

COR
TÁ
ZAR

ROBERTO FERRO

CORTÁZAR

PEQUEÑA GALERÍA DEL ESCRITOR HISPANOAMERICANO

Roberto Ferro

CORTÁZAR

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO
CAMPUS GUANAJUATO
DIRECCIÓN DE EXTENSIÓN CULTURAL

Cortázar

Primera edición, 2015

D.R. © *Del texto:*

Roberto Ferro

D.R. © *De la presente edición:*

Universidad de Guanajuato, Lascaráin de Retana 5

Centro, C. P. 36000, Guanajuato, Guanajuato

Campus Guanajuato

Fraccionamiento 1, s/n, col. Establo,

C. P. 36250, Guanajuato, Guanajuato

Dirección General de Extensión

Mesón de San Antonio, Alonso 12, Centro,

C.P. 36000, Guanajuato, Guanajuato

Todos los derechos reservados. Se prohíbe la reproducción total o parcial de la presente obra, a través de cualquier medio, sin el consentimiento previo del editor.

ISBN volumen: 978-607-441-775-3

ISBN obra completa: 978-607-441-767-8

Editado en México - *Edited in Mexico*

Esta colección surgió como parte de un proyecto con apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes a través del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales en su emisión 28-2012.

Cuidado de la edición: Ediciones del Viajero Inmóvil

Índice

| | |
|---|-----|
| <i>Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano</i> | 9 |
| Un acuerdo y una confesión antes que un prólogo | 11 |
| Julio Cortázar. Un nómada de las otras orillas | 17 |
| <i>Rayuela</i> de Julio Cortázar. De las lecturas incesantes / Un juego de nunca acabar | 77 |
| Las polémicas, un pasaje entre escritura y vida en Julio Cortázar | 173 |
| <i>Bibliografía</i> | 191 |
| <i>Sobre el autor</i> | 195 |

Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano

“Leer no es poseer un texto, y (como bien sabían los antiguos bibliotecarios de Alejandría) la acumulación de saberes no equivale a conocimiento. Conforme aumenta nuestra capacidad de atesorar experiencias, aumenta nuestra necesidad de hallar formas más penetrantes y profundas de leer las historias codificadas. Para ello necesitamos prescindir de las tan cacareadas virtudes de lo rápido y lo fácil y recuperar el valor positivo de ciertas cualidades casi perdidas: la profundidad de la reflexión, la lentitud del avance, la dificultad de la empresa”, escribe Alberto Manguel en su maravilloso libro La ciudad de las palabras (Almadía, 2010).

Estas tres cualidades, profundidad, lentitud y dificultad, son algunas a las que aspira la Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano; cualida-

des que se trenzan con tres objetivos primordiales: acercar, dar a conocer y fomentar la lectura de escritores hispanoamericanos fundamentales de los siglos XX y XIX. Bien vistos, estos objetivos se sintetizan en uno: invitar a la lectura.

Esta colección, además, surge del tesón y del interés, no de un grupo de académicos, sino de un grupo de lectores que, si bien no pueden desprenderse de su formación, creen fervientemente que el fomento a la lectura es una labor que implica alumbrar aquello que el poema, el cuento, el ensayo o la novela buscan transmitir o significar a los lectores.

El título de la colección proviene o está inspirado —en el sentido etimológico de la palabra inspiración, compuesta del verbo latino spirare: ‘respirar’— en el ensayo de Walter Benjamin “Pequeña historia de la fotografía”. Creemos, quienes participamos en esta colección, que la escritura sobre las obras literarias no debe ser un encorsetamiento, sino un respirar, un inspirar; esto es, como la palabra inspiración lo indica en su acepción etimológica, la necesaria iluminación del espíritu, previa a cualquier acción humana.

La Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano, resta decir, busca ser un encuentro de corazones, de pareceres y de sensibilidades en torno a la literatura.

Un acuerdo y una confesión antes que un prólogo

PONER EN LA LETRA DE LA ESCRITURA EL anuncio del inicio de un prólogo es un ejercicio de redundancia, puesto que se supone que todo prólogo es justamente eso: un comienzo. De todos modos, y más allá de cualquier reticencia de mi parte, debo iniciar estas líneas con un intento de acuerdo y con una confesión.

Un prólogo supone, en sí mismo, la idea de que quien lo escribe se instala en el exterior del texto que viene y lleva a cabo una apertura hacia el interior, es decir hacia la comprensión de esa escritura revelando la magnitud de su sentido y de sus apuestas. Todo ello se acentúa cuando el prologuista es el propio autor de lo que va a ser leído porque se confirma la certeza de que es portador de un saber acreditado que le permite componer en unas pocas líneas

una síntesis adecuada. Esta propuesta de un acuerdo se funda en una tentativa orientada a los lectores para que evalúen la posibilidad de desmontar esa certeza por estar viciada de insidiosos pleonasmos.

Ahora la confesión: esto no es un prólogo. Lo que no supone la declaración de una renuncia, sino la formulación de otro trato posible con los lectores del por-venir; prefiero, entonces, elegir un registro diferente, movido por un secreto deseo de goce y de fascinación. Las líneas que vienen están contaminadas por mi pasión lectora de la escritura de Julio Cortázar que me acompaña desde un tiempo tan remoto que enunciarlo me desviaría de mi propósito. Esa pasión me ha habilitado a pensar estas palabras liminares como un modesto manual de instrucciones o un tablero de dirección.

Las reglas del acuerdo se limitan a dos entradas, la primera es imaginar a los lectores en perpetua inquietud y desplazamiento. La otra se refiere a la función del crítico literario que, desde mi perspectiva, no pasa por exponer un modelo privilegiado de significación, sino antes bien, debe promover el encuentro de cada lector con su propio sentido, con su propio camino de interpretación. Mi objetivo primordial es que cada participante del acuerdo, afine,

ajuste y despliegue las múltiples figuraciones de sentido que vayan surgiendo en las instancias de lectura de los ensayos que componen este volumen de la *Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano*.

Más que como un guía experto, me presento como aquel que elige compartir imágenes y pensamientos, sin imponerlos como ideas legitimadas desde un saber sistematizado. Ante todo, busco exponer mi experiencia de lector como alguien que ha sido transformado por el camino emprendido. Que la lectura sea para mí experiencia en el sentido de camino significa que es una exploración de la escritura que leo, en la medida que nunca está presente por anticipado y, sin embargo, me convoca y asedia desde un más allá de su materialidad significativa.

Los tres ensayos que componen este volumen están en íntima concordancia con una idea de Jorge Luis Borges, que glosó como sigue: la obra de un escritor es tanto la suma de sus textos escritos como la imagen de sí mismo que ha dejado en los otros. Es por esa razón que esos ensayos son una aproximación a la convergencia, por una parte, de la bibliografía de Julio Cortázar que aparece como inabarcable para una mirada que pretenda abordarla

desde una sola y única perspectiva. Y, por otra, de la impronta inalterable que ha marcado el campo literario a través de la intensidad con que su poética ha permeado la literatura latinoamericana y de su activa participación en los controvertidos escenarios socio-históricos desde los años sesenta hasta su muerte en 1984, constituyendo una figura de escritor de un perfil único.

En “Julio Cortázar –Un nómada de las otras orillas” he leído críticamente el conjunto de sus textos como quien se asoma a un cuaderno de viajero en el que Cortázar ha dejado las huellas de su paso por tradiciones literarias de las más variadas raigambres, moviéndose entre lenguas en su tarea de traductor, dejando los vestigios de su enorme curiosidad y de su inagotable capacidad de asombro a la que nunca impuso límites ni obstáculos. Al atravesar la obra de Julio Cortázar como si estuviera hojeando un cuaderno de bitácora, he apuntado a situarme en correspondencia con una escritura en la que las travesías tienen como objetivo, a través del conocimiento de una realidad que no se circunscribe a su dimensión fáctica, alcanzar la interiorización de una otredad y un nuevo modo de asumir la identidad de los viajeros,

tanto del escritor como de sus innumerables lectores.

En “*Rayuela* de Julio Cortázar. De las lecturas incesantes/Un juego de nunca acabar”, he pensado a *Rayuela* como si fuera un punto de concentración y de diseminación de las líneas más notables de la poética narrativa cortazariana. El gesto crítico consiste en una indagación de algunos procedimientos y motivos que recorren sus textos antes y después de la aparición de esa novela, y en correlato, considerar especulativamente las relaciones de ese lector omnívoro y voraz que era Cortázar con el romanticismo, el surrealismo, el budismo zen y el existencialismo, entre las principales líneas de pensamiento que de manera heteróclita participan en la composición novelesca.

Finalmente, “Las polémicas, un pasaje entre escritura y vida en Julio Cortázar” es un rastreo por los debates más relevantes en los que intervino el escritor argentino. En esas instancias emergen nítidamente las tensiones entre los imperativos que articularon el campo de su poética literaria, por una parte, y los imperativos que fueron constituyendo su postura ética y política, por otra; a pesar de esas tensiones, si tomamos como punto de partida la concepción que expone en *Teoría del túnel*,

escrito alrededor de 1947, hasta llegar a esos debates datados entre fines de los años sesenta y principios de los ochenta, es posible tender un trazo continuo en el que la autonomía de la escritura literaria aparece como una condición insoslayable de la tarea del escritor. Creo que en esa continuidad es posible leer un pasaje de doble circulación entre su vida y su obra.

Mi parte del acuerdo con los lectores de este volumen de la *Pequeña Galería de Escritores Hispanoamericanos*, que he planteado más arriba, se articula en la reciprocidad sucesiva y simultánea de una doble premisa, primeramente, en el testimonio de mi admiración intelectual por la vivencia de atravesar una escritura que despliega su diversidad incalculable en el caleidoscopio ilimitado de las significaciones urdidas por movimientos sin fin y sin clausura y, luego, en la convicción de que un prólogo tradicional hubiera sido un intento reduccionista.

A los lectores les corresponde arriesgarse al por-venir de la lectura.

Buenos Aires, Coghlan, diciembre de 2014

Julio Cortázar.
Un nómada de las otras orillas

Hay otros mundos pero están en este mundo.

PAUL ÉLUARD

I. TRÁNSITOS Y ESTANCIAS

La obra de Julio Cortázar puede ser leída como una vasta cartografía tramada en un complejo *collage*, que aparece inabarcable para una mirada que pretenda abordarla desde una sola y única perspectiva. En su dilatada extensión se entrecruzan experiencias de vida con formas literarias figuradas por voces discursivas inscriptas en géneros de bordes inestables y por lenguajes de las más variadas procedencias. Esa cartografía se da a leer como una obra en curso, en tránsito, un itinerario incompleto; las

estancias de esas travesías, en las que se han ido sedimentando sus movimientos, se manifiestan en dos formas; ante todo, en los textos que ha ido escribiendo a lo largo de su vida y, luego, en las composiciones diversas que se han configurado en sus bibliotecas de acuerdo con las funciones que los tránsitos iban imponiendo a sus estratificaciones tan inestables como las de los paisajes cambiantes de los médanos. Los volúmenes que constituyen su obra y las bibliotecas en las que iba acumulando los libros leídos y releídos, son las detenciones que a lo largo de las múltiples travesías fueron escandiendo su nomadismo incesante.

Atravesar el conjunto de sus textos, tanto aquellos que fue publicando en vida como los que se han ido agregando en los años posteriores a su muerte, se me presenta como el recorrido sinuoso por un cuaderno de viajero en el que Cortázar ha dejado la impronta de su paso por tradiciones literarias de las más variadas raigambres, moviéndose entre lenguas en su tarea de traductor, dejando las huellas de su enorme curiosidad y de su inagotable capacidad de asombro a la que nunca impuso límites ni obstáculos, componiendo una urdimbre inextricable entre un lector infatigable y un escritor que va produciendo una obra de una

magnitud extraordinaria, tanto por su extensión como por la diversidad genérica en la que se despliega.

Esas travesías consistieron en exploraciones que, desde luego, no se reducían al mero registro, esto es, a descripciones escénicas o afines, sino que fueron experimentadas en hondura, como un viaje interior, viaje sentimental o temperamental que se realiza, simultáneamente, con el viaje exterior. Su escritura se abre a mi mirada lectora a través de un itinerario posible entre muchos otros. Un itinerario que atraviesa ese territorio sin bordes precisos en el que la inquietud nómada de Julio Cortázar ha buscado profundizar las insondables latitudes de la otredad en un amplio espectro de sus manifestaciones posibles y ha intentado asumir el reconocimiento de su identidad como un proceso en devenir, al tiempo que su propia voz se configuraba en la modulación de componentes de gran heterogeneidad, articulados en formas literarias abiertas a múltiples derivas de sentido, orientadas hacia la ávida inquietud de los lectores, conmoviendo esa incalculable multiplicidad a la que el gesto de su literatura se entrega.

El tránsito, que marca tanto a su vida como a su obra, es una constante que emerge una y

otra vez en sus textos, en coincidencia con la búsqueda de una segunda realidad que apenas se atisba en la primera, digamos la fáctica, la inmediata. Esa construcción es el objeto indeclinable de su tenaz indagación bajo la sospecha que tras de ese escenario prefabricado hay otra dimensión esperando ser descubierta y en la que habitan los sueños. En esa instancia, la vida alcanza un sentido más complejo y profundo que el que surge de las meras acciones que signan la cotidianidad, en tanto paradigma de la repetición condicionada.

En sus desplazamientos, yendo y viniendo con un afán insaciable que lo lleva a recorrer tanto una bibliografía descomunal como a viajar con una notable perseverancia, hay un impulso relevante que proviene, en gran medida, de la tradición romántica que impregna su poética. Cortázar insiste consecuentemente a lo largo de su obra en una consistente crítica del pensamiento racional y cientificista propio del imaginario dominante desde la ilustración. El romanticismo se constituye como una fuerza que supone un rechazo a esa concepción del mundo que parcela la realidad y la secciona a partir de una lógica regida por una matriz unívoca, fundada en la convicción irrestricta en la relación de las causas y las consecuencias, ins-

critas en series inevitables, sin otra alternativa ni posibilidad. Cortázar cultivó siempre un romanticismo del descubrimiento, un entusiasmo por lo nuevo, por las maravillas tangibles que él mismo intuía irrumpir en la realidad.

Desde el comienzo de este ensayo he mencionado los términos “tránsito” y “estancia”, como puntos de inflexión a partir de los cuales es posible diseñar una aproximación a la poética cortazariana; aludiendo, en cada oportunidad, a algunos de los núcleos semánticos que los componen, en desviaciones y agrupamientos de múltiples variaciones y constelaciones inestables de significación.

De “tránsito” la escritura de Cortázar retoma y disemina el sentido de “acción de transitar”, y por ende, de “la actividad de personas y vehículos que pasan por una calle o una carretera”; también de “el sitio por donde se pasa de un lugar a otro”, y de “el paso de un estado a otro” y de “la muerte de una persona”.

El conjunto de motivos temáticos que se despliegan en su poética: viaje, pasaje, escritura, lectura, vida, muerte, por mencionar los más significativos, a medida que la textualidad se va expandiendo, disponen configuraciones en constantes procesos de mutación que se solapan e interpenetran unas con otras.

La idea de viaje cuando pasa de su significado puramente material, “desplazamiento físico de un lugar a otro”, a un significado existencial: “la vida como viaje” y a partir de la modernidad, desde Montaigne y sus herederos, a “la escritura como viaje”, conserva entre sus núcleos semánticos el de “tránsito” y sus resonadores (Ver Del Prado, 2006).

“Escritura” y “lectura” refieren tanto un proceso como un resultado; en el proceso, la mano que escribe y el ojo que leen están en tránsito, se desplazan de un lugar a otro de la página. Luego, como resultado, la escritura es punto de partida de la lectura, y ambas se entrecruzan en el traslado a otra lengua que implica la traducción.

El tránsito propio de la vida culmina ineluctablemente en un extrañamiento definitivo del yo en la muerte. La idea de atravesar la obra de Julio Cortázar como si estuviera leyendo un cuaderno de bitácora se sitúa en correlación con una poética en la que las travesías tienen como objetivo, a través del conocimiento de una realidad que no se circunscribe a su dimensión fáctica, alcanzar la interiorización de una otredad y un nuevo modo de asumir la identidad de los viajeros, tanto el escritor como los innumerables lectores. Aislar algunos de

los núcleos semánticos que componen el significado de “tránsito” me permite reflexionar especulativamente en torno del viaje como una figuración apropiada para articular la poética cortazariana. Pero esta tentativa crítica tendría cierta debilidad o, al menos, sería parcial, si las constelaciones de sentido configuradas a partir de “tránsito”, a las que me he intentado aproximar, no se pusieran en relación con las de “estancia”.

De “estancia”, su escritura, básicamente, insiste sobre dos de sus acepciones: “mansión, habitación y asiento en un lugar, casa o paraje” y “permanencia durante cierto tiempo en un lugar determinado”.¹ El tránsito del viaje, de la vida, de la escritura y/o de la lectura, no son movimientos perpetuos, están atravesados por detenciones. El nomadismo de Julio Cortázar conlleva la exigencia de situar estaciones en las

¹ En la primera parte de la entrada correspondiente al término “estancia” del *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*, editado por Ricardo Piglia (2000), se hacen dos referencias que considero importante dejar anotadas porque están en estrecho diálogo con lo que propongo en el artículo: “Para Heidegger: Dasein, existencia. La existencia es ‘estar en el mundo’ [...] Para Macedonio la ‘estancia’ es el estar en el mundo, la estructura formal de la existencia de la ficción”.

que se busca refugio reparador, la vida pensada como tránsito es un intervalo entre dos infinitudes eternas, pero si bien el destino de muerte es ineludible, ello no supone una constante movilidad, hay estancias en las moradas que, de tanto en tanto, suspenden las errancias.

De las posibles aproximaciones a su poética, la idea de cartografía me parece la más apropiada, porque alude a un saber que linda lo mismo con la escritura que con la imagen, y que muchas veces se ha mezclado con la ficción, porque ha habido grandes viajeros que han sido también notables fabuladores y porque el impulso de la aventura y, por lo tanto, de la invención puede ser más formidable que el del conocimiento de lo fáctico. Por eso cuando Cortázar evoca su infancia recupera el recuerdo de un niño fantasioso que buscaba tanto evadirse como comprender más allá, porque sentía la misma curiosidad tanto por lo real como por lo que imaginaba.

En la encrucijada entre vida y obra en Julio Cortázar, lo que apunto a examinar a través de la figura del viaje, es esa tensión, ese ritmo, que tiende desde lo mismo hacia lo otro. Por eso lo que indago no es tan solo el viaje en su materialidad o en su concreción imaginaria o ficcional, sino también su funcionalidad pro-

ductiva en tanto que operador discursivo y esquema narrativo; el viaje como mirada y como caracterización de un interrogante frente a un enigma que atrae el deseo de búsqueda. Desde su nacimiento en Bélgica, la vida de Cortázar estará signada por una intensa movilidad, que varía por la extensión y diversidad de esos emprendimientos, pero que nunca se atenuará, salvo en los primeros años de su infancia en Banfield.

II. LAS ETAPAS DE UN TRAYECTO

Toda escansión en períodos de un intervalo temporal supone necesariamente un modo de control sobre la narración que pretende representar esa temporalidad. La sucesión y la consecuente puesta en serie de los períodos se configuran en un constructo, un dispositivo que le impone un ordenamiento y no una réplica de la realidad sobre la que opera. Por lo tanto, la periodización que divide la vida y la obra de Julio Cortázar en seis etapas, es una aproximación crítica con la que pretendo un abordaje a su poética desde una perspectiva diferente, considerando tanto los viajes como las diversas funcionalidades de las operaciones

de leer y escribir que caracterizan cada una de esas etapas.

Para establecer esa periodización he trabajado prioritariamente con la palabra del propio Cortázar en dos registros diferentes, por una parte, los cinco volúmenes de su correspondencia y, por otro, una selección suficientemente representativa de las entrevistas que fue concediendo desde mediados de los años sesenta.

Julio Cortázar a lo largo de su vida ha sido un gran cultor del género epistolar. En el año 2000, Alfaguara publica tres volúmenes de su correspondencia editados por Aurora Bernárdez; en 2012, con el mismo sello editorial, la obra se amplía a cinco volúmenes que recogen las miles de cartas que fue escribiendo a lo largo de cuarenta y ocho años, desde 1937 hasta días antes de su muerte (Cortázar, 2000; 2012).

La desmesura del conjunto convoca la posibilidad de varios recorridos de lectura que no son excluyentes entre sí, sino más bien se asedian mutuamente, ya sea como una larga novela por entregas, una detallada compilación de notas al margen su obra literaria, una autobiografía que se despliega en simultáneo con la vida que se escribe, o un diario íntimo, entre otras. La tensión que se produce entre el

saber en progreso de las diversas circunstancias y episodios a los que se refiere Cortázar y la instancia puntual del momento de la escritura permite una comprensión más ajustada de la progresión azarosa de una vida y una obra en marcha.

Las entrevistas exponen otros aspectos, en cada oportunidad emerge un trazado narrativo que le va otorgando coherencia al pasado y una apelación a una referencialidad estable que es interpretada de acuerdo con las variaciones que las circunstancias le van imponiendo. A partir de la aparición de *Rayuela* y en coincidencia con el creciente interés por la palabra de los escritores en los medios masivos de comunicación, Julio Cortázar comienza a ser entrevistado con frecuencia creciente; a lo largo de los años, se producen variantes y reformulaciones que informan sobre modos diversos de evocar su vida y de la construcción imaginaria que va otorgándole sentido en cada caso a la confrontación rememorativa entre el pasado y el presente de la entrevista.

Entre estos dos conjuntos se despliega la diferencia que va de lo privado a lo público. Las cartas remitidas a un destinatario en particular, es decir a un interlocutor determinado con el que se establece un diálogo reservado,

varían en registros diversos que van desde lo confesional de la esfera íntima hasta las fórmulas retóricas del trato distante. Las entrevistas, en cambio, fundan su legitimidad en un encuentro cara a cara que se difunde en la plana de los diarios, revistas y libros o en la pantalla del televisor, establecido por el contrato implícito de decir la verdad en una escena centrada en la proximidad. Ese diálogo, que se presenta como la vía más adecuada para la irrupción de la palabra auténtica, se articula en torno al descubrimiento de aspectos desconocidos que permiten el desvelamiento de algún secreto provocado por la inquisición de una pesquisa bien orientada. La interrogación amable apunta a desencadenar recuerdos y anécdotas que se van sucediendo como fragmentos. La urdimbre de los mismos supone un hilo conductor entre lo que ha sido en un pasado y lo que ha llegado a ser en el presente. En las entrevistas las audiencias se multiplican hasta lo incalculable y la voz del entrevistado se orienta a esa pluralidad.

A esas dos fuentes primarias, que oponen lo íntimo y lo público, lo puntual del presente y la revisión retrospectiva del pasado, lo he cumplimentado, en primer término, con las referencias autobiográficas ya sea ensayísticas ya

sea ficcionales que Julio Cortázar ha diseminado en su obra y, luego, con los aportes de los ensayos biográficos que han ido apareciendo en los últimos años.

La división en seis períodos tiene como objetivo primordial establecer ejes en torno de los cuales sea posible aproximarse a una cierta especificidad diferencial que caracterice a cada uno de ellos, tanto en los tránsitos, viajes y escritura, como a las estancias, los volúmenes de su obra y la conformación de las bibliotecas de acuerdo con los usos privilegiados que Cortázar les dio en cada una de esas etapas. Hay un Cortázar que lee y escribe desde posiciones diferentes: crítico, profesor, teórico, traductor, narrador y poeta, entre otras variantes intermedias; cada una de ellas tiene especificidades diferentes y adoptan intensidades diversas de acuerdo con cada instancia de su vida.

1914-1929 BRUSELAS-BUENOS AIRES

Julio Cortázar nace el 24 de agosto de 1914 en Ixelles, un suburbio de Bruselas. En esos días, Alemania ocupa Bélgica en los inicios de la primera guerra mundial. En octubre de 1915, la familia compuesta por los padres, la abuela materna y Julio pasan a Suiza y se instalan en

Zurich, donde en octubre, nace su hermana Victoria Ofelia. En 1917, van a Barcelona y luego, en 1919, emprenden el regreso a Buenos Aires. Es posible que durante algunos meses vivieran transitoriamente en la casa de los abuelos maternos en Avellaneda; a partir de 1920 se mudan a Banfield, ya sin el padre que abandona la familia en esa época; allí residen hasta 1932.

Banfield es una localidad situada en la zona sur de Gran Buenos Aires. La casa en la que van a habitar durante más de doce años estaba ubicada en la calle Rodríguez Peña 585 a unas seis cuadras de la estación del Ferrocarril Sur. Julio va a vivir allí con su madre María Herminia Descotte, su abuela materna, Victoria Gabel, su hermana Ofelia y Etelvina Gabel, la tía Ety, prima de su madre: “Crecí en Banfield, pueblo suburbano de Buenos Aires, en una casa con un jardín lleno de gatos, perros, tortugas y cotorras: el paraíso. Pero en ese paraíso yo era Adán” (Cortázar, 2012).² Rodeado y amparado por una familia de mujeres, va creciendo en contacto con la fascinación de un mundo que descubría a través de vivencias que

² Carta a Graciela de Sola.

lo transformaban en un lugar más incierto e inseguro.

Las ideas que circulaban en la casa de su infancia no difieren de las que eran corrientes en una familia de clase media argentina de aquella época; pero a pesar de ello, no es arriesgado conjeturar que había diferencias con sus vecinos más próximos. Su madre tenía el gusto por los idiomas; además del español estudió y aprendió muy bien el alemán, el inglés y el francés; también su abuela Victoria hablaba con soltura el alemán y el francés. A todo ello, hay que sumar la experiencia de haber vivido en Europa, es decir un horizonte más rico que va a marcar a Cortázar con una impronta decisiva:

Mis primeros libros me los regaló mi madre. Fui un lector muy precoz y, en realidad, aprendí a leer por mi cuenta, con gran sorpresa de mi familia, que incluso me llevó al médico porque creyeron que era una precocidad peligrosa y tal vez lo era, como se ha demostrado más tarde. Muy pronto me dediqué directamente a sacar los libros que encontraba en las bibliotecas de la casa. Con lo cual muchas veces leí libros que estaban al margen de mi comprensión a los siete, ocho, nueve años de edad. Pero, otros, en cambio, me hicieron mucho bien, porque eran libros

en alguna manera superiores a mis posibilidades, pero que me abrían horizontes imaginarios absolutamente extraordinarios. Con las ideas que había en la gente de mi generación, las lecturas de los niños se graduaban mucho. Hasta cierta época eran los cuentos de hadas, después las novelas rosa, y sólo en la adolescencia, los muchachos y las muchachas podían empezar a entrar en un tipo de literatura más amplio. Yo franquéé antes todas esas etapas, y la verdad es que mis primeros recuerdos de libros son una mezcla de novelas de caballería, los ensayos de Montaigne, por ejemplo, que creo que leí a los doce años fascinado (Castro-Klaren, 1980).

Hay varias notas distintivas en esta cita, la primera es el hecho de que Cortázar comenta que en su casa había varias bibliotecas, quizás se refiere a que había varios estantes con libros en distintas habitaciones, lo que supone que tenía a su disposición un número considerable de volúmenes y una variedad que excedía con mucho la que era habitual en esos años. También es notable su inclinación hacia la lectura como un comportamiento desmesurado, rasgo que lo va a acompañar a lo largo de toda su vida. En relación con esto último, en varias oportunidades ha recordado que un médico recomendó apartar al niño de los libros al menos por un

tiempo, lo que evoca el motivo terapéutico que el cura y el barbero le aplicaron a la biblioteca de Alonso Quijano, o el de la suegra con Ema Bovary, considerando a la lectura como una actividad nociva para la conducta. Y, finalmente, y acaso la más relevante, su madre aparece como la gran mediadora en su relación con los libros.

En numerosas oportunidades, Cortázar ha destacado entre sus lecturas tempranas al *Tesoro de la juventud*, al *Almanaque Peuser del viajero* y a los *Viajes extraordinarios* de Julio Verne. *La vuelta al día en ochenta mundos* es un homenaje de Cortázar a su “tocayo”. En el recuerdo de esas lecturas infantiles hay algunas marcas que pretendo recuperar. En primer término, el título de *Viajes extraordinarios* abre una serie de connotaciones múltiples con la vida y la obra de Cortázar. Luego, en las narraciones de Verne se diseminan conocimientos geográficos, geológicos, físicos, astronómicos, acumulados por la ciencia moderna, una suerte de ficcionalización de la enciclopedia. Por último, y muy vinculado con el punto anterior, las ediciones que circulaban en la década del veinte en la Argentina tenían ilustraciones como la que se reproduce en el final de *La vuelta al día*,

que corresponde a una escena de *Cinco semanas en globo*.

El viaje es el procedimiento que abre el espacio propio hacia otro territorio a explorar, esa es la escena sobre la que se sitúan los posibles narrativos, para ello es necesaria una nueva dimensión del espacio geográfico, la tierra ajena, la otra tierra, se convierte en la condición de posibilidad del saber. Dos instancias entran en contraste, lo propio, lo conocido, y lo otro, extranjero, nuevo, ponen a prueba la identidad en curso. Cuanto más se acentúa esa alteridad, tanto más decisivas son las acciones narrativas que se despliegan. La búsqueda del otro espacio aparece como la circunstancia necesaria para la construcción del entramado ficcional. Verne retoma la tradición de la narrativa en la que contar es contar un viaje, pero la potencia al hacer de esa situación un hecho extraordinario. En la literatura de Cortázar se puede pasar de un lugar a otro, de un tiempo a otro, de una realidad rutinaria a una realidad deseada, a través de pasajes, puentes, galerías, que habilitan el desplazamiento. El viaje real deja su lugar al viaje imaginario.

El otro escenario de la formación de Cortázar en su niñez es la escuela primaria. En 1924, comienza sus estudios en el segundo grado de

la Escuela núm. 10 de Banfield, donde va a egresar en 1928, tras cursar el sexto grado.

Julio Cortázar, que fue un muy buen alumno, ha referido en varias ocasiones una anécdota que es significativa porque revela algunas diferencias con sus compañeros:

Me escandalizó que mi amigo rechazara el caso de Wilhelm Storitz; si alguien había escrito sobre un hombre invisible, ¿no bastaba para que su existencia fuera irrefutablemente posible? Al fin y al cabo el día en que escribí mi primer cuento fantástico no hice otra cosa que intervenir en una operación que hasta entonces había sido vicaria; un Julio reemplazó al otro con sensible pérdida para los dos (Cortázar, 1967).

La casa y la escuela son los dos contextos en los que se fue formando su vocación de lector insaciable. Su biblioteca, es decir, sus elecciones en las bibliotecas a las que tenía acceso, se puede conjeturar con certeza por los rastros que fueron imprimiendo algunos textos en su memoria y por las mediaciones que se tendían entre los libros y el niño.

En numerosas entrevistas ha ido dejando pistas de las preferencias de sus primeros años de lector: Horace Walpole, Alejandro Dumas, Joseph Sheridan, Charles Maturin, Mary

Shelley, Sheridan Le Fanu, Ambrose Bierce, Gustav Myerink, Victor Hugo, Edgar Wallace, Sexton Blake, son los que más veces ha repetido. A los que hay que agregar las revistas que circulaban en su casa: *El Gráfico*, *Maribel*, *El Hogar*, *Billiken*, *La Vida Moderna*, *La Novela Semanal*.

También la escritura comienza a emerger en aquellos años y tiene a su madre como una presencia privilegiada:

Mi madre dice que empecé a escribir a los 8 años, con una novela que ella guarda celosamente a pesar de mis desesperadas tentativas por quemarla. Además, parece que le escribía sonetos a mis maestras y algunas condiscípulas de las cuales estaba muy enamorado a los diez años; esos maravillosos años infantiles que lo hacen llorar a uno de noche (Guerrero, 1973) [...] Y yo seguía escribiendo algunos poemas en donde trabajaba un poco por mi cuenta... Mi madre en quien yo tenía plena confianza vino una noche antes de que yo me durmiera a preguntarme un poco avergonzada, si realmente esos textos eran míos o yo me los había copiado. El hecho de que mi madre pudiera dudar de mí, fue como la revelación de la muerte, esos primeros golpes que te marcan para siempre. Aprendí que todo era relativo, que todo era precario, había que vivir en un mundo que no era

el mundo de total confianza, de total inocencia (Soler, 1977).

De aquellos años se ha conservado una “Oda a Memet”, dedicado a las trenzas de su hermana: “[...] Son dos serpientes que agonizan./Son dos magas que se hechizan./ ¡Son las ondas de Memet!”

1929-1937 BUENOS AIRES-BOLÍVAR

En 1928 Julio Cortázar termina la escuela primaria y al año siguiente ingresa en la Escuela Normal del Profesorado Mariano Acosta. En 1932 se gradúa como Maestro normal y, en 1935, como Profesor Normal en Letras.

El Mariano Acosta estaba situado en la calle Urquiza al 200, en el barrio porteño de Balvanera. Las razones por las cuales cursa esa carrera, además de sus inclinaciones vocacionales, tienen que ver con el imaginario de las clases medias y populares argentinas que veían en la educación una vía de ascenso social; el título de maestro al igual que el de profesor, habilitaba para un trabajo más o menos seguro y una remuneración considerable, aspecto que para su familia habría de ser importante. Los aportes de Cortázar que contribuirían a refor-

zar la endeble economía de su casa se comienzan a materializar ya desde sus primeros pasos profesionales en Bolívar y Chivilcoy.

En 1932, la familia se muda a Buenos Aires, a un departamento del segundo piso en la calle Artigas 3246, situado en el barrio de Villa del Parque; por lo tanto, en los primeros cuatro años de estudio, viajó en tren, de lunes viernes, desde Banfield hasta la estación Constitución de Buenos Aires, donde debía tomar el tranvía 98 que en su trayecto lo dejaba en Rioja y Alsina a un poco más de una cuadra del Mariano Acosta.

La Buenos Aires a la que llega Cortázar en 1929, es ya una gran metrópolis, que ha crecido de manera espectacular en las dos primeras décadas del siglo XX. Es una ciudad que junto con un rápido incremento demográfico, ha ido modificando su perfil urbanístico; se ha remodelado el trazado de algunas de sus principales avenidas para adaptarlas a un tránsito cada vez más intenso, que por su velocidad sin precedentes y sus desplazamientos rápidos había impuesto la transformación estructural. A la ampliación de la red de subterráneos en curso, se suman los medios de transportes modernos como el tranvía y la aparición del sistema de colectivos urbanos. Mientras tanto, los cables

de alumbrado eléctrico, ya en 1928, habían reemplazado los antiguos sistemas de gas y kerosene (Sarlo, 1988). Buenos Aires es un escenario en el que la experiencia de la velocidad y la experiencia de la luz son la condición de posibilidad de un nuevo canon de imágenes y percepciones. No es demasiado arriesgado afirmar que el impacto en Cortázar del salto cualitativo entre las vivencias de Banfield, un pueblo suburbano, y las de este Buenos Aires es correlativo a su inscripción cultural en ese nuevo espacio que aparece marcado por la precipitación y la ansiedad, la acumulación de materiales heterogéneos. Más allá de estas conjeturas, es notorio que mientras los territorios de la infancia aparecen frecuentemente en su narrativa, los años de su formación en el Mariano Acosta solo se registran en referencias aisladas como la dedicatoria en el cuento “Torito” de *Final del juego: A la memoria de don Jacinto Cúcaro, que en las clases de pedagogía del Normal “Mariano Acosta”, allá por el año 30, nos contaba las peleas de Suárez* o en “Escuela de noche” de *Deshoras*, su último libro de cuentos de 1982, en el que recrea el clima de opresión y violencia física propio de una época en que la Argentina estaba gobernada por sectores autoritarios.

Para el joven Cortázar han sido mucho más importantes los vínculos que establece con sus compañeros con los que va a compartir un conjunto de preocupaciones colectivas, de elecciones intelectuales y afectivas, que la formación institucional que va a recibir en la Escuela. Con Eduardo Jonquières y Jorge D'Urbano Viau sigue vinculado durante muchos años después de aquella etapa. La prematura muerte de Francisco C. Reta, acaso su más entrañable amigo, va a ser una marca indeleble, evocada en la dedicatoria de su libro *Bestiario*, que reiterará en el epígrafe de su cuento "No depende de la voluntad" en *Octaedro*. De sus siete años en el Mariano Acosta va a rescatar sólo dos de sus profesores, el filósofo Vicente Fatone y el profesor de literatura Arturo Marasso.

Y si de algo me sirvió la escuela fue para crear-me un capital de amigos. Es decir, para salir de esos cursos con algunos amigos que luego fueron amigos de toda la vida. Y el interés que las distintas materias despertaban en mí por mi cuenta. En esos siete años yo fui un autodidacta completo (Prego, 1984).

Addenda fue una de las revistas editadas por los alumnos del Mariano Acosta, aparece por pri-

mera vez en julio de 1932. En los dos números de 1934 figura como director Julio César Ibáñez y como sub-director J. Florencio Cortázar. Ya en las ediciones de *Addenda* de 1935, Cortázar aparece como director y entre los redactores se incluyen los nombres de sus amigos Francisco C. Reta, Eduardo A. Jonquières y Jorge D'Urbano Viau. La tapa cambia la presentación tipográfica por una diagramación con dibujos de Jonquières. En sus páginas hay aportes de Cortázar y además se informa acerca de tres conferencias, que va a dictar en la peña *La Guarida*,³ bajo los títulos de “El problema conceptual”, “Divagaciones en torno a la pintura” y “La música moderna”; las mismas formaban parte de un ciclo que se denominó “El arte del siglo”. En el número de julio de 1934 aparece el poema “Bruma” firmado por J. Florencio Cortázar, que comienza con estos versos:

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
(Trenti, 2000).

³ La peña “La guarida”, funcionaba en el sótano del bar Edison, en la avenida Rivadavia, entre las calles Urquiza y 24 de Noviembre, muy cerca del Mariano Acosta.

Aquellos años que recibirán la denominación de “Década infame”, quedaron marcados por la corrupción y el fraude; mientras que en el plano internacional, el ascenso del fascismo y el nazismo, con el ferviente apoyo de sectores de la derecha nacionalista argentina, conforman el contexto en el que las actividades de “La Guarida” serán la expresión de la resistencia a todo lo que significaba ese proceso.

Años de magisterio y tres años de ese llamado profesorado de letras, que era una especie de título orquesta, que permitía luego enseñar en escuelas secundaria las asignaturas más diversas y extrañas. [...] a lo largo de los siete años de estudio en el Normal Mariano Acosta [...] me fui dando cuenta de que los planes de educación en esa escuela consistían en ir fabricando maestros y profesores de un corte típicamente nacionalista, con las ideas más primarias y más negativas sobre la Patria, el Orden, el Deber, la Justicia, el Ejército, la Civilidad (Prego, 1984).

La biblioteca de este período, de algún modo la etapa fundacional de la biblioteca propia, se va a ir conformando de acuerdo con los usos y las funciones que tenía la bibliografía en proceso de acumulación. Si bien era la biblioteca de un estudiante, no había más que algunos

lazos que la unían a los mandatos de los programas oficiales, más bien el acopio provenía de las elecciones intuitivas de un autodidacta, por una parte, y de los intereses compartidos con el núcleo íntimo de sus amigos, por otra. Junto al joven poeta que ya se anima a publicar “Bruma”, aparece el lector ávido de las problemáticas críticas y teóricas vinculadas con los lenguajes artísticos contemporáneos.

Opio de Jean Cocteau será un libro decisivo para Cortázar. Para el estudiante de aquellos años ese texto, en el que la dimensión onírica desarma el privilegio de la razón con una impronta propia del surrealismo, produjo una reformulación de sus modos de lectura.

En la Buenos Aires cosmopolita de finales de los años treinta había un número considerable de librerías que abastecían a un grupo en constante crecimiento de lectores informados y con exigencias. En varias entrevistas, Cortázar ha evocado su encuentro deslumbrante con un libro de Cocteau:

Un día, caminando por el centro de Buenos Aires, entré en una librería y vi un libro de un tal Jean Cocteau, que se llamaba *Opio* y se subtitulaba *Diario de una desintoxicación*. Estaba traducido por Ramón Gómez de la Serna y

prologado por Ramón. Un prólogo magnífico, como casi todos sus prólogos. Bueno, algo había en ese libro (para mí Jean Cocteau no significaba nada), lo compré, me metí en un café y, de eso me acordaré siempre, empecé a leerlo a las cuatro de la tarde. A las siete de la noche estaba todavía leyendo el libro, fascinado. Ese librito de Cocteau me metió en la cabeza, no ya en la literatura moderna, sino en el mundo moderno. Ese fue un poco mi camino de Damasco, porque recién en ese momento me caí del caballo. Y sentí que toda una etapa de vida literaria estaba irrevocablemente en el pasado y que delante se abría un mundo del que yo todavía no entendía muy claramente las cosas. [...] Ese libro —es uno de los libros que me traje a París porque fue un fetiche— me metió una visión deslumbradora. Desde ese día leí y escribí de manera diferente, ya con otras ambiciones, con otras visiones (Prego, 1984).

La cita sitúa al joven Cortázar como una especie de *flâneur*, un moderno espectador urbano, un investigador de la ciudad, pero esa atención vigilante está, a su vez, atravesada por las modulaciones del azar objetivo, por la confluencia inesperada entre su deseo y lo que el mundo le ofrece. El relato aparece como una condensación de un conjunto de motivos sobre los que estoy poniendo el acento para una

aproximación a la poética cortazariana. Ante todo el tránsito, que puede ser pensado como un modo de figuración de la identidad como una obra en curso, la imagen de *mi camino a Damasco* es, en esa dirección, generadora de múltiples inflexiones de sentido; luego, las connotaciones acerca de la lectura, el prólogo de Ramón Gómez de la Serna, su traducción, parecen anuncio de recorridos por venir. También es significativa la circunstancia de que más allá de su desconocimiento del texto de Cocteau, ya era un lector con una competencia que lo habilitaba para la conmoción que *Opio* le produjo, todo ello en estricto correlato con el indicio firme de que su biblioteca en formación comienza a consolidarse a partir de sus elecciones. En síntesis el tránsito, la inquietud, por una parte, y por otra, la estancia caracterizada por la permanencia de ese libro en su biblioteca a lo largo de los años.

El tránsito a través de los libros que Julio Cortázar va a ir sumando y la persistencia en el tiempo de algunos de esos volúmenes iniciales en el núcleo de libros inseparables son una especie de carta de navegación de los viajes que fue emprendiendo en el tiempo o en el espacio, y permiten sondear el punto más profundo de sí mismo. Esta etapa de sus viajes constituye,

de múltiples maneras, una iniciación, un comenzar una transformación acerca de su relación con la búsqueda de la palabra literaria y de su propia identidad. La condensación de los rastros de esas navegaciones aparece en mi conjetura crítica en la biblioteca posible de aquellos años, incluso en la imagen que fabulo de los estantes en los que se van sumando uno tras otros innumerables volúmenes, inestables estaciones de una trayectoria hacia una escritura por-venir. También yo, acaso seducido por la matriz romántica que le atribuyo a la poética cortazariana, he tratado de aprehender en una conjetura la entidad de sus lecturas para fijar el flujo constante y atrapar la dinámica del tránsito sitiando cada una de sus estancias, el tiempo por medio del espacio.

1936-1946 BOLIVAR/CHIVILCOY/MENDOZA-
BUENOS AIRES

Una vez egresado del Mariano Acosta, su aspiración era ingresar a la carrera de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, pero la situación económica de su familia, lo obligó a abandonar ese proyecto. En mayo de 1937, casi dos años después de egresar de la Escuela Normal con

el título de Profesor Normal en Letras, Julio Cortázar comienza a ejercer la docencia en el Colegio Nacional de Bolívar.

En una carta que le envía a su amigo Eduardo Castagnino el 23 de mayo de 1937, unas semanas después de que se ha instalado en Bolívar, traza un panorama desolador para sus inquietudes:

La vida, aquí, me hace pensar en un hombre a quien le pasean una aplanadora por el cuerpo. Sólo hay una escapatoria, y consiste en cerrar la puerta de la pieza en que se vive —porque de ese modo uno se sugestiona y llega a suponerse en otra parte del mundo— y buscar un libro, un cuaderno, una estilográfica. Nunca desde que estoy aquí he tenido mayores deseos de leer. Por suerte me traje algunas cosas, y podré, ahora que estoy más descansado, dedicarles tiempo. El ambiente, en y fuera del hotel, en y fuera del Colegio, carece de toda dimensión. Los microbios, dentro de los tubos de ensayo, deben tener más inquietudes que los habitantes de Bolívar. (Cortázar, 2012)

En 1938 aparece su primer libro, *Presencia*, con el pseudónimo de Julio Denis. Es una colección de sonetos, con una tirada modesta de 250 ejemplares publicada por el librero Do-

mingo Viau para la colección *El Bibliófilo*, en una edición a dos tintas.

En julio de 1939, pasa a desempeñarse en la Escuela Normal Domingo Faustino Sarmiento de Chivilcoy, donde permanecerá hasta julio de 1944, cuando se incorpora a la Universidad Nacional de Cuyo en Mendoza durante más de un año para dictar dos cursos, uno de Literatura Francesa y el otro de Literatura de Europa Septentrional, que dedicó especialmente a la Literatura Inglesa.

En ese período su biblioteca se amplía de manera descomunal, aunque lo significativo no sólo radica en la cantidad de volúmenes que pasan por sus manos sino en el orden y sistematización con que a partir de ellos va diseñando exhaustivos mapas de lectura. Los programas que dicta en la Universidad de Cuyo son testimonio elocuente de su capacidad crítica para establecer líneas de continuidad y ruptura, elaboradas travesías que exhiben meticulosos abordajes y un acabado conocimiento bibliográfico sobre el que funda sus especulaciones teóricas.

Paralelamente, mientras su máquina de lectura se expande, Julio Cortázar escribe mucho, pero ejerce una severa autocrítica que reduce sus publicaciones al mínimo; recién cuando

regresa a Buenos Aires, ese ritmo comienza a incrementarse paulatinamente.

Hay en estos años una diversificación de las funcionalidades de la lectura y la escritura. Su biblioteca crece de manera notable, aparecen sus primeros artículos y cuentos en periódicos. Comienza a traducir obras literarias. Confinado a pueblos del interior de la provincia de Buenos Aires leerá una enorme cantidad de libros; cuando es designado en Chivilcoy, la distancia con Buenos Aires le permitía viajar los fines de semana, donde irá fortaleciendo los vínculos con el grupo de amigos del Mariano Acosta. Hace una incursión con Paco Reta a las provincias del norte y después viajará a Chile vía Mendoza, en su primera salida del país.

Carlos María Gabel, ahijado de Julio Cortázar y sobrino de Victoria, su abuela, ha dejado un testimonio significativo de aquellos años:

Su espacio, el espacio preferido de su casa (se refiere al departamento de la calle Artigas), era su lugar de trabajo, un amplio rectángulo virtual en un rincón del gran salón a cuyo costado se alineaba su larguísima biblioteca personal. Su escritorio macizo y de moderadas dimensiones y una pequeña mesita en la que descansaba, o

no descansaba nunca su máquina de escribir portátil negra testigo de una parte importante de su obra y de sus numerosas traducciones. A un costado de su escritorio, estaba apostada su trompeta, testigo de su vocación jazzística (Gabel, 2004).

1947-1951 BUENOS AIRES-PARÍS

Su paso por la Universidad de Cuyo será también su despedida de la actividad docente, que sólo retomará muchos años después, en 1980 con el dictado de un curso en la Universidad de Berkeley. De regreso a la capital, se recibe de traductor público y comienza a ampliar el espectro de los textos que traduce, que abarcará otras modalidades discursivas además de las literarias con las que se había iniciado en esa profesión. Ocupa el cargo de Gerente de la Cámara Argentina del libro durante más de dos años. Publica otros textos y también cuentos en revistas literarias. Tiene una intensa actividad reseñando libros para varias publicaciones, en particular en la revista *Cabalgata* en la que aparecen, entre noviembre de 1947 y abril de 1948, cuarenta y dos reseñas, exhibiendo una diversidad de lecturas y una capacidad notable de síntesis. Su escritura se propaga y diversifi-

ca, trabaja en ensayos crítico-teóricos, novelas, poemas y cuentos, muchos de los cuales van a publicarse después de su muerte.

Desde entonces y hasta que se radica en París, sus ocupaciones laborales se reparten entre el puesto de gerente en la Cámara del Libro, que ocupa desde 1946, y el trabajo de traductor público en el estudio de Zoltan Havas.

La publicación de algunos cuentos y trabajos críticos en revistas literarias de Buenos Aires, la edición del poema dramático *Los Reyes* en 1949 y el anuncio de la próxima aparición de *Bestiario* en Editorial Sudamericana, no son suficientes para satisfacer las expectativas del proyecto de Julio Cortázar. Su reseña sobre el *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal en *Realidad* y el artículo sobre la muerte de Antonin Artaud en *Sur*, son indicios inequívocos de las divergencias que lo separan del grupo reunido en torno a Victoria Ocampo. Ante este panorama, no le resulta demasiado aventurado poner en juego el magro capital simbólico acumulado en esos años y arriesgarse en un viaje de exploración, en el que además de profundizar las búsquedas literarias que lo obsesionan pueda intentar alcanzar la identidad deseada.

En el verano de 1949, escribe la novela *Divertimento*; unos meses después presenta a la

editorial Losada la novela *El examen*, que ha escrito a continuación, que es rechazada por Guillermo de Torre y se publica póstumamente. En ese período también escribe *Diario de Andrés Fava*.

En esos años, además de su actividad profesional en el estudio de Zoltan Havas, Cortázar traduce textos literarios y ensayos; Bremond, Buber, Camus, Chestreton, Gide, Giono, son algunos de los autores que ha volcado al castellano.

En enero de 1950 emprende su primer viaje a Europa. Visita en Italia a Nápoles, Roma, Florencia y Venecia, entre otras, y finalmente llega a París, la ciudad que luego será su residencia por muchos años. Regresa en abril en el vapor *Anna C*, durante el trayecto escribe el poemario *Razones de la cólera*. Esa es una situación que se repetirá en varias oportunidades a lo largo de los años, durante el curso de un viaje se produce el entrelazamiento de tránsito en el espacio y escritura, como en 1959, cuando arriba a Buenos Aires en el *Claude Bernard* en noviembre con muchas páginas de su novela *Los premios* y la termina cuando regresa a Europa en el *Conte Grand*. También en 1973, a bordo su camioneta Volkswagen, que llamaba

Fafner, se irá a Provenza para corregir las pruebas de galera de la novela *El libro de Manuel*.

1951-1963 PARÍS-LA HABANA

A finales de los años cuarenta, conoce a Fredi Guthmann, con quien establece un intenso intercambio afectivo e intelectual, que se destaca nítidamente dentro del círculo de amistades de Cortázar y que se prolongará en una nutrida correspondencia, cuando ya se ha radicado en Francia. Este poeta nacido en 1911, descendiente de una familia judía alsaciana, huérfano de padre y madre antes de la adolescencia, ha heredado una importante fortuna. Obsesionado por Rimbaud, viaja a la Polinesia, y tras vivir unos meses en Tahití recorre los rincones más recónditos y exóticos del océano Pacífico. En Fredi Guthmann, Cortázar encuentra un inestimable interlocutor con quien compartir un conjunto de afinidades que lo mantenían en cierto aislamiento en Buenos Aires, cuyos grupos intelectuales tenían otros intereses y preocupaciones. El 26 de julio de 1951, tras su primer viaje a Europa, y cuando ya está al corriente de que el gobierno francés le ha otorgado una beca para estudiar en París por diez

meses, de octubre a julio de 1952, Cortázar le escribe:

Me he preguntado a mí mismo si en el fondo lo que estoy buscando es quedarme por siempre en París. Quizá sí, quizá mi deseo intelectual (yo vivo en realidad allá, usted lo sabe bien) es un deseo absoluto, que me abarca por completo. Si así fuera, decidiré de mi destino una vez que sea el momento. Mi plan es ahora aprovechar esta beca, y acercarme un poco más a las fuentes: poesía, plástica, vida humana, esa entrega que los argentinos negamos y retaceamos y postergamos siempre. No quiero escribir, no quiero estudiar (aunque lo siga haciendo); quiero, simplemente ser de verdad, aunque ello me lleve a descubrir que no soy nada. Cuánto mejor saberlo que seguir esta vida por mensualidades en Buenos Aires. Y si todo esto le suena absurdo, a usted que está en un orden que incluye y supera a todos los Buenos Aires y los París, sé en cambio que comprenderá mi especial y menudo problema de hombre.

Cuando usted me conteste, le escribiré largamente sobre un montón de cosas, sobre todo lecturas que he hecho, cosas que he escrito, y sucesos que me han pasado. Ahora estoy nervioso y preocupado con este repentino viraje, y tengo plena conciencia del hermoso lío en que me meto. Pero nada más hermoso que elegir, como

enseñan los del café Flore, y la verdad es así. El hombre es un animal que elige (Cortázar, 2012).

El esbozo de ese proyecto, más bien la ilusión de una errancia abierta antes que una ruta definida sobre un mapa seguro, hace que se correspondan, se entrecrucen y se superpongan lugares y miradas, que señalan puntos de referencia y dejan entrever las fuerzas que lo movilizan. En los guiños compartidos con Fredi Guthmann, se asoman las alusiones al existencialismo matizado con referencias a la filosofía oriental, que le había revelado Vicente Fatone, su profesor de lógica en el Mariano Acosta.⁴ La figura del viaje, la connotación de movimiento y de ritmo que arrastra, junto con la intersección entre lo mismo y la otredad

⁴ Vicente Fatone ha centrado uno de los ejes de su pensamiento en torno de la naturaleza de la mística en cuanto experiencia, dedicando especial atención a la interpretación del pensamiento indio y de la filosofía oriental en general. En su pensamiento la idea de libertad se articula en íntima relación con las diversas corrientes del existencialismo. La libertad es para Fatone el ingrediente fundamental de la existencia humana. Piensa la libertad como una co-pertenencia de tal manera que la libertad pertenece al hombre como el hombre pertenece a la libertad. Ese es uno de los nexos más notorios con la poética de Julio Cortázar.

posible, no parecen residir para Cortázar en la materialidad del trayecto desde un lugar a otro, sino que manifiesta su valor como operador discursivo y esquema narrativo. El viaje como salida de una crisis y apertura al desciframiento de un secreto, es asimismo una condensación de algunos de los tópicos románticos más transitados en sus lecturas.

En octubre de 1951, regresa a París con la beca del gobierno francés. Inicialmente reside en el pabellón argentino de la Cité Universitaire y va afianzando su deseo de quedarse en Europa. Al finalizar la beca consigue un trabajo como locutor de las *Actualités Françaises*. Luego será empleado de un exportador de libros; lo que significa una extraordinaria condensación de lo que vengo exponiendo en este ensayo, la idea de exportar libros se trama con la lectura/escritura como tránsito, la cifra que supone la sumatoria viaje/libro se disemina en toda su incalculable producción de sentidos en ese acontecimiento, acaso marginal en la vida de Julio Cortázar. Aurora Bernárdez viaja a París en diciembre de 1952 para reunirse con él, al año siguiente contraen matrimonio.

Francisco Ayala le encarga la traducción de la obra en prosa de Edgar Allan Poe para la Universidad de Puerto Rico. Lo que les

permite radicarse en Roma y recorrer Italia, mientras Cortázar cumple con el compromiso. Nuevamente viaje, traducción, escritura se entrelazan en un ovillo inextricable. Al regreso ambos formalizan su relación de trabajo como traductores independientes en el staff de la Unesco, lo que les permitirá obtener ingresos suficientes para llevar a cabo sus proyectos y, además, viajar con frecuencia, así visitan España, India, Bélgica, Holanda, entre muchos otros destinos.

En los textos teórico-críticos de aquellos años, su proyecto alcanza la formulación rigurosa de un programa, en el que a los ecos del existencialismo, atravesado por variaciones propias de la filosofía oriental y del romanticismo, Cortázar incorpora su atracción por el surrealismo. Esos movimientos marcados por la voluntad de trastorno del pensamiento dominante en la cultura occidental, se entrelazarán en su concepción del lenguaje poético como vía regia de la consumación de lo nuevo.

Entre el Cortázar que deja Buenos Aires y el que se instala en París hay una línea de continuidad que se manifiesta en una serie de ensayos en los que expone su canon literario, su formación intelectual y su metodología crítica. En esos textos se va diseñando una oposición

antagónica, por una parte, el lenguaje científico, con su lógica deductiva y su confianza incondicional en la razón como principio ordenador de las posibilidades del conocimiento; por otra, el lenguaje poético con la fuerza desestructurante de la imagen racionalista, que abre el saber hacia una dimensión integral del hombre, aspecto que el pensamiento racional no puede abarcar.

Cortázar insiste en reiterar una y otra vez las características del lenguaje que exceden los dispositivos ordenadores de la razón analítica. Afirma la convicción acerca de la imposibilidad de separar los objetos conocidos del sujeto que los enfrenta y se plantea la tarea de abarcar la aprehensión de un mundo más amplio, pensando a la palabra poética como la dimensión más adecuada para esa indagación.

“Para una poética”, publicado en *La Torre* en 1954, retoma y afirma los desarrollos de la concepción que Cortázar comienza a construir en Buenos Aires, antes de su viaje a París. Es una amplia especulación sobre el acto poético como modalidad privilegiada de conocimiento de la realidad. Frente a las limitaciones del discurso lógico, la palabra poética aparece como la indagación más adecuada de los caminos hacia

el ser y como puente indispensable para alcanzar la plenitud ontológica.

Cortázar avala sus argumentaciones incorporando una visión antropológica para reflexionar acerca del paralelismo entre el pensamiento mágico de los pueblos primitivos y la percepción analógica de la realidad propia de los poetas. El poeta, como el mago, incursiona en el conocimiento del mundo por un camino alternativo y mucho más rico que el que se puede alcanzar por medio de la comprensión científica.

“Para una poética” reafirma la especulación sobre el par de opuestos lenguaje poético versus lenguaje científico para insistir en uno de los ejes centrales de su concepción de la palabra literaria y de la función del poeta.

En estos artículos se vislumbra tanto el desarrollo de un conjunto de líneas programáticas que exhiben acabadamente el modo en que Cortázar proyecta su escritura, como su estrategia de lectura que focaliza y recorta exclusivamente los aspectos más pertinentes para sus intereses intelectuales y literarios. Lee y reescribe exclusivamente aquellas cuestiones que le son funcionales al diseño de su proyecto; así, no hay alusiones de los conflictos y las polémicas que en el seno del movimiento surrea-

lista produjeron las relaciones entre literatura y política; ni tampoco se refiere a los debates que sacudieron el campo intelectual francés, y en particular a los existencialistas, provocados por el alineamiento de Sartre con el bloque socialista. La polémica Sartre-Camus, no aparece mencionada en sus cartas o artículos. De acuerdo con el mismo criterio, en su lectura de John Keats privilegia “Oda a una urna griega” y “Oda a un ruseñor”, en los que el poeta romántico inglés valoró especialmente la percepción sensorial y el sentimiento; sobre estos aspectos se centra gran parte de su lectura de “Hyperion” en detrimento del sistema de conocimiento intelectual, que tiene un notable desarrollo en ese poema.

En el conjunto de los ensayos de ese período se recorta *Imagen de John Keats*, escrito entre 1951 y 1952 y publicado póstumamente, en particular por algunas marcas que lo distinguen, aunque esas diferencias pueden ser leídas como un modo de expansión del mismo programa literario que recurre a otros dispositivos para exponer sus posibilidades.

El texto se abre con un protocolo de lectura titulado “Declaración jurada”:

Un libro romántico, aplicado a su impulso y a su tema con fidelidad de girasol. Es decir, un libro de sustancias confusas, nunca aliñadas para contento del señor profesor, nunca catalogadas en minuciosos columbarios alfabéticos. Y de pronto sí, de pronto ordenadísimo, cuando de eso se trata: también al buen romántico le lleva un método el hacerse la corbata a la moda del día (Cortázar, 1996).

La primera y más notoria diferencia con los ensayos académicos es la inscripción de una primera persona que remite a lo largo del trabajo a innumerables señales autobiográficas, aludiendo a sus amistades, lecturas, viajes y publicaciones. Ese gesto está en consonancia con el modo en el que va articulando la indagación crítica sobre la obra y la vida de Keats: la diversidad de los materiales que pone en juego, la variedad de abordaje de los poemas y las cartas, la biblioteca que moviliza para elaborar los sentidos poéticos y existenciales que propone, son estructuralmente solidarios con esa voz que asume la responsabilidad de afrontar el efecto polémico de su postura. En *Imagen de John Keats* aparecen ciertos procedimientos que luego se acentuarán en los textos literarios: la especialización de la prosa que retoma el ritmo de la palabra poética, el tono que modula

y mezcla la palabra coloquial con la referencia erudita y, sobre todo, la heterogeneidad como emblema de ruptura contra las modalidades uniformadoras de la racionalidad crítica.

La poética que Cortázar enuncia en los ensayos que he citado tiene su correspondencia en los textos literarios que escribe y publica hasta la aparición de *Rayuela*, que supone la culminación de ese proyecto. Su indagación se constituye sobre la sospecha y el rechazo de una formación discursiva que se atribuye la representación inequívoca de la realidad; sus reflexiones exhiben una profunda desconfianza en las posibilidades de la razón que desconoce las resistencias tenaces que una realidad más extensa ofrece a los dispositivos de la metodología analítica.

La biblioteca de Julio Cortázar en aquellos años sigue creciendo al compás de su avidez, pero la funcionalidad de sus lecturas irá variando. El impulso crítico-teórico que había tenido su principio en los años cuarenta y que va a extender hasta mediados de la década siguiente, se va atenuando, su escritura se orienta hacia la ficción y la poesía. Como también ha quedado atrás un modo de leer vinculado a la exigencia de exposición docente, la lectura crítica y la construcción teórica quedará relegada,

volverá a emerger sólo muy esporádicamente, dejando lugar al escritor que orienta su indagación libresca a la invención imaginativa.

1963-1984 LA HABANA/MANAGUA-PARÍS

Hasta *Rayuela*, escritura y vida en Julio Cortázar no aparecen como polos antagónicos entre los que se puedan registrar contradicciones, su programa de escritura y los textos publicados exhiben una notable coherencia; ese proyecto se corresponde con una búsqueda intelectual plegada hacia el interior, otorgando un lugar preeminente a la palabra poética, despreocupado de las articulaciones con el mundo inmediato, lo que no significa un apartamiento que implique ignorancia o indiferencia; en determinadas situaciones los imperativos existenciales impulsaron a Cortázar a asumir actitudes que revelaban sus posturas éticas y políticas. Pero en ningún caso, esas actitudes ocupan el centro de su interés ni están relacionadas con su modo de pensar la literatura, que busca provocar un cambio radical en la situación del hombre a partir de una valoración superlativa de la función poética sobre las demás formas discursivas.

Julio Cortázar pasa de ser un escritor con un cierto reconocimiento, con una obra sobre la que la crítica pone un cierto grado de atención, a ser una figura intelectual de una magnitud inigualable en el ámbito de la cultura latinoamericana. Eso tendrá consecuencias en su actividad literaria que, progresivamente, se irá restringiendo a la publicación de libros de cuentos; en la última década de vida no aparecerá ninguna novela. Asimismo, su participación en las intervenciones públicas, que le requería la situación política en una Latinoamérica asolada por gobiernos brutalmente autoritarios, se pone de manifiesto en innumerables participaciones en conferencias, ruedas de prensa y ensayos relacionados con las exigencias socio-históricas que lo habían situado en un rol de portavoz privilegiado de las denuncias de las atrocidades perpetradas por las dictaduras latinoamericanas. Salvo la traducción de un libro de Carol Dunlop, dejará esa profesión, por una parte, porque ya no necesita el vínculo económico con la Unesco, sus ingresos dependerán exclusivamente de sus derechos de autor, y por otra, porque no le queda tiempo para ocuparse de esa actividad. Hasta esa época, Cortázar había sido quien construía los diversos ordenamientos y las estratificacio-

nes de su biblioteca a partir de sus intereses, sus gustos, sus búsquedas, pero la dimensión alcanzada por su fama lo constituyó en un polo de atracción para innumerables escritores que le envían sus obras desde todas partes del mundo y en especial de la Argentina y Latinoamérica. El último libro que publica en vida es *Los autonautas de la cosmopista*, relato de un viaje a través de la autopista París-Marsella, que escribe en colaboración con Carol Dunlop.

La función poética del lenguaje en la construcción novelística de *Rayuela* se constituye en un polo de atracción que reúne los diversos componentes de su configuración, concertándose como una textualidad heterogénea que evoca la forma de un ovillo. El entramado reúne los diferentes materiales que sometidos al entrecruzamiento incesante se intersectan, se injertan, y/o se desplazan en formas inestables, abriéndose a infinitas derivaciones producto de las posibilidades de combinación que propone la trama novelesca. De tal modo que los personajes, las acciones, la intriga, no poseen contorno definitivo sino que se dan a leer como fuerzas en movimiento, como cadenas de variables relacionadas entre sí. En cada nudo, que puede derivar en continuidad de los posibles narrativos o en fisuras que producen

el desvío o la transfiguración, los componentes textuales generan significación impulsados por las instancias de enunciación y las múltiples variaciones de la palabra poética. La búsqueda de un centro no parece gestar una exploración topográfica sino más bien tropológica, la voz que ilumina a los objetos es la instancia de nombrarlos fuera de la costumbre y del estereotipo. La palabra poética nunca se presenta aislada de sus variantes de enunciación que distribuyen variables y mutaciones haciendo imposible la correlación unívoca entre el discurso y el mundo; en *Rayuela* nombrar es siempre una tarea inacabada.

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, 1973b).

Desde su primer viaje a Cuba, en enero de 1963, esa correlación comienza a trastornarse, su concepción del lenguaje como modo privilegiado de producir transformaciones en el hombre le resultará insuficiente; la bifurcación, como tropo y configuración discursiva, asediará su poética y la someterá a exigencias sin que ninguna de ellas, termine desmontando la posición dominante que la autonomía tiene para su concepción de la literatura.

En una carta enviada a Roberto Fernández Retamar, un prominente intelectual estrechamente ligado al régimen de Fidel Castro, fechada el 10 de mayo de 1967 en Saignon, dice:

[...] mi problema sigue siendo, como debiste sentirlo al leer *Rayuela*, un problema metafísico, un desgarramiento continuo entre el monstruoso error de ser lo que somos como individuos y como pueblos en este siglo, y la entrevisión de un futuro en el que la sociedad humana culminaría por fin en ese arquetipo del que el socialismo da una visión práctica y la poesía una visión espiritual. Desde el momento en que tomé conciencia del hecho humano esencial, esa búsqueda representa mi compromiso y mi deber. Pero no creo como pude creerlo en otro tiempo, que la literatura de mera creación imaginativa bas-

te para sentir que he cumplido como escritor, puesto que mi noción de esa literatura ha cambiado y contiene el conflicto entre la realización individual como la entendía el humanismo, y la realización colectiva como la entiende el socialismo [...]

Cortázar luego la incluye en *Último round*, antecediéndola con el siguiente epígrafe:

Esta carta, publicada en la revista Casa de las Américas (La Habana, 1967) se incorpora aquí a título de documento, puesto que razones de gorilato mayor impiden que la revista citada llegue al público latinoamericano (Cortázar, 1969).

Hasta la aparición de *Rayuela*, la coherencia entre escritura y vida estaba centrada en un proyecto que privilegiaba la función poética del lenguaje y, por lo tanto, los textos de ese período, cartas, artículos teórico-críticos, obras literarias de distintos géneros, exhibían una afinada conjunción que permitía pensarlos como una constelación.

El viaje a Cuba, sin dudas ha producido un impacto profundo en Cortázar. La difusión de sus textos, más allá de los valores literarios que sin duda poseen, está ligada a un salto violento en la atención de los lectores que comienzan

a privilegiar la literatura latinoamericana y en particular a un grupo de escritores, entre los que el escritor argentino es una figura destacada. Las explicaciones que se han propuesto para dar cuenta de ese salto cuantitativo en el universo de los lectores latinoamericanos son divergentes en cuanto a los motivos que la originaron, pero casi sin excepciones consideran a la conmoción producida por la revolución cubana como un factor importante en el crecimiento del interés por la literatura latinoamericana, aunque sin asignarle un rango excluyente; se infiere, entonces, que hay causalidades concurrentes que no pertenecen a las mismas series y, en consecuencia, algunas de ellas estaban fuera de la esfera de opción personal de Cortázar.

La función poética del lenguaje ya no es suficiente para producir una ruptura, la exigencia creciente de referirse al mundo obliga a Cortázar a otra valoración de la función referencial del lenguaje. Dice en su carta:

Me basta hojear los periódicos que leen veinte millones de compatriotas; me basta y me sobra sentirme cubierto de la influencia que ejerce la información norteamericana en mi país y de la que no se salvan, incluso creyéndolo sincera-

mente, infinidad de escritores y artistas argentinos de mi generación que comulgan todos los días con las ruedas de molino subliminales de United Press y las revistas “democráticas” que marchan al compás de *Time* o *Life* [...] ayer en *Le Monde*, un cable de la UPI transcribía declaraciones de Robert McNamara. Textualmente, el secretario norteamericano de la defensa (¿de qué defensa?) [...] Cito ese párrafo porque pienso que, después de leerlo, un escritor digno de tal nombre no puede volver a sus libros como si no hubiera pasado nada, no puede seguir escribiendo con el confortable sentimiento de que su misión se cumple en el mero ejercicio de una vocación de novelista, de poeta o de dramaturgo (Cortázar, 1969).

Los principios constructivos de la novela *El libro de Manuel* o del cuento “Recortes de prensa” de *Queremos tanto a Glenda* parten de esa exigencia: la narración literaria puede ser un espacio privilegiado para descifrar la información falseada acerca del mundo que producen los medios de comunicación; por lo tanto, la función poética del lenguaje es un modo de desmontar la opacidad deliberada que se produce entre los discursos periodísticos y los hechos verdaderos; en otros términos, la narrativa ficcional puede ser un gran decodificador de

la función referencial, pero su significación depende de un criterio de verdad que opone discurso a mundo para su verificación. Este giro discursivo no significa que se produzca un corte abrupto en el pensamiento de Cortázar, los sedimentos con que el existencialismo, el surrealismo y las más variadas formas de la actitud romántica siguen impregnando su voz y su escritura no se diluyen, pero en alguna medida aparecen deslocalizados en relación con los desplazamientos que se van operando en sus argumentaciones. De todos modos, ese es uno de los puntos de emergencia de la tensión que estoy indagando: la dificultad de conciliar los diversos matices de su pensamiento tal como se enuncia desde mediados de los años sesenta, que exhibe una marcada insistencia en valorar los procesos mediatizadores de la palabra, cuando ese era un punto nodal de su rechazo a los discursos hegemónicos que se proponía socavar con la imagen poética.

Hasta la aparición de *Rayuela*, Julio Cortázar se refiere a la literatura en sus artículos teórico-críticos o en los metatextos de sus narraciones —de los que los soliloquios de Persio en *Los Premios* y los capítulos de Morelli en *Rayuela* son ejemplos elocuentes— desplegando una poética sin fisuras. Igualmente, en

su correspondencia de aquel período expone su situación vital, su postura intelectual, su perspectiva teórica, su enfoque crítico, su relación con el mundo, en términos que no son contradictorios con el de sus ficciones literarias. A partir de entonces, su voz comienza a participar de otros registros discursivos y otras modalidades de circulación de sus ideas, progresivamente se va incrementando la incidencia de un yo autobiográfico que articula sus argumentaciones en las entrevistas, en las polémicas, en las conferencias y en los artículos críticos. Las argumentaciones se organizan en torno del relato autobiográfico, con un notable incremento de sus preocupaciones acerca de la distorsión informativa en los medios de comunicación masiva y de las exigencias de participación política que se le imponen al intelectual latinoamericano.

La escritura de Cortázar abandona la valoración excluyente que le otorgaba a la palabra poética y se desplaza vertiginosamente hacia el amplio campo de la experiencia social en términos de discurso. Escritura y vida comienzan a tensarse y aparece la necesidad de tender un puente, un pasaje, entre ellos; entonces, se produce un deslizamiento hacia un yo autobiográfico que es el dispositivo que le resulta más

eficaz para explicar las transformaciones que se van operando entre esas dos dimensiones. Por una parte, ese dispositivo habilita que la memoria del pasado sea sometida a un procesamiento estético, mientras que los horizontes de expectativa futuros quedan ligados al orden ético. Pero por otra, el relato autobiográfico, que tiene por objeto la inscripción de la vida como una unicidad evolutiva, es un indecible ya que la vida no es un a priori sino una construcción producida por el propio relato. De todos modos, estas variaciones no perturban la postura de Cortázar de valorización de la autonomía literaria sin restricciones.

El nomadismo que caracteriza la vida de Julio Cortázar se intensifica en el último tramo de su vida, pero con rasgo distintivo América Latina va a ocupar un lugar preponderante. A pesar de que se va desligando poco a poco de sus obligaciones de traductor en la Unesco, seguirá trasladándose por Europa, pero ahora en función de su compromiso político denunciando las atrocidades que las dictaduras militares están perpetrando en América Latina, así en 1974 integra el Tribunal Russell II, que juzga los crímenes del régimen chileno encabezado por Pinochet. Desde 1976 en que visita

Solentiname, profundiza su compromiso con la Revolución Sandinista de Nicaragua.

Su biblioteca en esos años debe obligatoriamente abrirse a otros intereses, entre los que los discursos políticos e histórico-sociales vinculados a la actualidad ocupan un lugar como no habían tenido anteriormente. De todos modos, la literatura sigue ocupando un lugar central en su configuración tal como se puede verificar en los archivos de la Fundación Juan March de Madrid, a la que Aurora Bernárdez confió el cuidado de la biblioteca personal de Julio Cortázar.

Si en la obra de Cortázar el viaje junto con sus resonancias en los pasajes y la traducción están atravesados por el sentido de búsqueda de una otredad que, ineluctablemente, reenvía al vórtice existencial decisivo, la finitud, como sombra ineludible de la vida, en *Los astronautas de la cosmopista*, la urdiembre entre escritura y muerte está acentuada por esa inminencia no atraída al texto por la imaginación sino por la efectiva certeza de su cercanía y de su concreción. Ese suplemento, esa coacción insoslayable, le otorga a la escritura una dimensión de un espesor y una densidad corroborados más tarde por una evidencia regresiva, en términos literales y no metafóricos: la muerte esperaba

a los viajeros al final del camino. Esas circunstancias hacen que en la etapa de gestación de los textos de *Los autonautas...* y en todo el proceso de armado del libro se tematice uno de los tópicos distintivos de la poética cortazariana: la figuración de la muerte, la nada existencial, aparece como el fundamento abismal de la palabra literaria. Horacio Oliveira enfrentado al salto al vacío en *Rayuela*, Marini en su viaje final hacia el territorio del deseo en “La isla al mediodía” de *Todos los fuegos el fuego*, la búsqueda de lo desconocido y el descubrimiento trágico de los viajeros de Malcom en el final de *Los premios*, son algunas de las instancias narrativas en la que se condensa ese motivo.

Inesperadamente la muerte sorprende a Carol antes de la publicación de la aventura, el proyecto de un libro del viaje queda expuesto a la indeterminación, a una errancia en la que el sinsentido y la incompletud no hubieran tenido fin. La voluntad de escritor es dedicar toda su energía a la conclusión del libro que habían planificado juntos. El encuentro inesperado con la finitud de Carol se transforma, entonces, en un encuentro con la escritura literaria y con el límite de una alteridad inconmensurable que sólo puede ser asediada por la densidad de la palabra poética. Esa alteridad irreductible a

cualquier pensamiento argumentativo, esa alteridad que había transitado por su escritura en formas, motivos y procedimientos, hace de *Los astronautas de la cosmopista* un texto profundamente cortazariano, en el que se cifran los motivos que he considerado prioritarios para diseñar un recorrido por la vida y la obra de Julio Cortázar.

Rayuela de Julio Cortázar
De las lecturas incesantes /
Un juego de nunca acabar

BREVE PROLEGÓMENO EN DOS INJERTOS

I.

Mi trabajo pone de relieve la incesancia como aquello que llega reapareciendo, aquello que trastorna lo ya leído en la relectura, que liga al texto con un más allá del texto. En la escritura cortazariana, la incesancia se disemina en el espesor de los textos fusionando el proceso de inscripción y su trascendencia como en un pasaje sucesivo y simultáneo, abriendo la deriva del sentido hacia una semiosis sin fin.

II.

Estas líneas de lectura que aparecen a cierta mirada crítica como trazos continuos, desde

otra perspectiva no se dan a leer como productos terminados sino como una producción en proceso de hacerse, cuya expansión despliega la práctica de una incesancia de la escritura, tramada sobre otros textos, otros códigos, y articulada de esta forma en el armazón de los discursos constitutivos de los saberes acerca de la sociedad pero no en términos de lógica determinista, sino por la vía de la cita.

1. Las reglas del juego

He pensado este ensayo crítico como una provocación, como un intento de celebración del desafío a los lectores que supone la dimensión lúdica de la *Rayuela* de Julio Cortázar. Voy a comenzar con algunas aproximaciones que tienen que ver con los protocolos, con un “tablero de dirección” o, a la manera de *Historias de cronopios y de famas*, con un “manual de instrucciones”. El juego al que me refiero en el título de este apartado se despliega como un caleidoscopio, una diversidad incalculable de constelaciones de sentido que el ojo de los lectores va configurando en complicidad con la textura de la novela.

Las reglas del juego son innumerables porque la *Rayuela* y sus intérpretes están en perpetua inquietud y desplazamiento; en esta

aproximación voy a detallar sólo las más relevantes.

La primera convención se refiere a la función del crítico literario que, según mi perspectiva, no pasa por exponer un modelo privilegiado de significación, sino antes bien, su rol es el de un agente movilizador del encuentro de cada lector con su propio sentido, con su propio camino de interpretación. Lo que supone correrlos del lugar del crítico ungido con los atributos de un pontífice que ha oído en algún momento la voz del autor (metáfora del padre, de Dios y/o de otras formas demiúrgicas con que se inviste al escritor) y las transmite para guía de los devotos lectores. No, el objetivo primordial del juego es que cada participante, cada jugador, en tanto que lector de *Rayuela*, afine, ajuste y despliegue las múltiples figuraciones de sentido que vayan surgiendo en cada encuentro con la novela.

La segunda regla o instrucción expone el principio que imagina el dispositivo narrativo de la novela de Julio Cortázar a partir del modelo de una máquina.

La siguiente, habilita la posibilidad de pensar el texto como si fuera un territorio, cuya densidad varía según se lo recorra a pie o sobrevolándolo. En la intimidad de su trazado,

cuando se lo atraviesa en un recorrido a pie, las peripecias de la aventura asimilarían, en un límite utópico, ese trayecto a una rescritura palabra a palabra del texto leído. En cambio, el otro itinerario, el que supone un sobrevuelo del texto, le permite al lector entregarse a un sueño imaginario. Un lector *flâneur*, como diría Benjamin, tan vinculado a Cortázar en esa idea de los pasajes y de París; un lector que se abandona a vagar, que se deja llevar por los vaivenes del texto, es complementario del lector que se imagina en un vuelo que instala al texto en un panorama en el que es posible establecer vínculos más amplios.

La aprehensión del sentido y la experiencia de lectura son inseparables. El juego que estamos conjeturando apunta a la valoración del itinerario que cada uno de nosotros puede fabular con la *Rayuela*.⁵

Complementariamente con lo anterior, podemos decir que la lectura literaria es una

⁵ No hay una regla única que distinga el vaivén entre el “yo” y el “nosotros” que doy a leer en el presente trabajo, salvo que el “nosotros” nunca se reviste de una pretensión mayestática de autoridad. He optado por el “yo” cuando asumo la argumentación y el “nosotros” cuando pretendo provocar al lector para que me acompañe en lo que propongo.

cuestión de distancia: dónde ponemos el texto que vamos a leer, en qué lugar lo colocamos y con qué otros textos lo entretretemos.

La mirada insistente y migratoria del lector que se posa sobre la escritura literaria, se trama con la letra impresa en enlaces nostálgicamente cómplices de un kamasutra de lectura, en los que la travesía de los ojos y el cuerpo extendido de la letra impresa se interpenetran sin imposiciones de clausuras de sentido.

Cada una de las páginas escritas diagrama con la mirada que lee un precipitado de trazados multilineales, las marcas siguen direcciones diferentes, forman procesos siempre en desequilibrio y diseñan acercamientos y puntos de fugas. Cada trazo aparece quebrado y sometido a figuraciones diversas de inserción, ya se bifurcan, ya se ahorquillan, ya se imbrican y desfloran. La suma en figuraciones inestables de los pasajes en tránsito sobre las que se imprimen conjuntamente las derivas de la letra impresa con la confabulación de la mirada, no poseen en modo alguno, contornos definitivos, sino que aparecen como la cifra de encadenamientos variables relacionados entre sí. Esos encadenamientos dan a leer tanto líneas gruesas de sedimentación, de insistencia,

de repetición, como líneas de fractura, de corte, de suspensión.

Esos van a ser los primeros movimientos de apertura del juego que les propongo. Dónde ponemos el texto para leerlo, es decir, a qué distancia de ese territorio nos vamos a situar para que el dispositivo textual que hemos pensado a partir del modelo de la máquina comience a funcionar. Tenemos varias opciones posibles; por una parte, lo podemos examinar en un sobrevuelo; por otra, vamos a intentar recorrerlo en la más íntima cercanía de sus innumerables senderos. Una vez elegida la modalidad, deberemos deliberar acerca de qué tipo de lentes nos dispondremos a utilizar y con qué rango de aproximación: el que habilita una lupa, o vamos a preferir unos binoculares, o acaso un catalejo; incluso para algunas instancias tendremos que acudir a un microscopio.

2. *Un sobrevuelo* —Rayuela en el contexto de la obra de Julio Cortázar

Una breve cita del primer capítulo de *Rayuela* nos va a franquear la entrada: “Andábamos sin buscarnos pero sabiendo que andábamos para encontrarnos”.

Ya dispuestos a comenzar, intentemos una lectura que se asemeje a un sobrevuelo. Deja-

remos, pues, la caminata por los senderos para más tarde. Un sobrevuelo implica distinguir dos alternativas, ante todo, la relacionada con las formas de interpretación a *Rayuela* inscribiéndola en el contexto de la propia obra de Julio Cortázar; y luego, intentar un sondeo tentativo de los vínculos entre el texto y los discursos que constituyen líneas de pensamiento decisivas en la cultura de mediados del siglo XX.

Inicialmente nos proponemos explorar un conjunto de textos que he llamado “Bibliografía de abordaje”, en los términos que mejor definen las operaciones de asalto a la novela. La obra de Cortázar en sí misma es una biblioteca, abarca todos los géneros y se va constituyendo en el curso de una producción que se extiende a lo largo de casi cincuenta años.

La lectura crítica de la masa de textos producida por Julio Cortázar requiere atender a los modos de constitución de ese corpus; ante todo, el presupuesto teórico de que el nombre del autor funciona como índice de una relación de atribución que no participa de la lógica lineal de la determinación, sino que es el resultado de un dispositivo en el que se traman un conjunto de operaciones discursivas de gran complejidad, en el caso de Julio Cortázar exige

un relevamiento específico. En la actualidad, su obra aparece como un conjunto en continua ampliación. A los textos editados durante su vida, se han ido agregando otros publicados después de su muerte, entre los que se registran considerables diferencias; Cortázar ha dejado testimonio de sus intentos de publicación de algunos de ellos, como las novelas *El examen* o de textos crítico-teóricos como *Imagen de John Keats* aunque por distintas razones luego decidió mantenerlos inéditos; en cambio, otros, como los cuentos reunidos bajo el nombre de *La otra orilla*, los consideraba ejercicios fallidos. Como señalé más arriba, en “Julio Cortázar —Un nómada de las otras orillas”, a los textos literarios, se ha sumado la edición de su copiosa correspondencia; mientras tanto, siguen apareciendo cartas no incluidas en esa compilación y nuevas entrevistas que, por los más diversos motivos, se mantenían inéditas. Finalmente, la editorial Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg ya ha publicado al menos tres de los nueve volúmenes de más de mil páginas cada uno de sus “nuevas” *Obras Completas*, que incluyen textos hasta ahora desconocidos, entre los que se anuncia uno escrito por Cortázar a los doce años; además, en el volumen dedicado a su correspondencia se agregan

una gran cantidad de cartas inéditas y en otro se recogen sus mejores entrevistas.

De lo que es posible inferir que cuando se aborda el estudio de la obra de Julio Cortázar, el nombre del autor apunta a un referente que desbarata cualquier posibilidad de concebir un cierto estatuto de identidad uniforme. Hay suficientes indicios para considerar que las instancias de enunciación aparecen diversificadas al menos en dos constelaciones; un primer conjunto que comprende todos los textos que publicó en vida, en el que la heterogeneidad enunciativa opera sobre el principio constituido en torno de la voluntad del escritor para hacer circular su obra; y un segundo conjunto en el que la posición enunciativa es compartida por aquellos que en tanto herederos o albaceas disponen de los textos inéditos amparados en la delegación testamentaria de la propiedad intelectual de los mismos.

El dispositivo de atribución de los textos a un nombre propio que los reúne y los identifica se funda tanto en una operación crítica como en una maniobra trascendental. El componente trascendental y teológico, que inviste al nombre Julio Cortázar para otorgar unidad a sus textos, supone la elaboración de un relato que diseña un recorrido que reformula la

diversidad reduciéndola a una uniformidad progresiva; ese relato es un aspecto medular para la reconsideración de la relaciones entre escritura y vida.

Por lo tanto, lo que tomo como punto de partida para emprender el juego de la *Rayuela* es una selección de ese inmenso océano de escritura. En primer término considero los textos publicados en vida del escritor; y en otro plano, voy a recurrir a los que han ido apareciendo en los últimos años, ya póstumos, que suponen la exigencia de revisar la cronología de gestación de su obra. En ese recorte bibliográfico, comenzaremos por *Los reyes* como borde más lejano, que se edita en 1949; luego viene *Bestiario*, de 1951; *Final del juego*, que tuvo dos ediciones la primera en México, en el 1956, y otra en el 1964, en Buenos Aires, en la que Cortázar duplicó el número de cuentos; *Las armas secretas*, de 1959; *Historia de cronopios y de famas*, de 1962; y *Todos los fuegos el fuego*, de 1966. A continuación revisaremos, dos novelas de Cortázar, *Los Premios*, de 1960; y *62. Modelo para armar*, de 1968. También vamos a considerar, tres textos que son decisivos a los efectos de nuestro abordaje, los dos libros almanaques: *Último Round* de 1967 y *La vuelta al día en ochenta mundos* de 1969; y un volumen

relevante de Julio Cortázar, acaso poco conocido, casi secreto, *Prosa del observatorio* de 1972. Este movimiento consiste en situar a *Rayuela* como si fuera un punto de concentración y de diseminación de las líneas más notables de la poética narrativa cortazariana. Ese comienzo en *Los Reyes*, se debe articular con *Teoría del túnel* escrito aproximadamente alrededor de 1947 e *Imagen de John Keats*, datado entre sus últimos años en Buenos Aires y los primeros años en París. Ambos fueron publicados póstumamente, *Teoría del túnel* en 1994 e *Imagen de John Keats* en 1996.

Cortázar escribe *Rayuela* en un lapso que va desde 1957-58 a 1962. Se impone una nota digresiva: es frecuente el registro de un dato equivocado, Julio Cortázar viaja a La Habana en enero de 1963, no en enero de 1962. En ese momento, el libro *Rayuela* ya estaba en su etapa de edición. Por lo tanto, no hay vínculo entre estas dos circunstancias. La fluida, controvertida y rica relación que Cortázar va a tener luego con todas las cuestiones relacionadas con la Revolución Cubana es posterior.

En *Los reyes* aparece un motivo relevante, el motivo del laberinto. En este poema dramático Cortázar coincide con la imagen borgeana; ambos comparten la valoración de la figura del

minotauro. El minotauro está encerrado en el laberinto, esa circunstancia para nuestro juego implica una aproximación a las figuraciones espaciales que atraviesan la textualidad cortazariana y a *Rayuela* en particular, con un lado de acá, un lado de allá, los puentes, los tablo-nes, las ventanas y, básicamente, el trazado de la propia rayuela como un diagrama en que el desafío consiste en llegar al cielo desde la tierra, en un itinerario en el que el azar participa en cada vuelo de la piedra arrojada hacia la ca-silla elegida.

Bestiario es el primer libro de cuentos de Julio Cortázar. Hay uno anterior que ha sido publicado después de su muerte, *La otra orilla*. Ese título ya configuraba un anuncio, un envío a la escritura futura, las orillas evocan el lado de acá, lado de allá; ahí ya emerge un cauce en la obra de Cortázar. A manera de revisión sumaria, al modo de una ojeada urgente, nos vamos a detener en algunos de los cuentos de cada volumen. En *Bestiario*, “Lejana” es un relato centrado en el diario de una mujer que va registrando su trayecto entre una ciudad sud-americana innominada en un cálido verano y Budapest en un gélido invierno. El motivo del viaje y del doble ya aparecen inscriptos tempranamente en su narrativa.

También “La noche boca arriba”, de *Final del juego*, se da a leer escindido en dos series; un motociclista que tiene un accidente en las calles de París, cruza las fronteras del delirio y/o el sueño para encarnarse en un moteca que va a ser sacrificado en el México anterior a la Conquista. Y en ese cuento, esos dos lugares, el lado de acá del sueño y el lado de allá de la vigilia, o a la inversa se pueden figurar a partir de una imagen propia de Escher: el que sueña es el otro.

Ahora bien, cuando nos acercamos a *Las armas secretas*, estamos ya en la escena, en la cercanía, en la inminencia de los proyectos de Cortázar en torno a *Rayuela*. En particular a un relato de notable importancia en la configuración de su poética narrativa, “El perseguidor”.

Para estos movimientos de aproximación a *Rayuela*, los cuentos de *Las armas secretas*, que puede ser considerado uno de los libros centrales de Julio Cortázar, son de gran importancia; en “Las cartas de mamá” dice:

Muy bien hubiera podido llamarse libertad condicional. Cada vez que la portera le entregaba un sobre, a Luis le bastaba reconocer la minúscula cara familiar de José de San Martín

para comprender que otra vez más habría de franquear el puente.

Un recorrido por la obra de Cortázar, exhibe la insistencia en torno de la figura del puente.

San Martín, Rivadavia, pero esos nombres eran también imágenes de calles y de cosas, Rivadavia al seis mil quinientos, el caserón de Flores, mamá, el café de San Martín y Corrientes [era el bar “La Fragata”, para los que lo recuerdan] donde lo esperaban a veces los amigos, donde el mazagrán tenía un leve gusto a aceite de ricino. Con el sobre en la mano, después del Merci bien, madame Durand, salir a la calle (Cortázar, 1959).

París-Buenos Aires, la contrapartida entre esas dos ciudades se da leer de modo muy nítido en “Las cartas de mamá”.

“Los buenos servicios” es un relato narrado desde la voz de una mujer ya mayor, con un horizonte cultural propio de una persona que hace trabajos domésticos. En ese texto la voz narradora contrasta con la competencia del lector porque el lector sabe más que el narrador. Ese es un vínculo a no perder de vista en esta instancia del sobrevuelo.

En “Las babas del diablo” es posible cartografiar algunos de los componentes más notables de la poética cortazariana. La convergencia, el entramado de texto y metatexto, si consideramos que *Rayuela* se presenta como una esceno-grafía, como la puesta en escena de una escritura en la que se despliegan una teoría de la novela y una historia novelesca, “Las babas del diablo” se da a leer como una condensación de ese dispositivo:

Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos.

Puestos a contar [...] (Cortázar, 1959)

Por lo tanto, aquí se tematiza esa tensión en el texto. En el ordenamiento en que aparecen en el volumen luego de “Las babas del diablo” viene “El perseguidor”. Para algunas líneas críticas, “El perseguidor” expone un conjunto de cuestiones que luego Cortázar va a transformar y expandir en *Rayuela*. En “El persegui-

dor” el artista está encarnado en un músico de jazz, Johnny Carter. En contrapunto, aparece Bruno, el escritor, que está tratando de hacer una biografía sobre el artista. Estos relatos aparecen en 1959, nos estamos aproximando a *Rayuela* y notamos cómo en la obra de Cortázar hay anuncios de algunos de los motivos y condensaciones narrativas que se van a desplegar en la novela. Finalmente, el cuento que le da título al volumen, “Las armas secretas”, es una exploración de los posibles narrativos del doble, que Cortázar ya había trabajado, entre otros, en “Axolotl”, de *Final del juego*. En *Rayuela* se escribe en la letra del relato la palabra “doppelgänger”, que tantas resonancias tiene en relación con el desdoblamiento y la escisión de los personajes.

En este recorrido, en este sobrevuelo pensado como una maniobra privilegiada para aproximarnos al texto, la siguiente etapa corresponde a 1960, cuando se publica la novela *Los premios*. La historia está centrada en un viaje elidido y atravesada por los soliloquios de Persio, pariente cercano de Oliveira, aunque sin la ironía y el desánimo, que caracteriza al protagonista de *Rayuela*. En Persio, aparece la idea de figura; dice Cortázar, evocando a Jean Cocteau —o dice Persio—: “Las estrellas de

la constelación de la Osa Mayor no saben que pertenecen a la constelación de la Osa Mayor”. Lo que supone que el ojo es el que compone esa figura. Por una parte, se anuncia el lugar preeminente del lector y, por otra, esa idea de composición implica un gesto vanguardista.

Recordemos a Marcel Duchamp que instala un mingitorio, no casualmente, dentro de un museo. Con ese gesto, Duchamp hace un corte bien vanguardista: el arte ya no depende de la destreza de la mano. En Miguel Ángel, en Rafael, en Velázquez, el arte se funda en la maestría de la mano, en la manufactura; en Duchamp, en cambio, se funda en el ojo. El ojo es el que compone la instancia artística, con todas sus derivaciones hacia la perspectiva, la espacialidad, y la construcción del sentido diseminado en múltiples miradas.

En consonancia con ese desplazamiento, las instrucciones para jugar a la *Rayuela* de Julio Cortázar implican una valoración eminente de la función de los jugadores, de los intérpretes. Es decir, el intérprete en el mismo sentido que un lector situado, pensado como aquel que en una función musical interpreta a Mozart o Duke Ellington o Piazzolla.

En correspondencia con la música, el lugar del intérprete, el que pone en acto la partitura,

ese es el lugar que yo les propongo que vayamos ocupando. Ahora bien, lo que sigue en el orden de publicación es *Historias de cronopios y de famas*, de 1962. *Rayuela* se abre con un “Tablero de dirección”. *Historias de cronopios y de famas*, que es el texto cronológicamente más próximo a *Rayuela*, comienza por un “Manual de instrucciones”. Los dos volúmenes se anuncian con protocolos, es decir, exposición de reglas de juego, las condiciones de posibilidad a partir de las cuales se va a producir sentido.

En enero de 1954, en una carta dirigida a su amigo, el pintor y poeta, Eduardo Jonquières, Cortázar le refiere la circunstancia a partir de la cual se le ocurre escribir el manual de instrucciones, que luego va a formar parte de *Historias de cronopios y de famas*:

El otro día se me ocurrió que si tengo tiempo y ganas, voy a escribir un *Manual de instrucciones*. Esto nació de que Aurora y yo habíamos ido a San Giovanni in Laterano para seguir explorando el museo [...] Como faltaba un rato para que abrieran, libamos un *timbalò de lasagna* en una tavola calda, y nos metimos en el palacio de la Scala Santa. Tú sabrás que por dicha Scala se sube de rodillas, pues Santa Helena la importó a Roma después de sacarla de casa de Pilatos. Noté entre varias cosas notables, que vendían

unos libritos con “instrucciones para subir a la Santa Scala” y me pareció muy bien. También me pareció que me di cuenta hasta que punto estamos huérfanos de buenas instrucciones para hacer cantidad de cosas importantes. Harían falta instrucciones para beber una tacita de café, por ejemplo, o para sentarse en una silla. [...] Reconoce, con todo, que el *Manual* se impone. [...] Puse a punto *Manual de Instrucciones*, que no ha quedado mal. Consta de diez o doce instrucciones para hacer diversas cosas, tales como subir una escalera, disecar una lechuza, llorar, matar hormigas en Roma, etc. Ya te lo mandaré. (Cortázar, 2012).

Esa ocurrencia será muy importante en el desarrollo de su obra. De algún modo, la idea de un “Manual de Instrucciones” se sustenta en la concepción de que el significado de los actos o de las creaciones humanas se produce a partir de un conjunto de reglas que establecen distinciones y convenciones que lo hacen posible. El reglamento de un deporte o de un juego establece las condiciones de posibilidad del sentido de las acciones de los que participan en ellos; del mismo modo, el prospecto que acompaña cualquier máquina detalla una determinada serie de operaciones para su funcionamiento.

Tanto el juego como la máquina están íntimamente ligados a la obra de Cortázar; el primer caso, en los títulos de algunos de sus textos *Rayuela*, *Final del juego*, incluso en las sucesivas ediciones de sus cuentos completos una de las secciones la ha titulado “Juegos”. Asimismo, su entidad convencional se articula en la urdiembre de relatos como “Manuscrito encontrado en un bolsillo” de *Octaedro*, 1974, en el que un narrador-protagonista se moviliza en metro por París y se ha autoimpuesto un juego de su invención, inocuo a simple vista:

Mi regla de juego era maniáticamente simple, era bella, estúpida y tiránica, si me gustaba una mujer, si me gustaba una mujer sentada frente a mí, si me gustaba una mujer sentada frente a mí junto a la ventanilla, si su reflejo en la ventanilla cruzaba la mirada con mi reflejo en la ventanilla, [...] entonces había juego.” El desafío consiste en seguir a la mujer, pero con reglas estrictas: para las sucesivas paradas, tener determinado por anticipado un itinerario. Si ella se baja en una estación con combinación con otras líneas, debe haber apostado de antemano por cual elegirá o si va a optar por salir a la calle. Si la mujer no sigue el recorrido previsto, entonces la historia quedará trunca y el juego se acaba; si coincide “entonces tengo el derecho de acercarme y decir la primera palabra (Cortázar, 1974).

Es decir, las reglas, como a priori necesario para otorgarle sentido a los comportamientos de los personajes, son el núcleo en torno del cual se va desplegando la trama y el componente decisivo del desenlace del relato. En cuanto a la máquina, el mecano, metáfora de la que se sirve en *Rayuela*, es una especie de condensación del juego y de los dispositivos mecánicos; 62. *Modelo para armar* alude a la lectura concebida como un juego, una especie de desafío en el que el lector debe componer las diversas partes para que se desplieguen los múltiples recorridos de lectura. En *La vuelta al día en ochenta mundos* hay un artículo, “De otra máquina célibe”, donde se alude a la circunstancia de que Marcel Duchamp estuvo en Buenos Aires; luego, refiere que también en Buenos Aires, Juan Esteban Facio inventa “El Rayuelo-matic”, que es un dispositivo maquinico para leer *Rayuela*. En Duchamp, en Roussel, en Facio y, por supuesto en Cortázar, se apunta a la incorporación del movimiento al texto:

Por misterioso que parezca, ese viaje debió responder a la legislación de lo arbitrario cuyas claves seguimos indagando algunos irregulares de la literatura, y por mi parte estoy seguro de que su fatalidad la prueba la primera página de

Impressions d' Afrique [...] Juan Esteban Fassio abrió el terreno preparatorio para leer las *Nouvelles impressions d'Afrique*, en la misma época que yo, sin conocerlo, escribía los primeros monólogos de Persio en *Los premios*. Apoyándome en un sistema de analogías fonéticas inspirado por el de Roussel; años más tarde Fassio se aplicaría a crear una nueva máquina destinada a la lectura de *Rayuela*. (La máquina inventada por Fassio se llama “Rayuelomatic” y está descrita en *La vuelta al día...*)

Cuando estaba en las últimas etapas de edición de *Rayuela*, los directivos de la Editorial Sudamericana le sugieren a Francisco Porrúa, el representante de Cortázar en Buenos Aires, que dado el carácter “anómalo” del ordenamiento de la novela, le pida a Cortázar que incluya una nota aclaratoria en la que se debía hacer responsable de esa disposición. Su respuesta, íntimamente ligada a la idea del “Manual de Instrucciones” será el “Tablero de dirección” que aparece al comienzo del texto. En una carta a Paco Porrúa del 15 de mayo de 1963 le dice. “Se me ocurre, por ejemplo, que podríamos llamarle al conjunto de la página, TABLERO DE DIRECCIÓN. Debajo de ese título ya bastante orientador, vendrán las instrucciones

y el cuadro con el conjunto de las remisiones” (Cortázar, 2012).

Detenemos en las circunstancias que propiciaron la invención del Manual y del Tablero, es un modo de dar cuenta de la génesis de un procedimiento y puntualizar la convergencia entre Cortázar y los programas del grupo *Oulipo* —acrónimo de Ouvroir de Littérature Potentielle, Taller de Literatura Potencial— fundado en noviembre de 1960 por Raymond Queneau y François Le Lionnais. El *Oulipo* se proponía una renovación enmarcada en una concepción lúdica de la literatura a partir de procedimientos y dispositivos que se apartaran de los estereotipos y las repeticiones. Una escritura experimental tiene como correlato necesario un lector “cómplice” para la proliferación del sentido de los textos en los que los juegos de palabras, el arte combinatoria, la autorreferencialidad, la autonomía, ocupan un lugar fundamental.

Para los oulipianos la restricción es, ante todo, una problematización de los usos automáticos del lenguaje. La escritura que no es sometida a restricciones queda atrapada en las limitaciones de “la gran costumbre”; como si fuese propiamente un oxímoron, la restricción libera de la repetición que es el dispositivo pri-

mordial para la subsistencia de la mismidad estereotípica. Las afinidades entre los escritores del *Oulipo* y Cortázar son muy marcadas, pero para ser precisos deberíamos mencionar esas afinidades como convergencias, habida cuenta de lo que venimos planteando.⁶

Las restricciones que imponen el “Manual de instrucciones” de *Historia de cronopios y de famas* o el “Tablero de dirección” de *Rayuela*, como las reglas a las que someten sus acciones los expedicionarios de *Los autonautas de la cosmopista* apuntan a la desestabilizar las nominalizaciones solidificadas de las formas dominantes de percepción del mundo y de sus escalas de valoración subsecuentes.

Creo que ya es posible distinguir los ejes dominantes de mi propuesta, hasta este momento me he centrado en aquellos rasgos de su obra anterior que se inscriben y trastornan en *Rayuela*.

En el paso siguiente apuntaremos a revisar aquellos que se van a ir disseminando en su obra posterior. Después de *Rayuela*, Cortázar

⁶ El escritor argentino nunca perteneció al grupo. A principios de los 70 recibió una invitación formal para integrarse como miembro externo, pero rechazó la propuesta porque consideraba impropio participar en una agrupación de escritores que no tuviera intereses políticos.

publica en 1966, *Todos los fuegos el fuego*, que tuvo una notable repercusión, incluso mayor que la de *Rayuela*. *Todos los fuegos el fuego* produjo un efecto expansivo muy grande, entre otras razones por el cuento “Reunión”, que se presenta como un fragmento autobiográfico en el que la voz ficcional se asume como una voz que reúne rasgos biográficos que remiten a Ernesto Guevara. “Todos los fuegos el fuego”, otro de los relatos del volumen, se configura en la convergencia de “un lado de acá y un lado de allá”. El texto es un montaje, una historia situada en la Roma antigua, se trama con otra historia que ocurre en el París actual.

En “La isla a mediodía” se tematiza el motivo de sobrevuelo —al que hemos aludido como una forma de figurar uno de los modos de recorrer el texto literario en la lectura— la idea del lugar al cual llegar que es inicialmente avistado desde la ventanilla de un avión. Como se entrevé el kibutz del deseo de Horacio Oliveira. En “El otro cielo” se pone en relato uno de los motivos centrales de *Rayuela*, un personaje que vive una vida adocenada, pequeño burguesa, en uno de sus días rutinarios, mientras recorre la galería Güemes en un Buenos Aires datado aproximadamente en el período de entreguerras, aparece en el pasaje Vivien-

ne de París, en 1870. Dos ciudades que son la residencia de dos temporalidades diversas. Ese personaje, un porteño, que es corredor de bolsa, que en su errancia por las galerías se encuentra con una muchacha de la vida y con la figura de Lautréamont, condensa en una síntesis la densidad del sentido del texto: la bolsa o la vida.

62. *Modelo para armar*, la tercera novela de Cortázar, de 1968, es desde su propio título el anuncio de un reenvío al capítulo 62 de *Rayuela*, donde hay una exposición programática de Morelli acerca de la novela. 62... es una profundización de los modos de figurar el espacio de la ciudad, con entrecruzamientos que suponen también un desplazamiento de la funcionalidad de los personajes.

Antes y después de 62... aparecen *La vuelta al día en ochenta mundos*, 1967, y *Último round*, 1969, los “libros almanaques”. Ante todo, se impone la etimología árabe de “almanaque”: alto de la caravana en el desierto, los pueblos semíticos comparaban los astros y sus posiciones con camellos en su ruta. Lo señalo en relación con la figura de Persio y las estrellas de la Osa Mayor. Un libro almanaque es un catálogo que recoge datos, noticias, escritos de orden diverso. El armado de estos textos remite como evocación a escenas de lectura de la

infancia de Julio Cortázar, especialmente del *Almanaque Peuser del Mensajero* y del *Almanaque Hachette*. El capítulo 134 de *Rayuela*, de la sección “De otros lados (Capítulos prescindibles)”, es la transcripción de un fragmento del *Almanaque Hachette*. Las páginas de esas publicaciones son composiciones de fotos, dibujos, cuentos, artículos de miscelánea.

La primera edición de *Último round* venía partida, tenía un piso de arriba más amplio y un piso de abajo más estrecho, que se podían leer de manera independiente. Cortázar inicialmente pensó en publicar *Rayuela* en hojas móviles, luego lo desechó. Entonces, estos dos textos son muy importantes porque son extensiones posibles de los procesos de sedimentación de la poética que se condensa y disemina en la obra cortazariana a partir de *Rayuela*.

Esa relación es relevante porque no estamos pensando a *Rayuela* como una unidad aislada a la cual nos aproximamos, sino estamos privilegiando un conjunto de vinculaciones dinámicas, que en el itinerario de sobrevuelo podemos conformar en una mirada que en su amplitud permita disponer una constelación inestable.

Prosa del observatorio, de 1972, se trata de un texto que perturba las cartografías genéri-

cas, que además incluye imágenes fotográficas del propio Cortázar; cito extensamente el comienzo del texto:

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, esa hora orificio a la que se accede al so- caire de las otras horas, de la incontable vida con sus horas de frente y de lado, su tiempo para cada cosa, sus cosas en el preciso tiempo, estar en una pieza de hotel o de un andén, estar mirando una vitrina, un perro, acaso teniéndote en los brazos, amor de siesta o duermevela, entreviendo en esa mancha clara la puerta que se abre a la terraza, en una ráfaga verde la blusa que te quitaste para darme la leve sal que tiembla en tus senos, y sin aviso, sin innecesarias advertencias de pasaje, en un café del barrio latino o en la última secuencia de una película de Pabst, 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, la negra cinta

de las migraciones, las anguilas en plena calle o en la platea de un teatro, dándose para el que las sigue desde las máquinas de mármol, ese que ya no mira el reloj en la noche de París; tan simplemente anillo de Moebius y de anguila 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, las anguilas atlánticas y las palabras anguilas, los relámpagos de mármol de las máquinas de Jai Singh, el que mira los astros y las anguilas, el anillo de Moebius circulando en sí mismo, en el océano, en Jaipur, cumpliéndose otra vez sin otras veces, siendo como lo es el mármol, como lo es la anguila: comprenderás que nada de eso puede decirse desde aceras o sillas o tablados de la ciudad (Cortázar, 1972).

En este fragmento se produce la convergencia de una serie de notas distintivas de la poética de Cortázar, que por un oscuro deseo de remate artístico he citado y que, según creo, me libera de mayores detalles sobre sus envíos y reenvíos a *Rayuela*.

3. Otro sobrevuelo. Rayuela se tiende desde el romanticismo hasta el surrealismo y el existencialismo, con modulaciones del pensamiento Zen

La segunda alternativa del sobrevuelo consiste en considerar especulativamente las relaciones de ese lector omnívoro e insaciable que era Cortázar con el romanticismo, el surrealismo, el Budismo Zen y el existencialismo; entre las líneas de pensamiento que de manera heterogénea participan en la composición novelesca.

En esta alternativa se impone incluir en la bibliografía de abordaje un texto que se publicó de manera póstuma, *Imagen de John Keats*. Desde el punto de vista de la crítica tradicional, es una lectura atípica de la obra de poeta romántico inglés; lo consideramos por su importancia y, además, porque nos permite referirnos a la intensa relación entre Cortázar y el romanticismo, que ya hemos mencionado.

En la narrativa cortazariana hay, ante todo, una notable valoración de los sueños y del inconsciente como acceso privilegiado a una realidad analógica del universo. También es notable la creencia de fuertes vínculos y correspondencias, muchas veces secretos, que se tramam entre ellos y lo que nombramos la realidad de la vigilia.

En sus desplazamientos, yendo y viniendo con un afán insaciable que lo lleva a recorrer tanto una bibliografía descomunal como a via-

jar con una notable perseverancia, hay un impulso trascendente que proviene, en gran medida, de la tradición romántica que impregna su poética. Cortázar, insistimos, es un crítico perseverante del pensamiento racional y científico.

La cosmovisión romántica se contrapone a las ataduras lógicas y racionales que rigen los vínculos del hombre con el mundo al que pertenece, y pretende reincorporarlo o insertarlo mediante nexos lúdicos, míticos e intuitivos. Mientras que el pensamiento ilustrado se propone establecer modalidades de conocimiento centradas en lo finito, con el propósito de otorgarle un estatuto de saber objetivo, estableciendo dicotomías cerradas y articuladas por estructuraciones jerárquicas, la tradición romántica resuelve la tensión antagónica entre elementos contrarios, como finito e infinito, objetivo y subjetivo, luz y oscuridad o vigilia y sueño, en la interpenetración de los opuestos.

La impronta romántica de la poética de Julio Cortázar, aparece a mi especulación crítica como una corriente profunda que promueve la convergencia de otras vertientes de pensamiento e imaginación como el surrealismo, el existencialismo y formas diversas de la sabiduría oriental; en otras palabras, esa dirección es

la que habilita el encuentro y la apertura a la diversidad. El romanticismo es suelo fértil, la condición de posibilidad a partir de la cual la obra de Cortázar se va configurando en toda su complejidad y extensión.

En orden a esa cosmovisión, sus relatos exploran la existencia de misteriosos vínculos entre objetos y seres aparentemente no relacionados entre sí. “La noche boca arriba”, “Continuidad de los parques”, “Las armas secretas”, “Cartas de mamá”, “Todos los fuegos el fuego”, son cuentos en los que esas figuras están tematizadas.

Otro motivo romántico frecuente es el mito de una edad de oro en la que los seres humanos no se habían separado aún de la naturaleza: “La isla a mediodía”, “La autopista del sur”.

Y finalmente, el poeta considerado un vidente y la poesía apreciada en tanto lenguaje que revela el fundamento ontológico de la realidad, configuración encarnada por el Johnny Carter de “El perseguidor”. Esas son las marcas que diseminan en sus textos la concepción romántica: la importancia del poeta, valoración de los sueños, pensar la realidad como una configuración compleja que excede con mucho los límites de lo fáctico.

En el capítulo 86 de *Rayuela*, hay una larga cita aclaratoria sobre el sentido de algunas relaciones metafísicas cortazarianas, en particular con el lenguaje. Esa cita es de *El retorno de los brujos* de Louis Pauwels y Jacques Bergier:

El lenguaje, al igual que el pensamiento, procede del funcionamiento binario de nuestro cerebro [...] Lo único que prueba mi lenguaje es la lentitud de una visión del mundo limitada a lo binario: Esta insuficiencia del lenguaje es evidente, y se la deplora vivamente. ¿Pero qué decir de la insuficiencia de la inteligencia binaria en sí misma? La existencia interna, la esencia de las cosas se le escapa [...] Para conseguirlo, debería cambiar de estado, sería necesario que otras máquinas que las usuales se pusieran a funcionar en el cerebro, que el razonamiento binario fuese sustituido por una conciencia analógica que asumiera las formas y asimilara los ritmos inconcebibles de esas estructuras profundas... (Cortázar, 1963)⁷

La cuestión es que para Cortázar y para muchos que piensan en esa dirección, hay funciones cognitivas perdidas que tienen que ser recuperadas. La ciencia niega determinados

⁷ En adelante, todas las citas de *Rayuela* corresponden a esta edición a menos que se indique lo contrario.

fenómenos, se centra en el positivismo; entonces la literatura es un campo de experimentación para transformar los lenguajes sociales. Cortázar exhibe en este aspecto su relación con la vanguardia, que se propone, como objetivo prioritario, alterar la normalización en la producción de sentidos. Es decir, confronta con los regímenes de propiedad y de apropiación que nunca dependen de un consenso o son propios de una regulación natural, sino que se formalizan como consecuencia de relaciones de fuerza que imponen ciertos criterios y descartan otros. En términos amplios y no restringidos, es posible afirmar que no hay vanguardia sin tradición, justamente porque una de las funciones básicas que se asigna toda vanguardia es desmontar la instancia en la que la tradición se transfigura en sentido común. Justamente, al parecer, en el campo menos vulnerable a esa tendencia que es el arte y la literatura, se cristalizan formas establecidas que terminan constituyéndose en el pleonismo de los entendidos, que funcionan como garantes de la repetición. En *Rayuela* hay una apuesta a intervenir sobre las condiciones que generan expectativas y definen el valor de los textos literarios, atacando los usos y manipulaciones del lenguaje. No hay valor de la obra en sí mis-

ma, sino que su valor reside en los modos de lectura. Lo que se presupone a priori, antes de leer, es tan importante como el propio texto. Sabemos lo que es un clásico y nos disponemos a leerlo como tal. Cortázar en su poética ha intentado modificar ese a priori de la lectura consensuada por un saber común, ese lugar estabilizado, y la forma en que lo despliega es la de dar a leer una novela y una teoría de la novela que en su conjunto apuntan a producir otro tipo de saber, cuestionando los cimientos del saber establecido.

El rol que Cortázar le asigna al lector está íntimamente ligado a la concepción de que el sentido no es un componente inmanente, sino que hay urdimbres previas con las cuales el escritor debe confrontar. Y, justamente, esas urdimbres son las que definen lo literario y tautológicamente aparecen legitimadas como lo literario. De ahí, entonces, que en una perspectiva vanguardista, la poética de Cortázar pone su énfasis más en la construcción de una mirada lectora que en la configuración de una obra literaria, confía en que las mismas habilidades que se necesitan para escribir se necesitan para leer. En la lectura imaginada como un viaje se atraviesa por territorios escarpados que exigen capacidad de emoción y de inteligencia, deseos

de comprender al otro y de aproximarse a un lenguaje distinto a aquel que diagrama con todas sus limitaciones e imposiciones las tiranías cotidianas.

Cortázar como André Breton concibe el mundo como un criptograma que ha de ser descifrado. Para Breton la realidad corresponde a un sistema de relaciones misteriosas que no pueden resumirse únicamente en las cadenas de causalidad que admite el discurso científico. Este es el substrato del constante ataque de Oliveira y del texto en conjunto a esa tradición occidental.

Es posible especular acerca de los lazos que vinculan la narrativa de Cortázar y el surrealismo. Ante todo, el azar objetivo. La tensión entre el deseo del sujeto y lo que le ofrece el mundo tan bien tematizado en el arranque de la novela: *¿Encontraría a la Maga?* Otro índice que nos habilita para pensar esa relación son las simetrías entre *Rayuela* y *Nadja* una novela que Breton publica en 1928 y que luego rescribe en 1962. Es una textualidad que incluye una serie de secuencias narrativas vinculadas con fotografías, cartas; en esa heterogeneidad exhibida desafortadamente hay una propuesta de inconexión, de ruptura del orden. Además hay una enorme valoración de la función oní-

rica propia del surrealismo, el sueño es mucho más real que la vigilia. Esa novela *Nadja* dialoga intertextualmente de manera muy fuerte con *Rayuela*.

También tenemos que decir que junto con la pregunta *¿Encontraría a La Maga?*, hay de manera implícita otra pregunta muy importante en el texto, que es *¿Seguirá tocando el piano Berthe Trépat?*

En íntima relación con el budismo Zen, Cortázar insiste en la idea de un universo entendido como organismo, motivo en el que también hay resonancias del romanticismo, y en la necesidad de un pensamiento analógico, el único que puede facilitar su comprensión. En *Prosa del observatorio*, la migración de las anguilas por los ríos europeos y el observatorio astronómico de Jaipur, construido por el sultán Jai Singh, en la India, presentan para Cortázar secretas correspondencias que delatan un ritmo esencial del universo que los conceptos de la lógica occidental binaria —dice Oliveira “la perra aristotélica”— no puede captar. El pensamiento occidental hegemónico ante las revelaciones de la imagen poética consiste en reducirla a recurso estético, a mera metáfora, a la figura retórica que nada tiene que ver con la verdad.

Brevemente una cita: “Desde luego inevitable metáfora, anguila o estrella, desde luego perchas de la imagen, desde luego ficción, ergo tranquilidad en bibliotecas y butacas [...]” Cortázar se propone sacar esa inquietud hacia otro lugar.

Prosa del observatorio es uno de los textos fundamentales de Julio Cortázar, uno de sus diamantes más luminosos, y sin embargo, menos vistos o apreciados. Es una brillante meditación filosófica, ensayística y poética donde Cortázar une la dimensión simbólica de la vida de las anguilas con las observaciones nocturnas del sultán de la India Jai Singh, creador de fascinantes observatorios, aún conservados.

Este es un aspecto central, el modo en que Cortázar se inclina a salir de un determinado ámbito de pensamiento para ir en dirección a un modo de reflexión diferente.

En Cortázar hay evidentemente un aliento muy fuerte vinculado a la filosofía existencialista. El existencialismo era un modo de pensar filosófico dominante en la Francia de aquellos años. El existencialismo que comienza a articularse en los años de la primera posguerra, tras la catástrofe de la Segunda Guerra Mundial se interroga sobre el absurdo de la vida humana. El existencialismo persigue el conocimiento de

la realidad a través de la experiencia inmediata de la propia existencia. Uno de los rasgos de este movimiento filosófico, que es una constelación de líneas de pensamiento, destaca al ser humano individual como creador del significado de su vida. La temporalidad del sujeto, su existencia concreta en el mundo, es aquello que constituye al ser y no una esencia abstracta. No existe, sin embargo, un modo preciso que defina qué es el existencialismo porque hay muchas variantes del existencialismo. Lo que sí todas comparten es la idea del privilegio de la existencia sobre la esencia.

Finalmente, debemos incorporar a nuestra bibliografía de abordaje otro texto póstumo, *Teoría del túnel*, que Cortázar escribe en 1947, donde expone una suerte de programa de una obra futura: “Esta agresión contra el lenguaje literario, esta destrucción de formas tradicionales; tiene la característica propia del túnel, destruye para construir” (Cortázar, 1994b).

Teoría del Túnel lleva como subtítulo *Notas para la ubicación del surrealismo y el existencialismo*, escrito en 1947 y publicado en 1994, anticipa la concepción de un escritor-explorador que subvierta el orden establecido, que socave los cimientos sobre los que se edifica la cultura para contribuir a la creación de una contracul-

tura, que releve la realidad total del ser humano y no de una realidad recortada. Un escritor que se arriesgue a utilizar un lenguaje que abomine de las trampas mismas del lenguaje, un nuevo Caballo de Troya que apunte a desmontar las limitaciones del condicionamiento cultural hecho arte, aproximándose a la esencia última de la existencia humana.

La escritura de Cortázar alcanza una significativa concisión teórica en ese ensayo en el que ya se anuncian algunas de las líneas dominantes de su obra. De acuerdo con la concepción teórico-crítica desarrollada en *Teoría del túnel*, el escritor centrado en la creación narrativa, debe distinguir dos instancias diferenciadas en la historia de la acción literaria. En una primera fase, se traza una doble posibilidad para el lenguaje novelístico: el lenguaje estético, al que también denomina “enunciativo o lógico”, y el lenguaje poético atravesado por la imagen metafórica y los infinitos juegos de la analogía.

La novela es el espacio en que se establece, entonces, una asociación simbiótica del verbo enunciativo y del verbo poético, es decir la simbiosis de los modos enunciativos y poéticos del idioma. Ambas modalidades conforman lo que Cortázar llama “orden estético de la Li-

teratura”, que es la articulación de esa doble posibilidad del lenguaje donde lo poético está firmemente imbricado con lo estético:

Dilatada en la duración, la novela somete al lector a un encantamiento 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, del mismo modo como se nos dan cargados de poesía y en plena vida cotidiana un episodio callejero, un gesto entrevisto en la distancia, un juego de luces (Cortázar, 1994b).

En *Teoría del túnel* se anuncia un programa que apunta a exponer una poética existencial que alude a una superrealidad. Entonces, en apretada síntesis, el ensayo es una aproximación existencialista y surrealista, tiene carácter de pasaje o intersticio entre formas discursivas diversas y desconstruye toda preeminencia del género sobre el sentido.

No resulta muy arriesgado afirmar que en ese ensayo se presentan numerosos puntos de contacto con la teoría de la novela de Morelli, tal como se expone en los capítulos prescindibles de *Rayuela*, que exponen una teoría de la novela y una teoría de la vida.

En 1949, Cortázar publica en la revista *Realidad* “Irracionalismo y eficacia”; el artículo se centra en el capítulo “Existencialismo y nazismo” del libro de Guillermo de Torre *Valoración literaria del existencialismo*. Cortázar desmonta la oposición irracionalismo-racionalismo sobre la que se apoya la argumentación del autor, que distingue las expresiones dominantes del pensamiento sistemático hasta principios del siglo XX, otorgando un signo positivo a la razón y otro negativo, con atenuantes y excepciones, al ámbito irracional. La lectura de Cortázar desestabiliza los supuestos de esa dicotomía señalando que en la poesía del siglo XIX surgen los primeros signos de rebelión de lo irracional como reacción al insostenible exceso de rigidez a que la hegemonía racional había llevado al hombre, proponiendo la ruptura de la jaula lógica por vía de la palabra poética, para movilizar fuerzas necesitadas de ejecución más libre. Básicamente niega que las consecuencias de la barbarie nazi sean producto de la irracionalidad, por el contrario afirma que son el resultado de la consumación

de un proyecto sistematizado afín a los dictados de la razón.⁸

Antes de irse a Europa, Cortázar esboza las líneas de su programa, anticipa su poética en un programa que mucho tiene de manifiesto vanguardista, de manifiesto a favor de la poesía contra la razón instrumental. En “Situación de la novela”, de 1950 reitera la valoración de la palabra poética como punto de apoyo de la transformación de la narrativa novelesca:

Al entrar en nuestro tiempo, la novela se inclina hacia la realidad inmediata, o que está más acá de toda descripción y sólo admite ser aprehen-

⁸ En este artículo de Julio Cortázar hay notables correspondencias con *Dialéctica del Iluminismo* de Theodor Adorno y Max Horkheimer que es una crítica a la razón instrumental o, lo que es lo mismo, una crítica fundada en una interpretación pesimista de la Ilustración, a la civilización técnica y a la cultura del sistema capitalista organizada alrededor del mercado, que no persigue otro fin que el progreso técnico. Cortázar también condena la actual civilización técnica, surgida del espíritu de la Ilustración y de su concepto de razón, que no representa más que un dominio racional sobre la naturaleza, que implica paralelamente un dominio (irracional) sobre el hombre; los diversos fenómenos de barbarie moderna (fascismo y nazismo) no serían sino muestras, y a la vez las peores manifestaciones, de esta actitud autoritaria de dominio.

dido en la imagen de raíz poética que la persigue y la revela. Algunos novelistas reconocen que en ese fondo inasible para sus pinzas dialécticas se juega el juego del misterio humano, el sustentáculo de las objetivaciones posteriores. Y entonces se precipitan por el camino poético, tiran por la borda el lenguaje mediatizador, sustituyen la fórmula por el ensalmo, la descripción por la visión, la ciencia por la magia. [...] Lo importante es que el avance de la poesía sobre la novela que tiñe todo nuestro tiempo, significó un calado en profundidad como ninguna narrativa del período estético había podido alcanzar por limitación instrumental. El golpe de estado que da la poesía en el territorio mismo de la prosa novelesca (de la que hasta entonces había sido mero adorno y complemento) revela en toda su magnífica violencia las ambiciones de nuestro tiempo y sus logros. [...] Lo que cuenta es la *actitud poética* en el novelista; lo que cuenta es la negativa a mediatizar, a embellecer, a hacer literatura (Cortázar, 1950).

4. *Entrando a los senderos del cuerpo de la letra*

Habiendo examinado las dos alternativas del sobrevuelo por el territorio de *Rayuela*, ya podemos ajustar el instrumental óptico y centrarnos en una operación narrativa específica, es decir, hacer una primera aproximación, internarnos en los senderos de texto.

En la tradición narrativa, contar es contar un viaje; en la literatura de Cortázar, el contar se construye a partir de la elisión del viaje. Revisemos: no hay finalmente viaje en *Los premios*; tampoco en *Rayuela* se narra el viaje de regreso de Oliveira a Buenos Aires.

En la narrativa cortazariana, se puede pasar de un lugar a otro, de un tiempo a otro, de una realidad rutinaria, aburrida, a la realidad deseada sin esa mediación. Porque pasajes, puentes, galerías, arman la cadena que hace posible cualquier desplazamiento. El viaje real cede su lugar al viaje imaginario. En "Axolotl" se narra ese proceso, también en "La noche boca arriba" y en "El otro cielo".

En ese espacio vacío, en ese hueco que llenaría la realidad del viaje es donde la escritura de Cortázar sitúa la posibilidad de la ficción. No se narra el viaje. En el lugar del viaje, prolifera la escritura. El pasaje es un componente típico del París del siglo XIX. Sobre ese diseño urbanístico reflexionó Walter Benjamin. Además, el París al cual se refiere Cortázar es un París que no es exactamente contemporáneo de la aparición de la novela. Diríamos que es un poco anterior, del mismo modo que Buenos Aires no es contemporáneo a los sesenta, es anterior a la llegada del peronismo. Es decir,

las acciones ocurren aproximadamente a finales de los años treinta. El pasaje se constituye en condición fundante del relato, que se sostiene en un binarismo, que se desestabiliza por el asedio del triángulo. “El lado de allá” y “El lado de acá” en *Rayuela* los capítulos prescindibles los expanden y desestabilizan. Talita es el doble de la Maga, pero Talita forma un triángulo entre Traveler y Oliveira. Y la Maga puede ser el doble de Talita, pero forma un triángulo con Oliveira y Pola. Por lo tanto, ese binarismo siempre está asediado.

Escindir un texto en dos, entrecruzar e imbricar dos historias en una, como en “La noche boca arriba”, suele ser en las narraciones de Cortázar una operación constitutiva de su escritura, que se abre a proliferaciones diversas como la triangulación, entre otras.

Tanto la figura del doble como la escisión en dos planos del mundo representado son operaciones textuales que convocan al desplazamiento a una dinámica que trastorna la quietud y celebra el movimiento.

La duplicación, es decir, partir el texto en dos para luego diseminar ese movimiento, es una figura proliferante de la escritura cortazariana. Se da como el lugar de tránsito en el cual se genera *Rayuela*. La novela fue escrita en

París y publicada en junio de 1963 en Buenos Aires. Los recorridos de los personajes unen el costumbrismo más o menos distanciado del conventillo argentino (porque Oliveira, cuando viene a Buenos Aires, vive en una especie de conventillo, donde hay tortas fritas, mate y tangos) con el descubrimiento de París y sus personajes típicos. Lo que tenemos es la escenificación de una búsqueda metafísica, fuertemente imbricada con la pintura, con el cine, con la literatura. Ese es el espacio que posibilita que la historia narrada en *Rayuela* viabilice el libre juego de entrecruzamiento de todos los discursos.

Rayuela se da a leer como una propuesta para enfrentar la gran tradición de la ficción novelesca, en la cual los personajes tenían opciones, oportunidades y posesiones más o menos establecidas. Esa tradición era para Cortázar una especie de mecanismo de producción de sentidos que había extinguido su capacidad de innovación y estaba estancada en una reiteración sin salida. *Rayuela* es una tentativa para dismantelar esa configuración. Ese es un gesto de ruptura vanguardista: el concepto de personaje se subvierte, también se socava la idea de una relación uniforme de tiempo y espacio.

Estamos en la inminencia de adentrarnos en los senderos del texto, de internarnos en un encuentro cuerpo a cuerpo con la letra. La propuesta, entonces, es leer *Rayuela* considerándola parte de un juego, de un trabajo, una producción y una práctica. Los lectores, entonces, interpretamos, pero no con la idea de encontrar un sentido único, sino como un músico interpreta una partitura o un actor interpreta un personaje en una obra de teatro.

Suelo insistir de modo admonitorio que copular es peligroso. Ya se lo hace decir Borges a Bioy en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius": "La cópula y los espejos son abominables, porque multiplican el número de hombres". Pero la cópula a la que yo me estoy refiriendo no es una cópula corporal, sino a una cópula gramatical. La que se asume cada vez que se asesta un *es*. Por esa razón no voy a afirmar que *Rayuela* es una máquina. En todo caso digo: "La podemos leer como; se da a leer como una máquina"; una figura posible de aproximación a *Rayuela* sería pensar el dispositivo textual como una máquina, como un artefacto, porque allí hay acto, acontecimiento y movimiento. ¿Qué sino una máquina tiene un manual de instrucciones?, ¿qué sino una máquina tiene un tablero de dirección? La máquina, tan vincu-

lada a la vanguardia, tan significativa para la vanguardia histórica de Europa y las vanguardias que se extendieron en Latinoamérica. Entonces, nosotros vamos a pensar al texto como una máquina, por lo menos ahora, en esta provocación. Porque *Rayuela* es una novela atravesada por movimientos aleatorios, abierta a múltiples trayectorias de lectura, con innumerables pasajes, puentes, ventanas, sin un modelo uniforme de itinerario. Las modulaciones de cada tema son variaciones producidas por la mirada de cada lector. La estructuración de *Rayuela* evoca los mecanos, esa conformación que nosotros estamos ahora diseñando y que Cortázar menciona en sus narraciones. Juego de piezas móviles intercambiables, responde a una poética de orden abierto y a una combinatoria que instala al lector en el lugar de quien opera el texto que quiere leer.

Morelli es el personaje que tiene la función de exponer la poética novelesca; *Rayuela* es la novela que se corresponde con la poética de Morelli, pero además narra la historia de vida de algunos personajes. Dice Morelli en el capítulo 97: “El verdadero y único personaje que interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo”.

Por lo tanto, estamos pensando a *Rayuela* como una novela puente entre el texto y el lector. El texto provee la baraja y convoca al juego. Si nosotros pensamos a *Rayuela* como una máquina, como un artefacto o un dispositivo, eso supone la exigencia de discernir diversos umbrales de intensidad semiótica.

Cuando estamos pensando en niveles de intensidad semiótica, estamos diciendo que el texto hace señales de significación, y esa significación siempre es proliferante, no unívoca. Estamos pensando en términos de magnitudes de sentido.

Vamos a considerar la correlación con la idea de máquina en su conjunto, según avatares técnicos, sociales, ontológicos, semánticos. La propuesta es partir de un concepto de máquina que desborde la idea restringida que la reduce a un aparato técnico. El ordenamiento tecnológico es el punto de arranque. Todo ello implica considerar un concepto de máquina que exceda al dispositivo técnico; lo que supone reflexionar ante todo en torno de los componentes textuales, es decir, los principios constructivos, cómo está hecho el texto. Para eso vamos a recorrer las derivas semióticas y diagramáticas. Cómo están dispuestos los componentes textuales, cómo el lector se

sitúa, las posiciones en los que se ubica el lector frente a esos movimientos derivan en flujos semióticos diferentes.

Estamos haciendo una caracterización de la textualidad de *Rayuela* en correlación con un aparato maquínico; lo que nos habilita a pensar la interacción del lector como la de un operador deseante; operador deseante de un texto que se da a leer como artilugio mecánico. Pienso que si el lector no tiene deseo, el sentido es rutinario.

Dice Borges —y yo le creo— que el sentido único remite a la religión o al aburrimiento. Por lo tanto, el lector tiene que asumir el rol de un operador deseante —tal como se expone en el pensamiento de Giles Deleuze—. En el encuentro entre el artefacto maquínico y el operador deseante, convergen distintos procesos de niveles materiales que se articulan en una red de relaciones que se establecen entre elementos heterogéneos, discursos, instituciones, arquitectura, leyes, lo dicho y lo no dicho, las pocas certezas y las innumerables incertidumbres.

El novelista, digamos Cortázar, plantea un recorrido con múltiples alternativas. De ahí que, en una cierta proximidad al texto, debemos pensar en la diversidad de componentes

que participan en su configuración. En esa perspectiva podemos especular acerca de las operaciones constructivas del texto desde el concepto de *collage*. El *collage* es una técnica artística que consiste en ensamblar elementos diversos en un todo unificado, que en Cortázar implica en encuentro en simultaneidad de distintos lenguajes. En esa misma dirección atenderemos las operaciones de *montaje*. Muchos de los cuentos de Cortázar están articulados sobre montajes. El montaje es una sucesión de dos o más series en la que lo que vale es el sentido que se hace en la sutura, en el lugar donde se cortan y unen las dos series. El montaje puede ser definido como la ordenación narrativa y rítmica de elementos del relato. Consiste en escoger, ordenar y unir una selección de planos o párrafos o secuencias según una dinámica determinada. Tanto el *collage* como el montaje son operaciones de puesta en escena, de esceno-grafías de la heterogeneidad.

La novela de Cortázar le propone al lector un mundo literario totalmente nuevo tanto en su contenido como en su estructura, que tiene una función decisiva en el proceso de lectura. La novela consta de tres partes. Las dos primeras “Del lado de allá” y “Del lado de acá” que abarcan los capítulos 1 al 56 cuentan la

historia de la manera tradicional, es el diseño de “novela rollo” porque se da a leer de corrido sin exigencias ni variaciones que perturben el recorrido. La tercera parte, “De otros lados. (Capítulos prescindibles)”, va del 57 al 155 y tiene un carácter totalmente distinto, porque su estructura y contenido está relacionado con la teoría de la novela de Morelli y es una propuesta radicalmente diferente. Cortázar en el “Tablero de dirección” plantea una doble posibilidad de lectura. Junto a la lectura en el orden sucesivo, se plantea la posibilidad de otro itinerario de lectura siguiendo las remisiones del Tablero de dirección. En esa alternativa no hay división en partes, el lector salteado va a recorrer todos los capítulos con dos variantes, el 55 está omitido y el 131 se repite dos veces. Si bien el capítulo 55 no figura en el tablero, su texto se incorpora en las remisiones al 129 y 33 que lo reproducen con algunos agregados. La repetición del 131 diagrama un movimiento pendular infinito de remisiones con el 58 y viceversa. El “lector cómplice” según Cortázar debe no sólo leer la parte titulada “De otros lados” sino que también debe seguir el tablero de dirección que introduce un orden, en el que los capítulos de la primera y segunda parte se combinan con los de la tercera. Los envíos a

los capítulos de la tercera parte no respetan la linealidad de la edición; de las dos primera partes se mantiene el orden pero los capítulos se intercalan en secuencia diferentes.

Se difuminan las fronteras entre el orden establecido y el nuevo orden de lectura. El aparente caos, que introduce el tablero, lleva al lector al descubrimiento de una composición diferente de la novela. La ruptura del equilibrio construye un equilibrio nuevo, desconocido, inesperado, crea las nuevas perspectivas de producir sentidos. Pollman describe ese efecto de la siguiente manera: “Este cuadro esquemático nos ayudará también, como un hilo de Ariadna, a descubrir el intrincamiento interno del lineal y absoluto libro *Rayuela* y, con ello, la estructura de la ideal y deslinealizada novela *Rayuela*” (Pollmann, 1974). La lectura que rompe con el orden, que requiere del lector más activo que intervenga en la construcción de la obra. Ana María Barrenechea (1978) caracteriza esos dos órdenes como dos diseños: “El diseño superficial, que corresponde más o menos a una interpretación o una experiencia superficial del vivir, y el diseño profundo, que enuncia las secretas conexiones”. Estos diseños corresponden a dos maneras de descubrir y concebir el mundo. El lector elige cuál de las

dos vías sigue para investigar la realidad, sin que ello suponga la exclusión de la otra, sino el asedio que ejerce sobre la alternativa.

Leer *Rayuela* es como jugar a la rayuela saltando por los capítulos. En la interpretación de *Rayuela* de Leo Pollmann (1978) leemos: “El título del libro, que se refiere a un hecho concreto y central y a su significación figurada, sugiere ya posiblemente este movimiento a saltos necesario para leer la novela, este saltar al capítulo correspondiente, análogo hasta cierto punto a la “subida al cielo” del juego de la rayuela”. Decidirse a leer *Rayuela* siguiendo el tablero inventado por el autor significa aceptar un desafío y jugar al juego que es leer la novela saltando sucesivamente por sus partes hasta llegar al fin, al “cielo” que no es fácil de alcanzar.

El cuadro de Cortázar propone al lector empezar la lectura por el capítulo 73, que tiene carácter de un prólogo, donde el autor expone su idea de dar a la obra una estructura tan extraordinaria. *Rayuela* es una propuesta de superación de lo cotidiano, de la costumbre, pero sin que ello signifique optar solamente por lo curioso, lo ficcional, lo sobrenatural, sino fundiendo dos dimensiones: el mundo de la imaginación y el de la realidad. *Rayuela* es

un intento de cartografiar la dualidad constitutiva de la realidad, que abre para el lector las nuevas dimensiones, permite ver el mundo desde otra perspectiva. Como cifra del dualismo la novela se desarrolla en dos espacios en los que tienen lugar los acontecimientos de los dos primeros capítulos: París y Buenos Aires como dos mundos distintos y hasta antitéticos que se mezclan continuamente en toda la obra, provocando la alternancia de tiempos y espacios.

Rayuela rompe con la estructura y las funciones de la novela clásica. Sus partes no caben perfectamente unas en otras, no hay entre ellas una interacción preestablecida por las secuencias, el desarrollo de la acción no se puede prever. *Rayuela* critica en acto la visión estática de la escritura clásica cerrada. Según refiere Jaime Alazraki (1994):

Era necesario ofrecer alternativas que desde la hechura misma de la obra demostraran que el orden cerrado de la novela equivalía a esos sistemas lógicos criticados por los personajes de *Rayuela* (...) la novela buscaba nuevas formas de percepción y nuevos conductos de exploración que posibilitaran ver dónde el orden cerrado había fallado y salir del empantanamiento donde la novela- filme se había detenido.

El orden abierto de la novela da a leer posibilidades inalcanzables para los textos de estructura cerrada, abre los espacios que la escritura tradicional no podía concebir.

En *Rayuela* convergen las técnicas del *collage* y del montaje; su escritura se compone de fragmentos de varios caracteres que aparentemente no tienen ninguna relación unos con otros, pero en realidad es otra vez uno de los recursos que permiten alejarse de lo artificial de modelos clásicos de la novela. Es un procedimiento para figurar una realidad alejada de cualquier uniformidad juntando los fragmentos del mundo existente de un modo insólito, sorprendente, chocante, inesperado, irracional. En *Rayuela* se intersectan una gran variedad de géneros literarios que constituyen una parte del texto, son documentos, cartas a los periódicos, versos o letras de canciones. Todos estos elementos obtienen un nuevo sentido dentro de la novela y las posibilidades de leer la obra permiten descubrir cada vez nuevas combinaciones de los textos que habilitan modulaciones de sentido no previsibles. De esta manera se crea un nuevo tipo de novela polifónica, en la que emergen voces no sólo de los personajes, sino de los varios tipos de escritura, del len-

guaje en el que el hombre trata de exponer sus pensamientos.

Anteriormente me referí a cuál era el objetivo que yo me planteaba desde una perspectiva de crítico literario o de lector crítico —que podría ser una mejor definición—: era propiciar el encuentro de cada lector con su sentido, a los efectos de que el texto no quedara coagulado en una palabra autorizada. Yo suelo recurrir a una metáfora: algunos críticos se invisten como pontífices, es decir que pontifican un sentido y se colocan en ese lugar porque son aquellos que, con mayor seguridad, “oyen la palabra de Dios”. Entonces, ese es un aspecto sobre el que vamos a insistir. Y esto es solidario con el texto. Porque si nosotros pensamos en *Rayuela*, uno de los gestos orientado hacia el lector es que se mueva con el texto, que lo inscriba en la instancia de lectura que sea más propicia para la producción del sentido que está buscando.

Imaginemos un lector que se enfrenta a la *Rayuela*. El punto inicial que yo le sugeriría es orientarse a partir de una palabra o de una serie de palabras que formen una frase o dos a lo sumo, como desencadenante, ese punto inicial de lectura, ese arranque, debe apartarse de cualquier forma de cristalización del sentido,

un punto de anclaje y de deslizamiento a la vez que no signifique: “*Rayuela* es esto”, sino que funcione como una consigna de activismo y no de acatamiento. Una palabra productiva para ese lector podría ser la palabra *búsqueda*. Entonces al momento de enfrentar al texto, porque no hay trabajo de lector crítico separado del texto, movido por esa consigna enfrenta la primera frase del relato, digo “el comienzo” de la narración, que anticipándonos a su itinerancia, puede ser leído como una condensación de la propuesta del texto: *¿Encontraría a la Maga?* La letra del relato coincide con la actividad del lector, se abre con un enigma que remite a una búsqueda. Aparece como una condensación, un núcleo del que se van a derivar múltiples posibles narrativos. Al internarse en una novela como *Rayuela*, que aparece a su mirada como un espacio considerable, complejo, amplio, nuestro lector inicia un recorrido por lugares a partir de los cuales va a establecer relaciones multidireccionales. Los textos no son uniformes, son espacios heterogéneos. Entonces, apelando a una comparación, pensamos que en los textos hay partes blandas y partes duras, y tanto de unas como de otras no podemos hacer una cartografía previa. Las partes blandas y las partes duras son zonas que el lector detecta en

su errancia interpretativa. Cuáles son las partes blandas del texto: aquellas que se diferencian de los discursos habituales, que abren fisuras en el sentido común, las que provocan desviaciones y proliferaciones.

Dice Blanchot que si de pronto se acabara la literatura, si desapareciera, y por un minuto no tuviéramos la posibilidad de acceder a los textos literarios, ese silencio se llenaría con la vocinglería de los otros discursos que repiten estereotipos y no dicen nada, sino que ratifican la primacía de lo mismo, sin variaciones ni modulaciones. Entonces, las partes blandas son el lugar donde el lector entra, porque son grietas en el continuo del sentido común. *¿Encontraría a la Maga?* Es una convocatoria a la búsqueda y en esa frase empiezan a aparecer un conjunto de movimientos que nos permiten aproximarnos al texto.

Partiendo de la idea de que no hay cesuras entre las múltiples modalidades de escritura y el mundo, puesto que el “mundo” no consiste en colecciones o agrupamientos diversos de cosas, sino en campos de significados que van articulando zonas de pasaje y equilibrio con zonas de tensión y conflicto (debo reconocer mi deuda con Joseph John Thompson más que con Pierre Bourdieu en relación con el concep-

to de campo), es posible, entonces, trazar imaginariamente una cartografía de la diferencia que se tiende entre escrituras de ratificación y escrituras de suspensión. Diferencia referida a la magnitud de la significación posible que las escrituras ponen en juego en las innumerables escenas de lectura a las que son atraídas⁹. Esa diferencia no es de orden cuantitativo porque es incalculable, no depende de una unidad de medida que la verifique; sí, en cambio, supone la posibilidad de delinear un rango dominante que la distinga; de ello resulta también que los términos en cuestión no forman parte de una oposición dicotómica, sino que designan los puntos extremos de un continuo en constante expansión. Las escrituras de ratificación aparecen re-presentando una con-figuración de significados con un alto grado de estabilidad fundados en ciertos parámetros re-conocibles,

⁹ Los textos no pertenecen a un género en particular ni se pueden incluir en categorías o taxonomías excluyentes, sino que participan de varias de esas posibles alternativas sin ninguna exclusividad dispuesta a priori. Si bien es indiscutible la concepción de que son los lectores quienes inscriben los textos en los géneros, la plasticidad y la dimensión significativa de la escritura es la instancia primordial que promueve la multiplicidad y la complejidad de esas lecturas.

que habilitan la fascinación de la ilusión mimética y de los regímenes escópicos vinculados al espejismo de las figuraciones múltiples y cambiantes de la correspondencia o la imitación como categorías modélicas de la verdad (dejo constancia de mi deuda con Christian Metz en relación con el concepto de regímenes escópicos). Las escrituras de suspensión perturban las jerarquías de significados estratificadas y/o estereotipadas; por lo tanto, desplazan la re-presentación instalándose en la deriva de una semiosis infinita. Las escrituras de ratificación representan un mundo que las precede, las escrituras de suspensión postulan el advenimiento de un mundo no-representable. Finalmente, ratificación y suspensión participan de una cierta genealogía próxima a lo legible y lo escribible de Roland Barthes.

La idea es que nos planteemos un conjunto de cuestiones, y de lo que se trata con respecto a *Rayuela* es abrir la mirada a las incertidumbres, a los problemas. La poética de Julio Cortázar, tal como se expone en *Rayuela* supone una valoración de la escritura literaria como espacio en el que se producen dislocaciones. Desde mi perspectiva, los textos se hacen literarios en la medida en que se alejan de las cristalizaciones y las repeticiones. Como de-

cía Proust, los escritores inventan un lenguaje adentro del lenguaje para nombrar lo que los otros discursos no pueden nombrar, inventar una lengua extranjera en cierta medida. Se propone inscribir nuevas estructuras gramaticales o sintácticas. Intenta desplazar el sentido de los caminos trillados. Ese es el punto en torno al que *Rayuela*, exhibe su gestualidad de ruptura, de confrontación con las escrituras de ratificación, con aquellos textos que son una colección de lugares comunes.

La búsqueda que encarna Oliveira y a la que el texto convoca a nuestro lector es situarse en un más allá del lenguaje de la repetición. Ahí emerge una cifra. La propuesta es pensar que un texto literario nunca está solo; que cuando leemos un texto literario, leemos un texto en relación con un contiguo de otros textos. Sigamos a nuestro lector imaginario, su errancia por el comienzo del texto se asemeja a las deliberaciones que prologan y prolongan las ceremonias iniciales del acto amoroso, y uno no llega al amor de golpe, hay como pasajes, y esta es una zona de pasajes que estamos tratando de caracterizar. El texto no está solo. Una figuración apropiada para aproximarnos a esa situación podría ser imaginar a nuestro lector que se despierta en medio de la noche y

queda atrapado por los vaivenes del insomnio; pero no lo vive acorralado por aquellas preocupaciones del por-venir inminente. Sino más bien asume que ese insomnio le permite recuperar cuatro o cinco horas de vigilia. Entonces, ese insomne se levanta y porque es lector va hasta su biblioteca. Qué hace cuando está en la cercanía inminente de los estantes de la biblioteca, qué hace cuando la mano vuela hacia los libros, cuando está por elegir: lo que hace es llevar libros de su memoria hasta la inminencia de su elección y de la posterior lectura. Se trata de “llevar libros” y nosotros leemos siempre desde ese lugar. Disponerse a leer, supone un gesto de *anamnesis* —del griego αναμνησις, ‘recuerdo’— significa ‘recolección’, ‘reminiscencia’, ‘rememoración’. La anamnesis designa la operación de traer al presente los recuerdos del pasado, recuperar la información registrada y archivada en épocas pretéritas. Todo lector, cuando empieza a leer, lo que hace es un salto atrás. Al hacer un recorrido por un museo, al entrar en una de las salas, así, de golpe, nosotros reconocemos y distinguimos a la distancia un retrato o un paisaje. Eso es lo que hace el lector: primero va hacia atrás, busca en su propia biblioteca. Dejamos a nuestro lector imaginario ya atravesado por su búsqueda.

Nuestra propuesta es leer a *Rayuela* como un juego en el que cada uno va a producir su sentido. Intentamos aproximarnos al texto de dos maneras: una entrando por todos los senderos de *Rayuela*, todos aquellos por los que podamos acceder. Y la otra, haciendo un sobrevuelo. Inicialmente, optamos por esta segunda posibilidad; es decir rastreamos los reenvíos al existencialismo, al surrealismo, al Zen y la Patafísica que participan del pensamiento poético y narrativo de Julio Cortázar.

Dentro de esa misma posibilidad, hicimos otro movimiento: pusimos los textos de Cortázar en una configuración que privilegiaba la alineación temporal y fuimos observando cómo *Rayuela* podía funcionar como un centro de irradiación. Esa articulación está orientada hacia el interior de la textualidad cortazariana. Siguiendo una dirección inversa, podemos tratar de ver en qué tradición literaria Cortázar está inscribiendo su escritura. Cortázar, junto a las líneas de pensamiento relacionadas con su afán cosmopolita, se instala en una tradición muy argentina. En 1948 aparece *Adán Buenosayres*, y Cortázar, un Cortázar que no tenía una visibilidad notoria en el espacio literario argentino, publica una reseña donde valora algunos elementos de la novela de Leopoldo

Marechal. Entre otras cosas, el viaje, el recorrido, el atravesar la ciudad. Y valora básicamente el humor; en esa perspectiva, más allá de la diversidad que supone, junto a Marechal aparece la figura de Macedonio Fernández. También Carlos Warnes, César Bruto, de quien inserta un largo epígrafe en su novela. Esto implica que Cortázar aparece como un lector que expone una notable autonomía en relación con los modos de lectura que en general fueron adversos a la novela de Marechal o afirmaban demasiado categóricamente las distinciones entre la alta literatura y los otros registros que no participaban de esa taxonomía como César Bruto. A su vez la disposición de los capítulos de *Rayuela* reenvía a un motivo macedoniano: el lector salteado, que es uno de los recorridos posibles planteados por el Tablero de dirección junto con el texto, se propone un modo de interpretar el sentido que se construye en el texto. Y en esa serie emerge Borges. En sus entrevistas con el escritor uruguayo Omar Prego Gadea dice:

En principio soy —y creo que lo soy cada vez más— muy severo, muy riguroso frente a las palabras. Lo he dicho, porque es una deuda que no me cansaré nunca de pagar, que eso se lo debo

a Borges. Mis lecturas de los cuentos y de los ensayos de Borges, en la época en que publicó “El jardín de los senderos que se bifurcan”, me mostraron un lenguaje del que yo no tenía idea. Lo primero que me sorprendió fue una impresión de sequedad. Yo me preguntaba: ¿Qué pasa aquí? Esto está admirablemente dicho, pero parecería que más que una adición de cosas se trata de una continua sustracción. Y, efectivamente, me di cuenta de que Borges, si podía no poner ningún adjetivo y al mismo tiempo calificar lo que quería, lo iba a hacer. O, en todo caso, iba a poner un adjetivo, el único, pero no iba a caer en ese tipo de enumeración que lleva fácilmente al floripondio. (Prego, 1984)

Y en un reportaje reproducido por la revista *La Maga*, agrega:

La gran lección de Borges —continúa Cortázar— no fue una lección temática, ni de contenidos, ni de mecánicas. Fue una lección de escritura. La actitud de un hombre que, frente a cada frase, ha pensado cuidadosamente, no qué adjetivo ponía, sino qué adjetivo sacaba. Cayendo después en cierto exceso que era el de poner un único adjetivo de tal manera que usted se caiga un poco de espaldas. Lo que a veces, puede ser un defecto (Cortázar, 1994).

Junto con ellos, en algún estante, más acá o más allá, en cualquier orden que sea, se impone no olvidar a Roberto Arlt, algunos de cuyos tonos se dejan entrever en varios pasajes de *Rayuela*:

Escribo lejos de toda referencia, Arlt y yo solos en un rincón perdido de la costa pacífica. De alguna manera siempre estuvimos solos uno y otro, uno con otro; en mi juventud lo leí apasionadamente pero sin interesarme por los trabajos críticos que buscaron explicarlo después de su muerte; incluso ignoro su biografía en detalle, salvo las síntesis en las solapas de los libros y en algunas páginas de Mirta Arlt y de Raúl Larra. No se busque aquí un “estudio” sino, como prefiero, el juego de vasos comunicantes entre autor y lector, un lector que también llegó a ser autor y que cuenta entre sus nostalgias la de no haber tenido la suerte de que Arlt lo leyera, incluso con el riesgo de que le repitiera su famoso y terrible “rajá, turrítito, rajá”. Cualquiera sabe de esas esperanzadas exhumaciones que llegado el día practicamos con ciertos libros, ciertas películas, ciertas músicas, y de sus resultados casi siempre decepcionantes; a veces la razón está en las obras, a veces en quienes buscan repetir lo irrepetible, recobrar por un momento la juventud que mordía a ojos cerrados los frutos del tiempo. De tanto en tanto, sin embargo, salimos de un cine, de un capítulo o de un concierto con la

plenitud del reencuentro sin pérdidas, de la casi indecible abolición de la edad que nos devuelve a los primeros deslumbramientos, todavía más asombrosos ahora puesto que ya no tienen por apoyo la inocencia o la ignorancia

Al momento de leer *Rayuela*, no la hemos aislado, en esta escena de lectura la hemos situado en el centro de una constelación de otros textos. Entonces, hemos pasado revista a las marcas, los motivos, los gestos que vinculan su poética narrativa con el romanticismo, el existencialismo, surrealismo y el pensamiento oriental. También relacionamos la novela vinculándola con otros textos de su obra pensados en orden a una serie cronológica. Y tratamos de situar una cierta tradición literaria argentina en la que su novela se inscribe.

Más arriba, habíamos pensado un lector imaginario en la escena de comienzo de su lectura de *Rayuela* y aludimos a una palabra propiciatoria del ingreso al texto que podría ser la *búsqueda*.

En una novela de 1980, *Respiración artificial* de Ricardo Piglia hay un epígrafe de T.S. Eliot: "Tuvimos la experiencia pero no su sentido, y el acceso al sentido restaura la experiencia". Lo traigo a colación porque envía a uno

de los núcleos productivos de la textualidad de *Rayuela*: la búsqueda del sentido. La lectura es de algún modo un acto de complicidad, de confabulación con el texto, que no puede abarcar las incalculables errancias de la textualidad de *Rayuela*, que como decíamos al principio es una huella de la incesancia. La búsqueda de cada lector tiene una impronta irrepetible. Ahora, esto no significa que le hagamos decir al texto cualquier cosa, porque no es así, sino que cada uno va a ir definiendo determinado tipo de orientaciones en su recorrido interpretativo.

Pocas veces una novela puede ser tan enigmática como un gran poema o como una gran pieza musical. El poema lo leemos una y otra vez, y no es que tardemos en alcanzar su sentido y, por lo tanto, a dilucidar del todo un enigma, sino que el enigma central sigue manteniéndose a pesar de que el poema irradia sentido de una manera constante, como emite radioactividad el uranio. Al poema se lo aprende de memoria y se lo dice muchas veces, y cuanto más sentido se extrae de él, más intacto, sin embargo, permanece el sentido. No es el mensaje, no es el contenido, no hay una información que podría obtenerse por cualquier otro camino o un significado que pueda

explicarse mediante paráfrasis. Dice Flannery O'Connor que lo propio de la obra de ficción es precisamente no permitir la paráfrasis, no dejarse resumir o simplificar en la explicación.

En el poema, arde un fuego que no se apaga nunca, como en las notas de una música que dura con llama desigual a lo largo de la vida de cada lector en el que se prendió, y en el mejor de los casos, a lo largo de los siglos, resistiendo todo, el olvido, las traducciones, o los *mass media*. El poema enciende la dinámica incesante del enigma de sentido, cuando el sentido no se presenta enmarcado y cristalizado en módulos establecidos. Los grandes textos literarios, más allá de su extensión, se inscriben en la memoria y en la imaginación de los lectores con la magia incesante del poema. No importa cuántas veces se lea *Rayuela*; cuanto más se la recorre, más intacto permanece el enigma. Porque ese enigma es lo que nos hace a los lectores de *Rayuela* constituirnos en perseguidores. Ese enigma no lo podemos localizar. Un clásico, dice Calvino, nunca termina de decir lo que viene a decir.

Más arriba hice mención de un texto de *La vuelta al día en ochenta mundos*, el 'Rayuelomatic', dispositivo que había sido inventado por Juan Esteban Facio, que es uno de los patafísi-

cos más notables de la Argentina. La patafísica tiene sus raíces más lejanas en Alfred Jarry, que es un escritor de fines y principios del XIX y el XX. *Ubú Rey*, es su texto más emblemático, marcado por la desmesura de un humor disparatado. Jarry es uno de los antecedentes reconocidos por los surrealistas y muy valorado por Julio Cortázar. La Patafísica es la ciencia de las soluciones imaginarias y de las leyes que regulan las excepciones. La ciencia actual se funda en el principio de inducción, dicen los patafísicos. Hay un consenso generalizado acerca de que tal fenómeno debe preceder o seguir a otro, y a partir de esa certeza se han constituido múltiples aseveraciones. Los patafísicos piensan de otra manera.

De la Patafísica y del surrealismo Julio Cortázar toma el gusto por esos materiales aparentemente azarosos pero en verdad regidos por un destino que en cualquier momento los vuelve significativos. De algún modo, esto último se relaciona con el *collage* que consiste en acercar y hacer coincidir materiales diversos en un mismo espacio. Esa idea de *collage* es muy productiva en Cortázar. Está en *Rayuela*, pero también en los libros almanaque.

Desde sus libros almanaque el *collage* comienza a ser un dominante en la disposición

textual. El *collage* se constituye en el orden de la simultaneidad, como en los cuadros de Picasso; el montaje es la sucesión, la articulación en serie de esos elementos pero teniendo en cuenta que esos elementos manifiestan la heterogeneidad, las líneas de continuidad del montaje son múltiples.

Las operaciones de configuración del *collage* se desarrollan a través de dos etapas; en primer lugar, la selección y el recorte de materiales o mensajes formados previamente o compuestos con el objeto de incorporarlos a la obra; a continuación, se lleva a cabo el acoplamiento de las discontinuidades o heterogeneidades en una nueva textualidad que integra y reúne los materiales recortados. El *collage* es la transferencia de materiales de un contexto a otro para producir la diseminación de significaciones de estos préstamos en el nuevo emplazamiento. Pero en los *collages*, más allá de los lenguajes en los que se presentan, la concordancia de la forma con el contenido no es una relación de exterioridad regida por el mundo como una totalidad previa, sino que tiene el propósito de intervenir en ese mundo, no para reflejarlo, sino para conjeturar y postular sus múltiples significaciones.

La concordancia entre la búsqueda de Oliveira y el dispositivo textual que la refiere nos permite fijar la atención crítica en los intersticios que separan a los saltos en la errancia del lector cómplice, por un parte, y por otra, a los materiales que refieren esas circunstancias. De las posiciones posibles de lectura, *Rayuela* privilegia aquella en la que el lector se desplaza a través de las páginas, cumpliendo su recorrido simultáneamente con los traslados de Oliveira; esa simetría instala los *collages* que lo componen en el eje de la sucesión, propio de la lectura. Se impone, por lo tanto, recurrir al dispositivo del montaje para caracterizar tentativamente las operaciones de interpretación del texto. El montaje consiste en la espacialización de la figuración temporal que se articula específicamente en el corte y la sutura. Oliveira se constituye en el tránsito de búsqueda, no hay un posicionamiento fijo desde el que se organiza la identidad, esa movilidad está en simetría con el modo en que se inscribe al lector en el texto; lo que implica que la dinámica narrativa discontinua, fragmentaria y heterogénea está en estricta correspondencia con los procedimientos que la textualizan.

El montaje ya sea en el sistema de producción fordista ya sea en la edición cinematográfica

fica es un mecanismo (la literalidad connota al mecano) que está basado en la puesta en movimiento de imágenes u objetos diversos para integrarlos en una entidad más compleja; en el cine, el corte y la sutura constituyen la articulación de diferentes series que se alternan produciendo un efecto de continuidad fundado en la ruptura. El lector de *Rayuela* se desplaza por un texto que se da a leer compuesto por segmentos que presentan una variedad de opciones de interpretación, es en los intersticios donde su actividad alcanza mayor relevancia, porque es en esas instancias en las que debe tomar decisiones acerca de la continuidad de su travesía interpretativa.

Las instancias de engarce y acoplamiento componen un proceso de enlace que continuamente libera en su itinerario otras posibilidades alternativas de articulación, inscribiendo la relativa autonomía de sus partes en orden a una concepción de la escritura literaria en la que la diseminación, la encrucijada y la sutura, siempre reversibles, se sobreimprimen para deshacer toda posible coherencia lisa de la trama y abrirse a la concertación inestable de innumerables instancias de entramado.

En una pintura de Picasso, en una hoja de *La vuelta al día en ochenta mundos* se reúnen

elementos heterogéneos, de lenguajes, textualidades y configuraciones diversas. Hay una fotografía, hay dibujo, columnas, letras que son diferentes. En *Rayuela* la heterogeneidad es discursiva y genérica. Ahí tengo un *collage*, la reunión de distintos regímenes discursivos, fragmentos que se reúnen y esa heterogeneidad produce un sentido. El montaje funciona cuando esos elementos se articulan en una serialidad; siempre trabaja con los fragmentos. Entonces, para armar un montaje en *Rayuela*, frente a la heterogeneidad, tengo múltiples líneas de recorrido, no una sola. Debemos pensar el montaje como una serie.

¿Qué se nos propone en *Rayuela*? ¿Cuál es el diseño que presenta el texto? Siempre me pareció que la idea del doble en Cortázar era un punto de partida para pensar otras cuestiones. Yo creo que en *Rayuela* generalmente se insiste mucho en el lado de acá y el lado de allá, y se insiste mucho con los dobles. Si bien es posible pensar a Talita como el doble de la Maga, esa opción no excluye que ambas participen, asimismo, de una triangulación. El texto se divide en secciones:

Del lado de allá:

París

Del lado de acá:

Buenos Aires

De otros lados:

Europa, ensayos, unidades narrativas
y misceláneas

Entonces, ahí tenemos una triangulación, una puesta en cuestión de la serenidad del doble, una puesta en cuestión desde la pluralidad. Además, ¿para quién Talita es el doble de la Maga? Para el personaje que la desea, por lo tanto, se articula un triángulo.

A ese lector posible que enfrenta a *Rayuela* como si fuera una máquina, su búsqueda lo instala correlativamente como si fuera un operador deseante. Las instancias constructivas del texto, el posible vaivén entre el doble y la triangulación pueden ser pensadas como dispositivos posibles de un mecano que permite múltiples configuraciones, en particular, la de armar y desarmar.

5. El nombre del juego

El gran juego

*Entiendo ya algunas figuras
pero no sé qué es la baraja,
qué anverso tiene esa medalla
cuyo reverso me dibuja.*

*En la otra cara de la luna
duermen los números del mapa;
juego a encontrarme en esas cartas
que ciegamente son mi suma.*

*De tanta alegre insensatez
nace la arena del pasaje
para el reloj de lo que amé,*

*pero no sé si la baraja
la mezclan el azar o el ángel,
si estoy jugando o soy las cartas.*

JULIO CORTÁZAR, *ÚLTIMO ROUND*

Más allá de la forma gramatical en la que se despliega, el título de un texto funciona como un nombre propio. Inscrito en la orilla o en el marco que rodea el texto, el título lo identifica, y como cualquier nombre propio, permite que se lo mencione en su ausencia. El texto inscribe su nombre y con esa atribución se abre

a textualidades más amplias, incalculables, al mundo en general. Y al darse nombre hacia esa exterioridad inasible desde el marco, como pasaje, hace que ya no sea posible escindir el interior de un exterior, sino que el nombre, en este caso *Rayuela*, inscribe el exterior en el interior sin poderlo contener, o más bien desbaratando esa limitación, haciendo del nombre una forma de continuidad, de tránsito.

Rayuela pudo haberse llamado ‘mandala’, nombre que Cortázar rechazó por considerarlo pedante. Morelli piensa llamar “almanaque” a su obra, que concibe como un texto en el texto, constituyéndose en una teoría de la novela dentro de la propia novela en la que es un personaje. Como dijimos más arriba, el capítulo 134 de *Rayuela* es la transcripción de una página del *Almanaque Hachette*. En los borradores de Cortázar, publicados en *Cuaderno de Bitácora de Rayuela*, editado con un ensayo crítico de Ana María Barrenechea (1992), circulan otros nombres posibles:

El título *Rayuela* y la tapa con el dibujo infantil ya anunciaban la aventura física e intelectual que se propone. Otros títulos rondaban la men-

te de Cortázar como se descubre en el *Cuaderno*: “Mandala”, “Almanaque”, “Disculibro”.¹⁰

Este último designaba solo la tercera parte, para indicar su orden de aparición en un bloque después de París.

Cuántas palabras, cuántas nomenclaturas para un mismo desconcierto, dice Oliveira, comentando su propio discurso y el de nuestra cultura occidental y cristiana, refiriéndose específicamente a los nombres de la nostalgia indoeuropea, como por ejemplo: eje, centro, razón de ser. La misma observación podría aplicarse a esa virtualidad, esa pluralidad de nombres para *Rayuela*, que indaga la crítica genética en sus originales.

Uno de los problemas del pensamiento del siglo XX fue la relación entre el lenguaje y el mundo. Fredric Jameson lo pone en la letra del título de su libro *La cárcel del lenguaje*. Entonces, esa relación entre lenguaje y mundo supone que de alguna manera no hay pensamiento sin lenguaje y de qué modo el lenguaje configura una incidencia dominante. De ahí que las búsquedas de *Rayuela* sean destellos de sentido

¹⁰ Ana María Barrenechea, “Génesis y circunstancias” en *Rayuela* ed. Crítica, Buenos Aires, Archivos FCE, 1992.

más allá de las repeticiones. Los estereotipos tranquilizan, sedan, confirman. Acaso una de las razones de ser de los textos literarios sea inquietar. La preocupación por el sentido, por el sin sentido de nominar, de dar a algo uno o muchos nombres, aparece repetidas veces en el texto de la novela de Julio Cortázar:

Todo se llama de alguna manera, vos elegís y dale que va [...]el amor se llama con todos los nombres de todas las calles, de todas las casas, de todos los pisos [...] de todos los olvidos o los recuerdos.[...]A veces, sin embargo, un único nombre coincide con lo nombrado.[...]mi pena *se llama* pena, mi amor *se llama* mi amor...[...] Los nombres sirven para poder ver las cosas, aunque sean también una limitación. Ustedes, si no nombran las cosas, ni siquiera las ven.

Para Horacio Oliveira, nombrarse a sí mismo corresponde a un reconocimiento: “en esa vertiginosa rayuela, en esa carrera de embolsados yo me reconocía y me nombraba”.

“Sujetate a los nombres, así no te caés”, le dice Horacio a Pola.

Rayuela problematiza la cuestión, hay modulaciones: la Maga no cree en los nombres y Horacio desconfía de ellos. Horacio desconfía, por eso busca.

En suma, conferir un nombre es una manera de dar o atribuir una identidad. O por lo menos, iluminar como en una fulguración esa identidad. Así como *bautizar* significa a la vez conferir un ser cristiano y dar un nombre.

El texto comienza, abruptamente, con la frase “¿Encontraría a la Maga?”, ese es un núcleo a partir del cual el texto prolifera. Vamos a ver que cada uno de esos nombres posibles emergen, a su vez, como puntos de irradiación. Cada una de las palabras propuestas como título aparece como un foco de entropía semiótica. Mientras que cada uno de ellos ofrece cierta orientación, correlativamente, niega otras. Es verdad que la mayoría de esos nombres ha quedado en pura virtualidad, no textualizados como título. Pero tres de ellos, además de “rayuela”, el nombre definitivo, elegido por Cortázar, han sido privilegiados en distintas jerarquías: “almanaque”, propuesto por Morelli para nombrar la composición, cómo están dispuestos los materiales de la novela; “mandala”, que Cortázar rechaza porque le parece que era muy pedante y porque creyó que ataba al texto o estaba dando, ya de entrada, una orientación demasiado anunciada de lectura; y “araña”, que formaba parte de un capítulo finalmente excluido; aunque fue un foco importante en el

proceso de escritura de la novela (Cortázar, 1973). Digamos que ya es tarde para decir que acertó con el título. Pero acertó, hay un acierto ahí.

Las modalidades de lectura han variado con los nuevos soportes. Ahora se puede acceder a *Rayuela* en un formato PDF, esa es una alternativa que hace algunos años no teníamos los críticos. Al buscar “rayuela”, es posible revisar la cantidad de veces que aparece en el texto y además en qué lugares está, lo que es muy significativo.

“La araña” era un capítulo suprimido en la versión definitiva. De acuerdo con lo que afirma en la *Revista Iberoamericana* fue el punto de apertura de la novela que Cortázar (1973) escribió:

Rayuela partió de estas páginas, partió como novela, como voluntad de novela, puesto que existían ya diversos textos breves (como los que dieron lugar luego a los capítulos 8 y 132) que estaban buscando aglutinarse en torno a un relato. Sé que escribí de un tirón este capítulo, al que siguió inmediatamente y con la misma violencia el que luego se daría en llamarse “del tablón” (41 del libro). Hubo así un primer núcleo en el que se definían las imágenes de Oliveira, de Talita y de Traveler.

En el *Cuaderno* hay un conjunto de notas que confirman esa referencia de Cortázar; así como también aluden a la compleja red de remisiones y alusiones que se tienden en torno de ese núcleo inicial de “La araña”; su valoración se potencia cuando se tiene en cuenta que bajo ese nombre Cortázar reunía el conjunto de los primeros originales. Me parece que allí tenemos un germen generador de *Rayuela*. De todas maneras, esa impronta subsiste, hay un capítulo extraordinario de la novela, donde Oliveira le hace una trampa a Traveler, poniéndole palanganas y una serie de hilos, una especie de telaraña:

Lo de arrollar un piolín negro al picaporte empezó casi un par de horas después, porque entre tanto Oliveira hizo diversas cosas en su pieza y fuera de ella. La idea de las palanganas era clásica y no se sintió en absoluto orgulloso de acatarla, pero en la oscuridad una palangana de agua en el suelo configura una serie de valores defensivos bastante sutiles: sorpresa, tal vez terror, en todo caso la cólera ciega que sigue a la noción de haber metido un zapato de Fanacal o de Tonsa en el agua, y la media por si fuera poco, y que todo eso chorree agua mientras el pie completamente perturbado se agita en la

media, y la media en el zapato, como una rata ahogándose o uno de esos pobres tipos que los sultanes celosos tiraban al Bósforo dentro de una bolsa cosida (con piolín, naturalmente: todo acababa por encontrarse, era bastante divertido que la palangana con agua y los piolines se encontraran al final del razonamiento y no al principio, pero aquí Horacio se permitía conjeturar que el orden de los razonamientos no tenía a) que seguir el tiempo físico, el antes y el después, y b) que a lo mejor el razonamiento se había cumplido inconscientemente para llevarlo de la noción de piolín a la de la palangana acuosa). En definitiva, apenas lo analizaba un poco caía en graves sospechas de determinismo; lo mejor era continuar parapetándose sin hacer demasiado caso a las razones o a las preferencias. De todas maneras, ¿qué venía primero, el piolín o la palangana? Como ejecución, la palangana, pero el piolín había sido decidido antes.

De haberse actualizado como título, “araña” habría nombrado el sentido textualizado en ese capítulo: la búsqueda bajo su forma borgeana del acecho. El acecho también es una forma de búsqueda, vale decir en su versión negativa, donde el deseo queda desdoblado en miedo, o deseo de muerte del deseo. En Cortázar, sin embargo, la araña que teje su red queda presa en ella, y como para el escorpión, su única sa-

lida consiste en clavarse el aguijón. Así, al final de la lectura corrida, Horacio ha tejido, para defenderse de Traveler, una red de piolines, cuyo centro es él mismo junto a la ventana, a punto de dar el salto mortal. La lectura salteada, en tela de araña, transmutada en mandala, abre la posibilidad de sentido presentada por el otro final posible: el éxtasis, o sea, la salvación. El signo negativo de la búsqueda-acecho de la araña se convierte, en ese recorrido de lectura de la novela, por lo menos, en utópico. La alquimia textual ha conseguido que el exceso esté por encima de la pérdida.

Frente a la “araña”, el “mandala” configura la alternativa utópica. Cuando digo *utópica*, digo *posible*. Lo negativo es lo imposible. Porque al decir *positivo*, trato de no minimizar la cuestión. Con *utópico* estoy aludiendo a *aperturas posibles*.

El nombre “mandala” nos lleva a algunos aspectos relacionados con los modos de aproximación al texto en un diagrama de la lectura como el sobrevuelo que hemos analizado a través de dos series. Una, la que articula a la novela con los otros libros de Cortázar, y el modo en que *Rayuela* estaría allí funcionando como un punto de irradiación, tan íntimamente ligada a toda la poética de su escritura. Por

otro lado, al conjunto de líneas de pensamiento literario, filosófico, que podrían suponer que están atravesando el momento de la escritura de *Rayuela*. Y, correlativamente, cómo articulamos *Rayuela* con la tradición literaria argentina. Porque hay una cosa de la que no cabe ninguna duda: Julio Cortázar es un escritor argentino, marcado por una impronta propia de la tradición literaria argentina. El detalle de elegir la palabra “piolín” en una narración es un indicio de esa pertenencia.

“Mandala” nombra la vía de acceso a una trascendencia por vía unitiva, espacial y temporal, interior y cósmica ofrece además la dimensión semántica de lo sagrado. Y además, “mandala”, reenvía a sus figuraciones espaciales, sus diseños diagramáticos. “Mandala” es quizá uno de los nombres de la nostalgia indoeuropea a los que se refiere Horacio y también una de las formas del extrañamiento, como los que Traveler anota en su libreta. “Mandala” nombra una noción oriental, extraña en nuestra cultura de occidente, y por ajena, también atrae y connota esa dimensión de misterio.

Horacio lo menciona en el capítulo 54:

De alguna manera habían ingresado en otra cosa, en ese algo donde se podía estar de gris y

ser de rosa, donde se podía haber muerto ahogada en un río (y eso ya no lo estaba pensando ella) y asomar en una noche de Buenos Aires para repetir en la rayuela la imagen misma de lo que acaban de alcanzar, la última casilla, el centro del mandala, el Ygdrasil vertiginoso por donde se salía a una playa abierta, a una extensión sin límites, al mundo debajo de los párpados que los ojos vueltos hacia adentro reconocían y acataban.

Morelli también se refiere al “mandala”: “Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo, inventar la purificación purificándose”. Las referencias a la búsqueda de un centro o de la unidad también lo aluden. Entonces, allí podemos transformar la tela de araña en mandala. Esa tela de araña trasfigurada en mandala, leída por una lectura salteada, nos habilita a conjeturar una línea de interpretación. En el nivel de la ficción Horacio, en el capítulo 58, se encuentra simultáneamente en diferentes tiempos, lugares y situaciones, en una coexistencia espacio-temporal que estaría figurando lo que podríamos llamar el éxtasis.

Desde una perspectiva textual esa trascendencia es inmanente. O sea que es un movimiento complejo y paradójico. Como en el centro del mandala, ocurre en el centro del tex-

to o en una secuencia que está inmediatamente después del texto citado. *Rayuela* alude en la letra a los ríos metafísicos. Es decir, creo que el nombre “mandala” es indicador de una cierta dirección posible del sentido textual.

Cada uno de los nombres connota el juego, y “rayuela” es el que más lo atrae a la escena textual. Reiteramos acerca de los juegos: no hay sentido sin juego, porque no hay juego sin reglas.

Cortázar rehúye toda forma de la sacralización, porque es un elemento que congela, detiene el sentido. El sentido tiende a ser incalculable, entonces constantemente se desplaza, se disemina sin clausura. En la idea de juego se expresa ese intento de desacralización. Pero en “los juegos” también está la idea de azar, que es propia del surrealismo. Digamos, el azar objetivo: el encuentro entre el deseo y la realidad concreta. El juego puede ser considerado por sus orígenes como un rito desacralizado. Como rito sagrado, el juego ocurre en la historia, aunque en un tiempo y espacio limitados. El juego es un rito. La rayuela une el diseño infantil con la dimensión mítica. Y está el juego de azar. En *Rayuela*, además de la desacralización del “mandala”, diversos juegos aparecen y estarían contribuyendo a alentar esta proliferación de

sentidos. Digamos, el circo donde trabajan Talita, Traveler y más tarde Oliveira. La sesión de jazz, el arte en general como juego; en la misma línea, los juegos de lenguaje a los que juegan Horacio y la Maga; y por otro lado, Talita y Horacio: los juegos del cementerio. Entre los juegos que aparecen en *Rayuela*, el más gratuito y accesorio para la economía del texto es precisamente el de la rayuela.

En la novela, nadie juega a la rayuela, excepto los locos. En todo caso, el lector. En el nivel del mundo ficticio, la referencias a ella ocurren cuando la realidad parece rasgarse o esbozarse como realidad otra. Talita, que Horacio ve transmutada en la Maga, se mueve lentamente en la rayuela dibujada en el patio del manicomio, esbozando un juego en el que, sin embargo, no entra. Horacio, en el corredor del manicomio, antes del capítulo de los hilos, también da dos o tres saltos, como si hubiera allí otra rayuela que nadie ve.

“Rayuela” tiene la ventaja de la concreción del singular. Uno podría decir “mandalas”, podría decir “arañas”, incluso podría decir “juegos”, pero difícilmente “rayuelas”. “La araña”, título eliminado y correspondiente al capítulo de los hilos, produce una significación conclusiva muy próxima al cierre de la lectura corrida.

“Rayuela”, en cambio, hace posible otra dirección de sentido, que es el éxtasis, en el centro del texto ‘mandala’, en el cielo de la rayuela.

Hay otro reenvío de la rayuela: Dante y Macedonio, como Cortázar, escriben una novela porque en el texto se busca una mujer. Dante encuentra a esa mujer en el cielo, entonces hay como una posibilidad de vínculo.

El lector que recorre una lectura entretejida o salteada, el texto telaraña, mandala, rayuela, al llegar al éxtasis y la revelación que ocurre en ese espacio textual, dibuja una rayuela en espiral. La otra lectura corrida dibuja el texto en una línea recta. Si la rayuela, como el mandala, son formas del laberinto, no puede dejarse de aludir a Borges que dice que hay un laberinto griego en forma de una línea única, recta y agrega que en esa línea se han perdido tantos filósofos que bien puede perderse un mero detective. Retomo esa glosa del final del cuento “La muerte y la brújula” señalando que el lector que busca, que sigue las huellas del sentido en la novela puede corresponderse con un detective, tal como lo piensa Ricardo Piglia, el escritor es un criminal y el lector crítico un detective.

Si hay algo de lo que se arrepintió Cortázar, es de la metáfora del lector hembra. Se

arrepintió. No fue propicia. Digamos que se refería al lector dócil, al lector que se deja pasear guiado por un lazarillo. Ustedes saben que la profesión más exitosa de los últimos años en la Argentina, la que más se ha extendido, diría que en los últimos quince años, es la de paseador de perro. Y a veces uno leyendo los suplementos culturales de los grandes diarios, o a algunos críticos, a algunos escritores, verifica que tienen como modelo los paseadores de perros. Hay una idea del lector que tiene que ser guiado, que tiene que ser controlado. De todos modos, fue mala la metáfora de esa concepción inscribiéndola como lector-hembra.

La literatura tiene una zona peligrosa, que es la de que el sentido no puede ser controlado. Entonces, a mí me parece que allí hay un polo de atención. Yo creo que la idea del mandala, creo que la idea de rayuela, que la idea de la araña, estarían propiciando una actividad más participativa del lector.

En algún pasaje Morelli llama "Almanaque" a la suma de su obra; de algún modo, Morelli tiene un costado Bouvard et Pécuchet, el de compilador de un almanaque literario; en el capítulo 66 de *Rayuela* se condensa una teorización morelliana de la novela en forma de programa:

Le gustaría dibujar ciertas ideas, pero es incapaz de hacerlo. Los diseños que aparecen al margen de sus notas son pésimos. Repetición obsesiva de una espiral temblorosa, con un ritmo semejante a las que adornan la *stupa* de Sanchi. Proyecta uno de sus muchos finales de su libro inconcluso, y deja una maqueta. La contiene una sola frase: “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 que descubre el hueco entre los ladrillos, la luz que pasa.

En apariencia, hay una diametral diferencia entre las dos alternativas de título; en “Almanaque”, no participa del área semántica del juego. En cambio, “rayuela” se refiere a un dibujo en el espacio, en contraste “almanaque”, señala en el tiempo la vuelta circular de los días y los meses, como iguales y diferentes. Alude, por tanto, a una medida del tiempo, pudiendo llegar a tener connotaciones astrológicas y cósmicas. Pero el contacto está en que las hojas

del almanaque se parecen muchísimo a ciertos libros de Cortázar. Son un *collage* donde participan elementos heterogéneos.

6. *Un juego de nunca acabar*

En el no-prólogo de este libro he presentado un protocolo operable a partir de un par de reglas con el objetivo de componer un acuerdo con los lectores del por-venir; la primera de ellas exhorta a imaginar a esos lectores en perpetua inquietud y desplazamiento. Y la otra tiene la pretensión de conjurar una cristalización del rol del crítico literario invistiéndolo como el poseedor de modo privilegiado de significación y, tras ese exorcismo, valorizar la idea de que su función debe estar orientada hacia el encuentro de cada lector con su propio sentido, con su propio camino de interpretación. Todo ello supone que cada participante del acuerdo, afine, ajuste y despliegue las múltiples figuraciones de sentido que vayan surgiendo en cada instancia de lectura.

En el comienzo de este ensayo inserté un breve prolegómeno en el que exponía que la escritura cortazariana, promueve, alienta, provoca, la incesancia del sentido de sus textos para situar a los lectores en el horizonte ilimitado de una semiosis sin fin.

La convergencia en estas líneas de esos anuncios, nos permite conjeturar que los lectores que se animen a jugar a la *Rayuela* de Julio Cortázar se arriesgan a la aventura de un viaje sin clausura y sin un destino prefijado.

Cumplidas algunas maniobras de aproximación, en la inminencia del ingreso al texto, debo regresar a mis primeras palabras: “He pensado este ensayo crítico como una provocación, como un intento de celebración del desafío a los lectores que supone la dimensión lúdica de la *Rayuela* de Julio Cortázar”

El juego que consiste en lanzar la mirada a la primera página con el mismo ímpetu que se arroja la piedrita a la primera casilla es un desafío que los lectores pueden ya emprender sin necesidad de guías de ninguna especie; entonces, es momento de convocarlos a la lectura de la novela de Cortázar para que cada uno se atreva a internarse y transitar por los itinerarios de la *Rayuela*.

Las polémicas, un pasaje entre escritura y vida en Julio Cortázar

El señalamiento de una disonancia entre escritura y vida en Julio Cortázar es un lugar común compartido por la crítica literaria, la historia de la literatura y las diversas formas del periodismo cultural, que más allá de los matices considerados en cada oportunidad, aparece como una evidencia incontrovertible; los fundamentos que la avalan parten de una certeza asentada en la garantía que otorga la nitidez con que se advierten notables diferencias entre los imperativos que articularon el campo de su poética literaria, por una parte, y los imperativos que fueron constituyendo su postura ética y política, por otra. La especulación sobre la que se asienta mi trabajo tiene por objeto el revisar algunas de estas cuestiones centrándome

en las polémicas que Cortázar mantuvo con David Viñas, José María Arguedas, Liliana Heker, Óscar Collazos y, asimismo, reflexionar más extensamente sobre su texto "Policrítica a la hora de los chacales" vinculado con el caso Padilla (Cortázar, 1971).

El lapso que abarcan esas polémicas va desde la carta a Roberto Fernández Retamar, de mayo de 1967, que es el punto de partida de la confrontación con José María Arguedas, hasta noviembre de 1980, con su respuesta a Liliana Heker. El contexto sociopolítico que las enmarca es, por una parte, en el orden global: la guerra fría, que en Latinoamérica tenía su expresión más directa en la "doctrina de la seguridad nacional", que alineaba las fuerzas armadas de acuerdo con las exigencias de la política exterior norteamericana, con sus consecuencias de imposición de dictaduras sangrientas y constantes violaciones de los derechos humanos; y por otra, el alineamiento de Cuba con la Unión Soviética. En el campo intelectual se producen transformaciones en la concepción de las funciones del intelectual y, correlativamente, de la función de la literatura. La polémica es una práctica discursiva cuya especificidad es la confrontación, el disenso, que enfrenta antagonistas que se atacan y defienden

en torno a puntos de controversia. Cada uno de los contendientes se asume como portador de la verdad que debe imponer al otro. El desarrollo de la polémica es un combate verbal en el que quienes confrontan recurren a artilugios y celadas, es una lucha discurso contra discurso, que es una figuración verbal de una lucha cuerpo a cuerpo. Los opuestos dicotómicos y maniqueos son la razón de la diferencia que propicia el debate, y que asumen los interlocutores. Esta aproximación urgente y esquemática del contexto tiene como propósito exhibir que esas polémicas eran una modalidad de intervención sobre asuntos en los que quienes participaban aparecían como representantes de posiciones diferentes que concitaban el interés de audiencias atentas y preocupadas por esas cuestiones. Una acotación: en 1979, en “Acerca de las colaboraciones especiales”, incluido en *Papeles inesperados*, Cortázar atenúa el carácter de sus intervenciones:

Hace años mantuve un cambio de pareceres con el gran José María Arguedas y otro con Óscar Collazos; en ambas oportunidades se habló de polémica cuando en realidad se trataba de tentativa de diálogos a la distancia, cosa muy diferente de una polémica puesto que ésta es casi

siempre agresiva como bien lo indica la raíz misma del término (Cortázar, 2009).

Esa figura retórica, la atenuación, forma parte de los modos con que Cortázar articula su posición; entonces, lo leo como una ratificación más que como una rectificación.

En “Situación del Intelectual Latinoamericano”, subtítulo de la carta a Fernández Retamar” Cortázar aborda, ante todo, el tema de su radicación en Francia, para afirmar su identidad y pertenencia a Latinoamérica; y, luego, ataca lo que llama telurismo como una perspectiva profundamente ajena por estrecha, parroquial y hasta aldeana, y vincula la labor en la zona con los peores avances del nacionalismo negativo. Arguedas le contesta en la revista *Amauta* de junio de 1968 con un fragmento de lo que después aparece con fecha 15 de mayo, en su novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Allí argumenta en contra de la profesionalización del escritor y establece un vínculo entre literatura y mercado en alusión directa al fenómeno del *boom*. La respuesta de Cortázar se da en una entrevista a la revista *Life* de abril de 1969, en la que asume como propia una concepción totalizadora de la literatura latinoamericana y, asimismo, establece

una distinción precisa entre el éxito editorial y el interés de los lectores que considera motivado por el agotamiento de las formas narrativas en Estados Unidos y Europa. Arguedas replica con "Inevitable comentario a unas ideas de Julio Cortázar" en *Amaru* de 1969, descalificando el uso del término exiliado para todos menos para el argentino. El eje del debate está centrado en una antinomia que atraviesa buena parte de la literatura latinoamericana; simplificando en grado sumo, es posible decir que Arguedas estaría a favor del localismo y Cortázar del cosmopolitismo.

La polémica con David Viñas se origina en las afirmaciones que expone en su libro *De Sarmiento a Cortázar*, de 1971, y la reafirmación de su postura en una entrevista publicada en el número 1 de la revista *Hispanamérica*. Cortázar le replica en una carta dirigida, a su director, Saúl Sosnowski en el número siguiente. *El escarabajo de oro* de junio de 1973, además de la carta, reproduce un fragmento polémico de Viñas. La posición de éste consiste en valorar la construcción de un espacio crítico en el que la visión orientada hacia adentro, Latinoamérica, Argentina, es contradictoria con una perspectiva universal, que identifica con el neocolonialismo ideológico europeo. Por su

parte, Cortázar privilegia el proceso de creación como componente nodal para el escritor en el cual su radicación geográfica no condiciona su vínculo y compromiso con las problemáticas latinoamericanas.

La polémica con Liliana Heker se desarrolló en las páginas de la revista *El Ornitorrinco*, números 7 y 10 de enero-febrero y octubre-noviembre de 1980. El punto de fricción se originó en un artículo de Cortázar aparecido en la revista colombiana *Eco*, núm. 205 de noviembre de 1978, titulado “América Latina: exilio y literatura” y que Heker retoma para polemizar con sus argumentos. En términos esquemáticos, el debate se centra en la oposición “los escritores que se fueron” versus “los que se quedaron”, con modulaciones acerca de la caracterización de política de la condición de exiliado.

En un artículo “Encrucijada del lenguaje” que publicó la revista *Marcha* en 1969, Óscar Collazos, escritor y ensayista colombiano director del Centro de Investigaciones Literarias de Casa de las Américas, había descalificado a algunos escritores, con especial énfasis a Cortázar, por el divorcio que se producía entre sus novelas y lo que él llamaba la “realidad”. Ponía el acento, en el desprecio de toda referencia

concreta a partir de la cual se inicia la gestación del producto literario. Collazos también la emprende con la novela *62. Modelo para armar*, a la que caracteriza como una validación de la dicotomía, de la escisión del ser político y del ser literario; en resumen, la crítica apunta a la estetización literaria de lo real. Cortázar responde con “Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar” (también publicado en *Marcha*). Señala que “Collazos insiste en pensar como un ‘divorcio con la realidad’ sin comprender que esos escritores a los que desautoriza están en la búsqueda de una fusión más profunda del verbo con todas sus posibles correlaciones”; y señala que la función del escritor como crítico es una vertiente que no debería ser confundida con el proceso creativo. Y agrega: ¿Olvido de la realidad? De ninguna manera: mis cuentos no solamente no la olvidan sino que la atacan por todos los flancos posibles, buscándole las venas más secretas y ricas”. En la siguiente intervención de Collazos “Contrarrespuesta para armar”, el colombiano se dirige al “compañero Julio”; su exposición se puede entender, en términos de la retórica de la polémica, como la de quien acepta que la palabra del otro se acerca más a la verdad y lo reconoce.

“Policrítica a la hora de los chacales” presenta la posición de Julio Cortázar frente al “caso Padilla” que en abril de 1971 había producido una gran conmoción en la comunidad intelectual latinoamericana. Es un texto que reúne un conjunto de marcas de la poética cortazarina, comenzando por su entrecruzamiento genérico, en tanto que se da a leer como un poema-ensayo. “Policrítica” interviene en la polémica provocada por el encarcelamiento del poeta Heberto Padilla, su posterior auto-crítica y carta de condena que un numeroso grupo de intelectuales le envió a Fidel Castro.

Aparece publicado en *Cuadernos de Marcha* en mayo de ese año, en un dossier dedicado al “caso Padilla”. El texto se propone definir su posición personal, apartándose de los manifiestos colectivos del grupo de intelectuales en los que hasta entonces había participado. Esto tuvo consecuencias, a Cortázar le deparó desencuentros personales e intelectuales. “Policrítica a la hora de los chacales” diseña una concepción del intelectual que puede ser pensada como un punto de pasaje entre su vida y su obra.

“Policrítica” no es tan solo un intento de justificación personal, sino también una contradictoria transacción entre diferentes poéti-

cas y concepciones del rol del escritor como actor social que habían provocado una dura pugna en los debates culturales de los años anteriores. En ese sentido, “Policrítica” es un texto en el que emergen tanto discrepancias como correspondencias entre diversas figuraciones del intelectual y las negociaciones con ellas que Cortázar fue elaborando en esos años.

La escritura de “Policrítica a la hora de los chacales” aparece en una etapa de gran complejidad en el campo cultural latinoamericano. Un conjunto de intelectuales reconocidos que habían apoyado la gesta de la revolución cubana, eran invalidados por sus autoridades. Una de las razones de la ruptura, digo esquemáticamente, era la confrontación entre diferentes concepciones de las funciones que le correspondía asumir al intelectual con respecto a la revolución.

Entraban en conflicto dos ideas diferentes de la relación que debían mantener los intelectuales con los cursos de acción política; por una parte, se alineaban aquellos que privilegiaban los objetivos de gobierno cubano por sobre las cuestiones de orden estético; en concordancia con esto, habían optado por valorar las poéticas realistas en las que el dominante era la potencialidad comunicativa de los tex-

tos hacia la conciencia de los lectores. Por otra parte, estaban aquellos que pensaban el trabajo intelectual como una contribución crítica con lo que trastornaban esa imposición jerárquica equiparando la serie estética y la serie política.

Cortázar era uno de los representantes más notorios de esta segunda opción. Sus textos, como fue reiterando en numerosas oportunidades, son producidos desde una concepción que presupone una tensión entre la acción política y la práctica literaria como una vía posible de realizar desde el campo de la literatura una revolución más profunda de la que los dirigentes revolucionarios habían realizado en la esfera de la política práctica.

“Policrítica a la hora de los chacales” es el modo que Cortázar elige para exponer su punto de vista en relación tanto con una ruptura entre los intelectuales y el régimen cubano como a su defensa de la autonomía de la obra literaria en el contexto revolucionario.

Desde los primeros pasajes, Cortázar se sitúa en un espacio diferente al de los dos sectores en conflicto sin hacer una referencia explícita a ellos. La alusión en el título a “los chacales” ya caracterizaba a un oponente sobre el que iba a descargar su ataque; ese oponente no era ninguno de los dos sectores primordiales

de la polémica, sino un tercero que con sus acciones distorsionadoras potenciaba el debate:

De qué sirve escribir la buena prosa, / De qué
vale que exponga razones
y argumentos / Si los chacales velan, la manada
se tira contra el verbo, /
Lo mutilan, le sacan lo que quieren, dejan de
lado el resto, / Vuelven lo
blanco negro, el signo más se cambia en signo
menos, / (. . .) De qué sirve
escribir midiendo cada frase, / De qué sirve pe-
sar cada acción, cada gesto
que expliquen la / Conducta / Si al otro día los
periódicos, los consejeros,
las agencias, / Los policías disfrazados, / Los
asesores del gorila, los abogados
de los trusts / Se encargarán de la versión más
adecuada para consumo de /
inocentes o de crápulas, / fabricarán una vez
más la mentira que corre, la
duda que se / instala.
(Cortázar, 1971)

Cortázar se propone reordenar las posiciones básicas de la polémica. Profiere su discursividad desde un punto de vista que no concordaba con el de los intelectuales que habían criticado a Fidel (a pesar de que él mismo había sido uno de ellos) ni con la postura oficial de

régimen cubano, abriendo otro frente con su acusación a un tercero, los aparatos culturales y propagandísticos del imperialismo, por ser los promotores del conflicto.

Cortázar redefinía el núcleo del debate caracterizándolo como “malentendido lingüístico” inducido por la propaganda de “los chacales”. De este modo, atenuaba considerablemente la entidad del conflicto y, en consecuencia, relativizaba las imputaciones y las recriminaciones cruzadas entre uno y otro bando. Asimismo, situaba la problemática en el plano de los usos del lenguaje, que era el ámbito en el que Cortázar había reflexionado sobre el carácter revolucionario de la literatura.

Esa perspectiva sitúa el antagonismo entre los usos del lenguaje de “los chacales” y la modalidad de escritura literaria que había hecho propia en las polémicas de los años anteriores. La escritura literaria atravesada por el cuerpo y el deseo se diferencia antinómicamente del “correcto castellano” utilizado por los chacales que azuzan el enfrentamiento en el campo literario latinoamericano:

Entonces no, mejor ser lo que se es, / Decir eso
que quema la lengua y

el estómago, siempre habrá / Quien entienda /
Este lenguaje que del fondo
viene / Como del fondo brotan el semen, la le-
che, las espigas. / Y el que
espera otra cosa, la defensa o la fina explicación,
/ La reincidencia o el escape,
nada más fácil que comprar el diario / Made in
USA / Y leer los comentarios
a este texto, las versiones de Reuter o / De la
UPI / Donde los chacales
sabihondos le darán la versión satisfactoria, /
Donde editorialistas mexicanos
o brasileños o argentinos / Traducirán para él,
con tanta generosidad, / Las
instrucciones del chacal con sede en Washing-
ton, / Las pondrán en correcto
castellano, mezcladas con saliva/ Nacional /
Con mierda autóctona, fácil de
tragar.
(Cortázar, 1971)

Esa dicotomía entre dos concepciones opuestas del lenguaje era la que le había permitido a Cortázar tomar distancia de los sectores conservadores de la Revolución Cubana, que orientaban su foco de interés hacia el disciplinamiento social y lingüístico y, por tanto, opuestas a esa revolución más profunda, de una liberación humana más radical, que Cortázar proponía en sus textos. En su polémica con

Collazos había establecido una concomitancia entre esos sectores conservadores del régimen cubano y las poéticas “realistas” y “comunicantes”; afirmando que el objetivo del arte en la revolución debía ser extender los horizontes de acción a través de la palabra literaria, como vía propicia para profundizar el cambio social:

No me excuso de nada, y sobre todo / No excuso
este lenguaje, / Es la
hora del Chacal, de los chacales y de sus obe-
dientes: / Los mando a todos a
la reputa madre que los parió, / Y digo lo que
vivo y lo que siento y lo que
sufro y lo que / Espero
(Cortázar, 1971)

Cortázar elabora en su “Policrítica” una postura original, pero no exenta de cierta ambigüedad contradictoria. Ante todo, elige un poema-ensayo para enunciar su intervención, que lo diferencia de las formas habituales de la polémica la carta pública, el artículo ensayístico, la declaración pública. Ello le permitía abrir el texto a múltiples lecturas y de algún modo lo instalaba en una postura que evitaba tanto identificarse con cualquiera de los bandos en pugna como desplegar la escritura literaria como el recurso para exponer su pensamiento.

Con esa argumentación sinuosa, Cortázar declaraba su disenso con aquellos intelectuales con los que había compartido hasta entonces su posición con respecto a Cuba —que le iba a significar la pérdida de valiosas amistades— y trataba de ratificar su adhesión al gobierno cubano. Por lo tanto, “Policrítica” era un reconocimiento de la autoridad de Castro; aunque junto con ello desplegaba un cuestionamiento a sus políticas; asimismo, se apartaba de los intelectuales que criticaban al régimen cubano pero reivindicaba su propia postura intelectual. El aspecto en el que Cortázar aparece en contrapunto consigo mismo es el que se desprende de la adhesión al gobierno cubano, mientras reivindica una concepción de intelectual que ese gobierno estigmatiza. Sólo en una forma discursiva como la elegida puede intentar exponer esa posición, al abandonar las formas colectivas de comunicación para apelar a procedimientos como la ambigüedad, la estilización literaria, la paradoja, que las autoridades cubanas habían rechazado por impropias para viabilizar los contenidos revolucionarios.

Más allá de la entidad estética del poema-ensayo, su valoración no radica en el acierto o en el fracaso sino en el hecho de que Cortázar recurriera a la escritura literaria para figurar las

tensiones puestas de manifiesto, no se puede negar el acierto de la elección de una discursividad apropiada para dar cuenta de que en esas contradicciones subsiste su apego a ciertas modalidades vinculadas a la autonomía de la obra literaria.

Las polémicas con Arguedas, Viñas y Hecker estaban centradas en torno de la disputa del lugar de localización del escritor como componente decisivo de la autenticidad del escritor latinoamericano; las que mantiene con Collazos y en "Policrítica" debaten acerca del papel de la obra literaria y la función en la sociedad del intelectual latinoamericano. En unas y otras, hay una línea que atraviesa como dominante las posiciones que asume como propias Julio Cortázar, que es su defensa de la autonomía del escritor por encima de cualquier imposición.

En el principio de mi exposición me refería a las relaciones entre vida y obra en Cortázar como una cuestión relevante, si retomamos la concepción que expone en *Teoría del túnel*, escrito alrededor de 1947 y publicado póstumamente, la autonomía de la escritura literaria aparece como una condición insoslayable de la tarea del escritor. Creo que esa es una línea de continuidad a lo largo de su vida, lo que per-

mite en primer lugar establecer un pasaje privilegiado entre vida y obra y, luego, cuestionar ciertos modos esquemáticos y dicotómicos de periodización de su vida en dos etapas, a partir de su adhesión a la Revolución Cubana.

Bibliografía

- Alazraki, Jaime, 1994, *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Barcelona, Anthropos.
- Berrenechea, 1978, "La estructura de Rayuela", en *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, Caracas Monte Ávila.
- _____, 1992, Ana María, "Génesis y circunstancias", en Julio Cortázar, *Rayuela*, ed. crítica, Buenos Aires, Archivos / FCE.
- Castro-Klaren, Sara, 1980, "Julio Cortázar lector" [entrevista a Julio Cortázar], *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 364-366, octubre-diciembre, Madrid.
- Cortázar, Julio, 1949, "Irracionalismo y eficacia", *Realidad*, núm. 7, mayo-junio, Buenos Aires.
- _____, 1950, "Situación de la novela", *Cuadernos Americanos*, vol. 3, núm. 4, julio-agosto, México.
- _____, 1959, *Las armas secretas*, Buenos Aires, Sudamericana.

- _____, 1963, *Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana.
- _____, 1967, “Del sentimiento de lo fantástico”, en *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo XXI.
- _____, 1969, *Último round*, México, Siglo XXI.
- _____, 1971, “Policrítica a la hora de los chacales”, *Cuadernos de Marcha*, núm. 49, Montevideo.
- _____, 1972, *Prosa del observatorio*, Lugar, Editorial.
- _____, 1973, “La araña”, *Revista Iberoamericana*, núm. 84-85, julio-diciembre.
- _____, 1973b, “La cachetada metafísica”, en Luis Harss, *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana.
- _____, 1974, *Octaedro*, Buenos Aires, Sudamericana.
- _____, 1994, “Compilado de entrevistas”, *La Maga*, noviembre.
- _____, 1994b, “Teoría del túnel”, en *Obra crítica / I*, Saúl Yurkievich (ed.), Buenos Aires, Alfaguara.
- _____, 1996, *Imagen de John Keats*, Madrid, Alfaguara.

- _____, 2000, *Cartas 1. 1937-1963, 2 1964-1968, 3 1969-1983*, Aurora Bernárdez (ed.), Buenos Aires, Alfaguara.
- _____, 2009, “Acerca de colaboraciones especiales”, en *Papeles inesperados*, Buenos Aires, Alfaguara.
- _____, 2012, *1 1937-1954, 2 1955-1964, 3 1965-1968, 4 1969-1976, 5 1977-1984*, Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga (eds.), Buenos Aires, Alfaguara.
- Del Prado Biezma, Jamier, 2006, “Viajes con viáticos y sin viáticos”, *Revista de Filología Románica*, anejo IV.
- Gabel, Carlos María, 2004, “Recordando a Julio”, en *Cortázar / Presencias*, Buenos Aires, Fundación Internacional.
- Guerrero Martinheitz, Hugo, 1973, “La vuelta a Julio Cortázar en ochenta preguntas”, *Siete días*, Buenos Aires.
- Piglia, Ricardo, 2000, *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*, Buenos Aires, FCE.
- Pollmann, Leo, 1971, *La ‘nueva novela’ en Francia y en Iberoamerica*, Madrid, Gredos.
- Prego Gadea, Omar, 1984, *La fascinación de las palabras*, Barcelona, Muchnik.

Sarlo, Beatriz, 1988, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Soler Serrano, Joaquín, 1977, “A fondo” [entrevista a Julio Cortázar], España, TVE.

Trenti Rocamora, José Luis, 2000, “Cuando firmó Julio Florencio Cortázar antes que Julio Denis”, *Letras de Buenos Aires*, núm. 45, marzo, Buenos Aires.

Sobre el autor

Roberto Ferro. Escritor y crítico literario. Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires, profesor e investigador de la Facultad de Filosofía y Letras. Ha dictado cursos de posgrado en Uruguay, Brasil, Venezuela, México, Francia e Italia. Participa del Consejo Editorial de numerosas revistas académicas y literarias. Entre sus libros publicados están *Lectura (h)errada con Jacques Derrida. Escritura y desconstrucción* (1995), *La ficción. Un caso de sonambulismo teórico* (1998), *El lector apócrifo* (1998), *Sostiene Tabucchi* (1999), *Onetti/La fundación imaginada* (2003), *De la literatura y los restos* (2009), *Derrida- El largo trazo del último adiós y Fusilados al amanecer* (2010), *El otro Joyce* (2011). Ha dirigido el volumen dedicado a Macedonio Fernández en *La Historia Crítica de la Literatura Argentina* (2007), y la edición crítica de *Operación Masacre seguido de La campaña periodística* (2009). Algunos de sus libros han sido traducidos al inglés, al portugués y al italiano.

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Rector General

Dr. José Manuel Cabrera Sixto

Secretario General

Dr. Manuel Vidaurri Aréchiga

Secretaria Académica

Mtra. Rosa Alicia Pérez Luque

Secretario de Gestión y Desarrollo

Dr. Miguel Torres Cisneros

Director de Extensión Cultural

Mauricio Vázquez González

CAMPUS GUANAJUATO

Rector

Dr. Luis Felipe Guerero Agripino

Secretario Académico

Mtro. Eloy Juárez Sandoval

Director de la División
de Ciencias Sociales y Humanidades

Dr. Javier Corona Fernández

Directora del Departamento
de Letras Hispánicas

Dra. Elba Margarita Sánchez Rolón

Cortázar séptimo título de la colección Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano, se terminó de editar y digitalizar en marzo de 2015 en la División de Ciencias Sociales y Humanidades, Campus Guanajuato de la Universidad de Guanajuato.

El diseño de los forros es de Lilian Bello-Suazo. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Ediciones del Viajero Inmóvil y el autor.