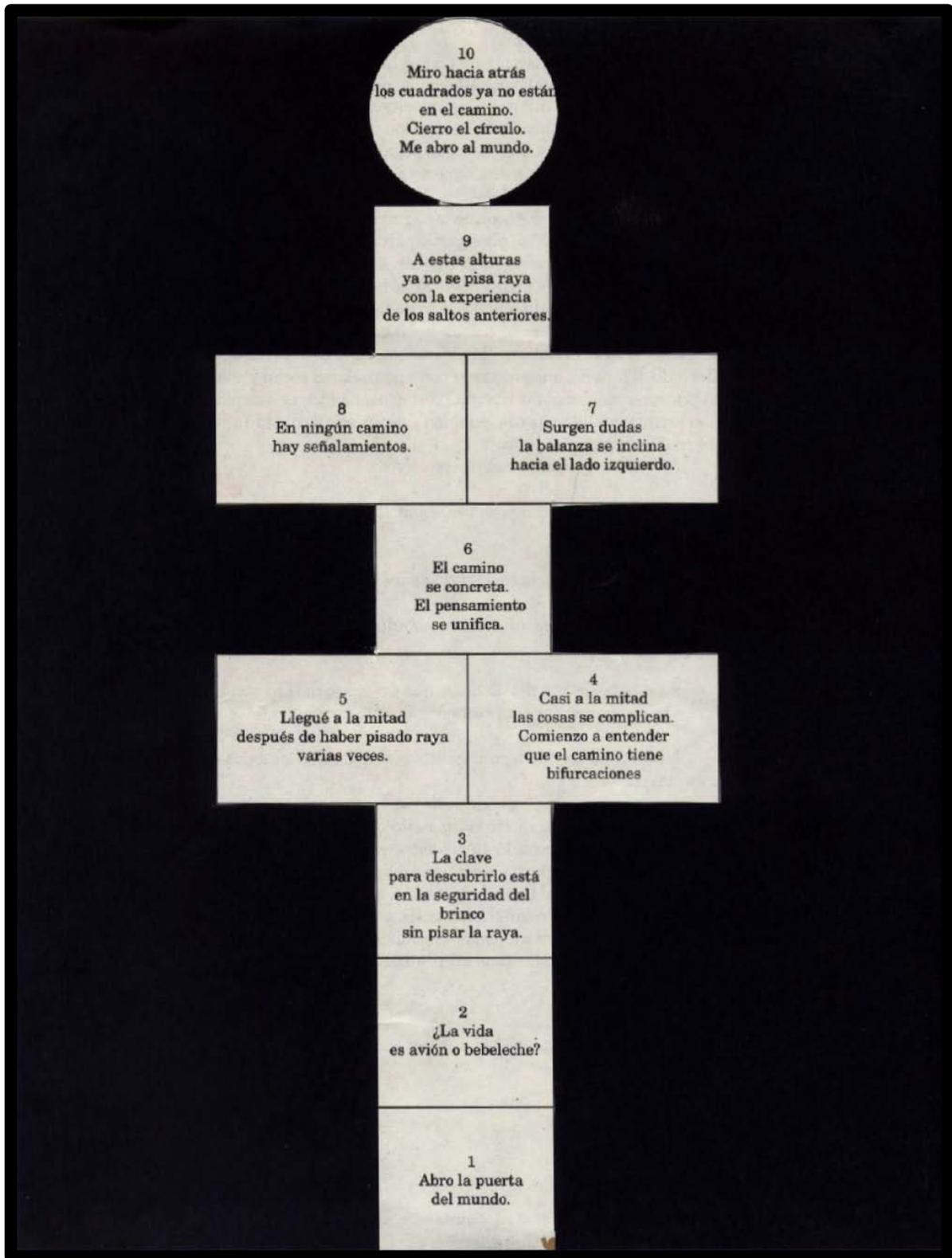
Ou-Li-Po. Page Personnelle de Nicolás Segond. “L’oulipien Julio Cortázar”. (Fecha de acceso: 13 de febrero de 2010): <http://segond.nicolas.free.fr/julio.htm>

Promotora Española de Lenguas. “Sistema de escritura hierático”. (Fecha de acceso: 14 de marzo de 2010). <http://www.proel.org/index.php?pagina=alfabetos/hieratic>

Vijñana Bhairava Tantra. El discernimiento intuitivo de la realidad última. Mundo Osho.

(Fecha de acceso: 9 de septiembre de 2009).

<http://oshogulaab.com/TANTRISMO/VIJNANABHAIRAVA.html>





Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE DISERTACIÓN PÚBLICA

No. 00065

Matrícula: 208383828

RAYUELA DE IDA, RAYUELA DE VUELTA. JULIO CORTAZAR: DE SU ESTETICA A SUS POETICAS

En México, D.F., se presentaron a las 11:00 horas del día 9 del mes de septiembre del año 2011 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DRA. LUZ ELENA ZAMUDIO RODRIGUEZ
DRA. GLORIA MARIA PRADO GARDUÑO
DRA. ROCIO DEL ALBA ANTUNEZ OLIVERA



MARGARITA DIAZ DE LEON IBARRA
ALUMNA

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de Secretaria la última, se reunieron a la presentación de la Disertación Pública cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

DOCTORA EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: MARGARITA DIAZ DE LEON IBARRA

y de acuerdo con el artículo 78 fracción IV del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

Aprobadas

REVISÓ

LIC. JULIO CESAR DE LARA ISASSI
DIRECTOR DE SISTEMAS ESCOLARES

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

DIRECTOR DE LA DIVISION DE CSH

DR. JOSE OCTAVIO NATERAS DOMINGUEZ

PRESIDENTA

DRA. LUZ ELENA ZAMUDIO RODRIGUEZ

VOCAL

DRA. GLORIA MARIA PRADO GARDUÑO

SECRETARIA

DRA. ROCIO DEL ALBA ANTUNEZ OLIVERA