

Julio Cortázar
Celebración del gesto crítico

Silvana López
(coordinadora)

NJ
Editor

SILVANA LÓPEZ

COORDINADORA

**JULIO CORTÁZAR.
CELEBRACIÓN
DEL GESTO CRÍTICO**

**NJ
EDITOR**

Julio Cortázar : celebración del gesto crítico / Silvana López... [et al.] ; compilado por Silvana López ; prólogo de Silvana López. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : NJ Editor, 2020.

Libro digital, PDF - (Asomante / 8)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-47861-3-5

1. Crítica Literaria. I. López, Silvana, comp.

CDD 809

Comité de evaluación:

Adriana Amante, Pablo Ansolabehere, Valeria Añón, Graciela Batticuore, Beatriz Colombi, Nora Domínguez, Roberto Ferro, Gustavo Lespada, Celina Manzoni, Isabel Quintana, Adriana Rodríguez Pérsico, Guadalupe Silva, Noé Jitrik, Vanina Teglia, Loreley El Jaber.

Coordinación editorial: Pablo Martínez Gramuglia

Edición: María Fernanda Pampín

Diagramación: Carla Fumagalli

Diseño de tapa: Luz Valero

Este volumen se publica con el apoyo de:

Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica

NJ Editor

25 de mayo 221, 3° piso

1002 – Buenos Aires – República Argentina

Tel: (54-11) 5287-2630

e-mail: ilh@filo.uba.ar

Impreso en Argentina, 2019

PALABRAS LIMINARES

por Silvana R. López

Desde 2012, el Instituto de Literatura Hispanoamericana (ILH) que dirige Noé Jitrik, y que depende de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, se ha propuesto organizar unas jornadas de literatura en torno a figuras de escritores argentinos con el objeto de recoger nuevas miradas acerca de su obra; se realizaron las *Macedonio Fernández*, en 2012; las *Libertella/Lamborghini*, en 2013; las *Néstor Sánchez/Jorge Di Paola*, en 2014; las *Alejandra Pizarnik*, en 2016 y las *Rodolfo Walsh*, en 2017; en 2018, se llevaron a cabo las *Jornadas Julio Cortázar* cuyas intervenciones se reúnen en este volumen.

La literariedad de la literatura, esa potencia para articular, entre la visión y la ceguera, lo que otro discurso no puede, es la singularidad que asediamos, en nuestro trabajo cotidiano, escritores, críticos literarios e investigadores. Pero esa pregnancia, en la relación entre literatura –como práctica y como institución– y sociedad, no reviste un carácter sencillo en el espacio literario.

Por una parte, el estado de la cuestión no es ajeno a las difíciles condiciones de producción de quienes se dedican a la literatura en sus diversas facetas, cuestión que ya señalaba Ángel Rama, tanto en su decálogo del “novelista”, en 1964, como en el Coloquio de Cerisy-la Salle, en 1986, en Francia, que, en encendida defensa de nuestro trabajo, replicaba, en un debate con Tzvetan Todorov, que en Latinoamérica se hacía crítica literaria con lo que se podía. La cuestión tampoco es ajena a los magros presupuestos en educación de nuestro país, sobre todo, después de los recortes en educación e investigación implementados por el gobierno de Mauricio Macri.

Por otra parte, y más acá, aparece otro aspecto de esa complejidad que se relaciona, a diferencia del resto de Latinoamérica y de países como España y Francia, con el modo en que ha sido leído Julio Cortázar por la crítica literaria argentina en los diversos circuitos de divulgación e investigación. En ciertos ámbitos y en los últimos tiempos, se lo ha leído poco, mal o no se lo ha leído, y no faltaron

los estereotipos de escritura “envejecida” o el comentario de que Cortázar “ya fue”.

Por la ineludible intensidad de la escritura cortazariana, tanto en el archivo latinoamericano como en el porvenir, por su metaposición de escritor y por “prepotencia de trabajo”, Noé Jitrik, Roberto Ferro, Silvana R. López, María Claudia Otsubo, Denise Pascuzzo y Laura Rotundo, con el apoyo impostergable del Instituto de Literatura Hispanoamericana, organizamos las jornadas en torno al autor de no solo *Rayuela*. Roberto Ferro escribió para la presentación del encuentro:

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.

El artefacto cortazariano acaso sigue el trazo de los dibujos ovillados de Jean Cocteau –su camino de Damasco (Cortázar, 1933)–, de la tela de araña de Marcel Duchamp o de la red de piolines de Horacio Oliveira, un artefacto complejo cuya fragmentariedad y por lo tanto inacababilidad como dispositivo y como mirada lectora, tiende puentes, abre puertos provocando, como el “reverso de una tela bordada” –la imagen es de Jean Cocteau– conexiones de múltiples entradas. Es posible especular que “clinamen” (Lucrecio) y “restandia” (Derrida, 1997) son dos dimensiones de la entropía que articula la poética de Julio Cortázar, que la combinación y

trasmutación, en el caso de la escritura, de los trazos y la iterabilidad del resto, y también, en su incesancia, la resistencia de la lectura, provocan la aparición de nuevas aproximaciones a sus textos.

En esa dirección, su biógrafo, Mario Goloboff, lee la política y lo político en la escritura y vida de Julio Cortázar, en una compleja red de estamentos que va desde la acostumbrada definición de “resonancia”, todavía aristotélica, hasta la biopolítica de Foucault; desde la militancia partidaria hasta los modos de ingreso de la política en su literatura; deshaciendo así la idea estereotipada de la existencia de “dos Cortázar”.

Todo texto es político y en ese sentido, Florencia Abbate repositiona la figura de Cortázar en el espacio literario asediando las operaciones cortazarianas que remiten a la búsqueda perseverante de una “lengua fluida” que transgrede gramáticas, géneros y retóricas mientras articula una compleja relación entre literatura, política y sociedad.

En la dimensión de los efectos en el porvenir, a partir de la perspectiva crítica de los estudios visuales y de la lectura de *Último round*, *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Imagen de John Keats*, *Los reyes*, entre otros, Alejandra Torres aborda la lectura de *Prosa del observatorio* considerando la fluidez y los meandros de la interacción entre escritura e imagen, en una dimensión de lo sagrado que está implícita en el texto sobre la dimensión simbólica de la vida de las anguilas y se condensa en las máquinas eróticas del sultán Jai Singh.

Federico Barea traza una cartografía de las relaciones de Cortázar con los escritores argentinos. Mediante una minuciosa lectura de cartas y entrevistas reconstruye los vínculos del escritor con la revista *Sur*, Borges, Bioy Casares, Héctor A. Murena, Alejandra Pizarnik y Néstor Sánchez, entre otros; luego, con Paco Urondo o el poeta Julio Huasi, ya en pleno activismo político.

Luis Gusmán monta y desmonta las operaciones críticas de *Imagen de John Keats*. Leído como una “autobiografía de lecturas”, Gusmán señala el tiempo y el espacio en el que Cortázar instala al poeta romántico en un doble encuentro, como lector y como biógrafo, que hecha mano a maniobras “analógicas” y citativas para construir la rayuela de Keats.

Carlos Dámazo Martínez expone críticamente el diálogo de los textos cortazarianos con la música, en particular, con el jazz como componente estético e impregnación de un ritmo musical en su escritura, como búsqueda de renovación y autonomía.

Entre la falta de imagen de Morelli y la “rostridad” de Cortázar, Luis Chitarroni traza un delicado dibujo de ciertas maniobras líricas de Julio Cortázar que pueden leerse hoy como un cierto “efecto” cortazariano.

“Julio Cortázar o la juventud perdida. Apuntes sobre *Rayuela*” de Ricardo Straface exhibe una bitácora del devenir de una lectura de juventud, cuando *Rayuela* significaba “todo riesgo” y prometía “la imperfecta emoción de la lectura”.

En el paradigma de los estudios de género y sobre la trama de una crítica devenida clásica, Laura Arnés lee las “figuraciones lesbianas” y del “amor” en los cuentos, tanto en “Ciao, Verona” y “Las caras de la medalla”, como en *Rayuela*. María José Punte asedia los infantes de la poética cortazariana desde una crítica que “crece hacia los costados”; el “muchachito” de “Las babas del diablo” o el de *Los premios* son intersectados por las políticas de lo afectivo y la teoría *queer*.

La biblioteca de Cortázar no está “instalada en un lugar cerrado y silencioso sino, más bien [...] (en) el ruido de las multitudes asistiendo a un *match* de boxeo”, escribe Guillermo Saavedra que lee desde esa perspectiva *Imagen de John Keats* y sus marcas genéricas mientras jalona una hipótesis acerca del desdén y el desinterés de la crítica por la obra “no ficcional” de Julio Cortázar.

Gustavo Lespada indaga la poesía erótica y la conformación de un sujeto erótico que transgrede marcas genéricas y de sexualidad que impactan en los aspectos formales de la poética cortazariana en correlación con una semántica amorosa.

Situada en la postura de quien indaga en el archivo, María Virginia Castro lee a Cortázar como escritor “situacionista”, en un exhaustivo y productivo cruce entre su obra y el programa y los manifiestos de la “Internacional situacionista”.

Mediante un trabajo de lectura infinitesimal, Daniel García Gancedo trae a Cortázar a su tiempo y escudriña verso por verso “Tre donne”, tres sonetos de Julio Cortázar, al tiempo que compone un *ars crítica* sobre su lírica y su prosa.

A modo de cierre de este volumen, Noé Jitrik y Roberto Ferro articulan una relación entre Julio Cortázar y el presente, cuyo matiz no puede ser otro que el vínculo entre la vida, la política y la literatura.

Julio Cortázar. Celebración del gesto crítico no hubiera sido posible sin el compromiso y la dedicación de quienes participan en este volumen, a ellos nuestro agradecimiento por el interés con el que volvieron a leer a Julio Cortázar.¹

Bibliografía

Cortázar, J. (1933). “Nota”. En Cocteau, J. (1931). *Opio. Diario de una desintoxicación*. Madrid, Biblioteca Julio Cortázar, Fundación Juan March.

Derrida, J. (1997). *La diseminación*. Madrid, Fundamentos.

Lucrecio, T. C. *De la naturaleza*. Traducción y edición de Eduardo Valentí Fiol (1997). Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Rama, Á. (1964). “10 problemas para el novelista latinoamericano”. En *Casa de las Américas*, no 26, La Habana.

¹ Hemos decidido respetar el registro y el estilo que cada uno de los participantes eligió para presentar su trabajo.

LA POLÍTICA EN CORTÁZAR

por Mario Goloboff

¿De qué se habla cuando se habla del escritor y la política? ¿De sus ideas, de sus declaraciones, de su militancia, de una intervención partidaria? ¿O de cómo la política entra en su literatura, de qué modo su literatura expone, presenta, menciona, calla, las tendencias, los proyectos, los programas, las postulaciones, las aversiones y los gustos políticos?

Y además ¿qué se considera, hoy, “lo político” o “la política”, sobre todo al hablar de sus vínculos con el medio intelectual? Desde una aproximada y acostumbrada definición, de resonancias todavía aristotélicas, algo parecido a “lo encaminado o dirigido hacia la toma y ejercicio del poder”, hasta la plural y menos imperiosa, corporal, foucaultiana, de la biopolítica, hay una compleja red de estamentos, de pasos, de variables, de desvíos, que enrarecen la cuestión. Y cuando se personaliza, cuando se pregunta por un “caso”, “el caso de Cortázar” por ejemplo, se multiplican los interrogantes, que oscilan entre quienes afirman que sus adhesiones fueron antojadizas, gestos de la época, coqueteos con las revoluciones de moda, producto del lavado cubano de cerebros (alguno de sus albaceas *dixit*), y quienes, en términos heroicos o románticos (*anche* surrealistas), sostienen acompañamientos decididos y casi naturales de la siempre positiva y entusiasta marcha de la Historia. Sus reflexiones escritas, pero sobre todo sus textos de creación (en su necesidad, en su autenticidad, en su irreductibilidad) muestran algo bastante distinto que escapa a esas tenazas, afanosas siempre de atrapar el pensamiento y la vida del artista.

Pareciera, en el caso de Cortázar, que sus inclinaciones políticas fueron fruto, más que nada, de un desgarramiento que atravesó, desde temprano, su vida entera. ¿Qué habría sido, entonces, la política para él? Quizás una de las formas o de los medios o de los instrumentos para insertarse en lo real. Y, acaso, el otro fuera el lenguaje. ¿O ambos a la vez, política y lenguaje, formaron uno?

Cortázar fue atraído, desde joven, por la política; ello hace que aparezca como débil e improbable la teoría (puesta en circulación por amigos o ex amigos de otras épocas, y aún alentada por algunas declaraciones de él mismo) de la existencia de “dos Cortázar”: uno, primero, inocente y juvenil, dedicado a lo fantástico, colocado de

espaldas a la realidad que lo rodeaba, y otro, sobrevenido después de la Revolución Cubana, politizado y ardiente de una literatura testimonial, denunciatoria, solidaria con las revoluciones. Porque sin dejar de observar, a lo largo de toda su obra, una persistencia y una fidelidad primordiales a sus tempranos amores estéticos y literarios, contrarias al abandono del horizonte de la belleza artística en aras de compromisos políticos y sociales a los que habría advenido tardíamente, los contextos domésticos y cotidianos, así como los sociales y políticos, son fácilmente perceptibles desde sus primeros relatos, y sin que ellos (y he aquí una de sus grandes singularidades) dejen de ser fantásticos. Textos iniciales como “Casa tomada”, “Las puertas del cielo”, “Ómnibus” (con las oposiciones Chacarita-Recoleta, mayorías-minorías), “Bestiario”, “Las ménades”, “La banda”, dan cuenta de nuevos fenómenos colectivos y de nuevas fuerzas sociales, algunos de los cuales lo irritarían hasta el punto de pintarlos (luego habría de arrepentirse públicamente) con trazos oscuros y caricaturescos.

Es que lo fantástico fue, para él, algo que está en la realidad, una inquietud que surge, como lo asentó varias veces, “en un plano que yo clasificaría de ordinario”, en los “intersticios” de la realidad, y que una mirada educada por el racionalismo, “por el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII”, no nos permitiría ver. Él cree ver y mentar la realidad, nada más que la realidad, pero una verdadera y completa realidad. Por eso, cada vez que habla del realismo le añade un adjetivo: “ingenuo”, “falso”. Cortázar, por primera vez en la literatura rioplatense (y tal vez también de otros lares), hace partir lo fantástico de situaciones domésticas, cotidianas, juzgadas normales, corrientes; va brotando casi imperceptible, subrepticamente, de aquellos “intersticios”, y termina abarcándolo todo. Son algunos ejemplos, los arriba mencionados, así como “Cartas de mamá”, “Las babas del diablo”, “Autopista del sur”, relatos como los muy políticos (que nunca dejan de ser fantásticos) “Alguien que anda por ahí”, “Apocalipsis en Solentiname”, “Grafitti”, y otros en los que el paso de nivel es apenas visible.

Reconocido, pues, que los contextos cotidianos, domésticos, y también sociales y políticos, fueron preocupación permanente de su vida y estuvieron siempre presentes en su literatura, lo que se destaca es que la mirada fue cambiando de signo. Es probable que tal fenómeno haya comenzado íntimamente antes de partir de la Argentina o se haya producido cuando, como él declaraba, sintió “esa especie de descubrimiento del prójimo”. Puede que esta evolución

o esta experiencia se dieran a partir de sus vivencias en París en los tempranos cincuenta, en la Francia recientemente salida de la Segunda Guerra Mundial, devastada, hambreada, y sacudida al mismo tiempo por las guerras anticoloniales que iban a cuestionarla gravemente, a vencerla como metrópoli, en Dien Bien Phu primero y en Argelia luego, donde se avecinaba la incontenible victoria de la revuelta popular. Es decir, le tocaba vivir en un país atravesado por todo tipo de conflictos y muy diferente al que había imaginado (y al que había dejado). A todo ello, se sumaban movimientos semejantes en otras colonias europeas, y también grandes cambios en América Latina, a los que él estaba muy atento. Aquellos años representaron un momento de intenso viraje emotivo e intelectual. Sus inquietudes por comprender esa nueva realidad, harto distinta a la que había conocido en la Argentina, aún bajo el peronismo, con el cual en aquel momento no simpatizaba, se manifestaban en comentarios privados, en cartas, en su conducta pública y en las tensiones por las que iba atravesando su concepción del papel de la literatura y de su propia escritura. Comenzaba así a concretarse la trama del exilio, que crecería en su obra. Fuera de lo anecdótico, del volver o no al país, del estar o no estar, el “trasterramiento” empezaba a figurar como depósito de espacios y también como lugar de reconstrucción personal, con los recuerdos, las fantasías, los sueños y los textos.

Como muestra de su trabajo durante esta etapa, a la que no es ajena, todo lo contrario, la nouvelle “El perseguidor”, que he tratado en otros lugares (muestra anterior a la Revolución Cubana o a la marca que ella pudo haber impuesto en su reflexión y su experiencia), podría verse la primera novela que publicó, *Los premios* (1960), que admite ser leída en clave política respecto del proyecto de modernidad encabezado por Arturo Frondizi. De acuerdo con sus declaraciones, cartas y comentarios sobre el carácter representativo de esta novela, se trataría de una búsqueda más moral que estética, o que ponga, por encima de los ideales estéticos, y sin abandonarlos, los contenidos éticos, que privilegie estos. Ese conflicto, que a partir de los sesenta irá haciéndose cada vez más nítido en él, provocará cambios fundamentales en su vida y en su obra. Como fuere, se ve que su atracción por la política, por la sociedad, era muy fuerte desde antes de la Revolución Cubana y sus evoluciones. Y quizás se vea algo más interesante todavía: cómo va vinculando su escritura, “los modos de decir”, la lengua, con un mundo exterior, social, político y, sobre todo, de valores.

A lo largo de la década, las experiencias históricas, políticas, fueron numerosas y significativas: titubeos, retrocesos, traiciones diversas a los programas votados (con el resultado de repetidas frustraciones de las masas populares y juveniles), fueron inclinando poco a poco, y no obstante firmemente, la balanza hacia soluciones cada vez más radicales. Los acontecimientos de los cuales muchos países latinoamericanos serían teatro son suficientemente mostrativos del estado de espíritu en el que entonces se vivía, y también del clima, de la “situación”, dentro de la cual tenía lugar la producción estética y literaria. Hasta cierto punto podría sostenerse que, por esos años, se destaca, en el campo intelectual, una característica latinoamericana bien específica, y es el hecho de que la inflexión política aparecía como el horizonte necesario de algunos caminos literarios; que la propia forma de ciertos comportamientos literarios condujo, en muchos casos, a la inmersión en lo político y social (y no al revés). En nuestro país, David Viñas podría llegar a resumir esta conciencia al señalar que la literatura y la cultura argentinas en su última y más profunda instancia es asunto político (Viñas, 1964). El *engagement* sartriano desempeñó su papel, aún indirecto, y más atrás las concepciones y el propio hacer de los surrealistas, tan presentes en Cortázar. Pero fue notable el fenómeno que se dio en generaciones jóvenes: la inmersión del poeta en su acto poético, en el universo mítico que sus textos no solamente querían representar sino también crear, producir, llevó a otro tipo de participación física, corporal, de la cual los casos de Otto René Castillo, en Guatemala, Leonel Rugama, en Nicaragua, Javier Heraud, en Perú, Íbero Gutiérrez, en Uruguay, Paco Urondo, en la Argentina (con todas las diferencias de matices y de posicionamientos que puedan señalarse), constituyeron testimonios fieles de la existencia de un fenómeno particular en materia de contactos entre “literatura” y “política”, entre “literatura” y “revolución”. Como bien lo describió tiempo después Tulio Halperín Donghi:

estas articulaciones están lejos de ser sencillas. Es indudable que el éxito de la literatura latinoamericana en torno a la década del sesenta se vincula con la convicción –compartida tanto en el subcontinente como fuera de él– de que su tormentosa historia había entrado en una etapa resolutive. Ello da una eficacia nueva a motivos nada nuevos en la conciencia latinoamericana, como el que postula una unidad de raíz y destino para la región, y por otra parte contribuye a extender –dentro y fuera de Latinoamérica– una curiosidad nueva

por las peculiaridades de una fracción del planeta que –se espera– está a punto de ingresar como interlocutora de pleno derecho en la historia universal (Halperín Donghi, 1980: 5).

Efectivamente, las especificidades aparecían un tanto confundidas, y quizás también esa característica haya sido uno de los rasgos fuertes del momento. Subrayando aquellas, tal vez pocos intelectuales latinoamericanos encarnaran tan palmariamente como Julio Cortázar ese período de cambios. Algunas de las descripciones de dicha época parecen tenerlo como referencia subconsciente.

En esos esperanzados años sesentas –escribe Oscar Terán– en que los tres faros rebeldes para los jóvenes norteamericanos son el poeta y anarquista utópico Paul Goodman, el sociólogo crítico del *American way of life* Wright Mills y el filósofo frankfurtiano Hebert Marcuse, y cuando la confianza en obtener profundas transformaciones civilizatorias ofrece como muestra el hecho de que justo entonces la homosexualidad es excluida de su clasificación secular entre las perversiones, mientras las dos teorías dominantes en la sociología (la de la modernización y la dependentista) responden a la misma exigencia de “pensar lo latinoamericano en términos de cambio” y definen así al voluntarismo como el terreno común de ambas concepciones, en esos años confiados a escala planetaria en la proximidad de cambios radicales, en la Argentina el optimismo de los *sixties* fue transferido como en otras latitudes predominantemente a la política (Terán, 1991: 139-140). Aquí, como refuerzo de su argumentación, Terán cita, además, unas palabras de Oscar del Barco que acentúan la impronta del momento: “Nunca en la historia del hombre existió una época menos resignada que la nuestra” (del Barco, 1963: 104).

En 1963, Cortázar visitó Cuba, invitado para integrar el jurado del Premio Casa de las Américas:

Entonces allí, de golpe, entré en un contexto popular que no conocía porque, como pequeño burgués estetizante, me había mantenido muy lejos de todo lo que podemos llamar muchedumbre o multitud. Ahí, de golpe, me metí en un conjunto en donde todo el mundo tenía alguna cosa que decir, alguna cosa que hacer, donde los problemas eran terribles cotidianamente, y de golpe empecé a sentir por primera vez lo que era América Latina. [...] empecé a comprender que los

libros deben llevar a la realidad y no la realidad a los libros, con el perdón de Mallarmé a quien tanto quiero (Harss, 1966: 273-274).

Desde entonces, comenzó una estrecha relación con la isla, con el proceso que estaba viviendo y con algunos de sus motores, especialmente aquellos del campo intelectual: Roberto Fernández Retamar, Lisandro Otero, Edmundo Desnoes. El escritor Antón Arrufat, uno de los impulsores de esa invitación, cuenta cómo vio él al Cortázar que veía Cuba:

Un mes estuvo en la Isla. Anudó varias amistades. Recorrió el país, ciudades del interior, granjas y cooperativas agrícolas. Iba armado de su cámara fotográfica. Conservó siempre esta afición, al igual que el gusto por el jazz. Luego vinieron desde París sus cartas, una tras otra, encantadoras, escritas directamente a máquina, llenas de entusiasmo por Cuba. En todas las que poseo, late el fervor. Su “enfermedad” fue apasionada y crítica. Diestra en señalar errores, y en admirar finalmente. Antes de volverse a París, aceptó integrar el Consejo de Redacción de la revista *Casa*. Y desde Europa trabajó en la búsqueda de materiales. A él se debe que varios escritores latinoamericanos publicaran en la revista y establecieran vínculos con la institución. En sus cartas comentaba cada número recién aparecido, el diseño, proponía ideas, y no cesaba de enviar conjuntamente grandes sobres amarillos con colaboraciones de otros autores. Él, por esta época, no envió ningún texto personal. Había terminado de escribir *Rayuela* —ya empezaba a llegarnos en paquetes hechos por su mano— y se encontraba totalmente “despalabrado”, según confesión propia. [...] Solo recogieron las páginas de *Casa* el texto de su conferencia “Algunos aspectos del cuento”, redactada en un hotel de La Habana, y que pese a su modesto título es un pequeño tratado de la difícil técnica de componer relatos, partiendo de su experiencia como narrador. Yo le pedí que lo escribiera (Arrufat, 1984: 204-208).

La relación con Cuba fue, como digo, estrecha. No idílica; tuvo mucho de contradictoria, de mutuamente incomprendida. En este primer encuentro, gracias a su cabeza y a su experiencia, y también a su corazón, Cortázar supo ver, decir muchas cosas, callar otras. Maravillado por descubrimientos políticos y sociales, no dejó pasar la ocasión para, entre otros asuntos, levantar el velo sobre una figura gigantesca de la literatura cubana y latinoamericana, empalidecida

por aquel entonces, la de José Lezama Lima. Tuvo la oportunidad de conocer personalmente a Lezama en esa visita, y le impresionó mucho, tanto que apenas si pudo hablarle. En una de las primeras cartas que, desde su regreso, escribió a Roberto Fernández Retamar, expresaba:

Gracias por haberle mostrado a Lezama cuánto me acuerdo siempre de él y lo mucho que lo admiro. Hace tiempo que quiero escribirle, pero me intimida un poco; vuelvo a acordarme de la noche en que cené con él y lo escuché decir cosas maravillosas, como un lento volcán de palabras. Sí, él es uno de los que me hacen tener confianza en nuestras tierras, en lo que habrá de ser finalmente esa América misteriosa (Cortázar, 2012, Carta del 17 de agosto de 1964).

En una carta a Lezama Lima, bien anterior, fechada en París el 5 de agosto de 1957, había formulado juicios críticos muy agudos sobre la obra del cubano a quien, entre otras cosas, escribió:

La terrible dificultad que plantean muchísimos poemas y muchísimas prosas tuyas, el peligro incesante de perder el hilo conductor, de extraviarse, de entender mal o entender a medias –que es quizá peor– viene, me parece, de que usted no está nunca dispuesto a conceder nada, porque conceder significaría automáticamente renunciar a esa situación central a la que ha llegado por obra de toda su vida y toda su sensibilidad, esa situación central que le permite aprehender todos los puntos de la circunferencia con una misma sagaz felicidad (Cortázar, 2012, Carta del 5 de Agosto de 1957).

Esta carta es sumamente interesante para considerar la precocidad de ciertas ideas que ya se estaba formando Cortázar sobre su ubicación, en el momento y frente a los acontecimientos latinoamericanos que sobrevendrían. La carta, repito, es de 1957, y en ella afirma literalmente:

En estas islas a veces terribles en que vivimos metidos los sudamericanos (pues la Argentina, o México, son tan insulares como su Cuba) a veces es necesario venirse a vivir a Europa para descubrir por fin las voces hermanas. Desde aquí, poco a poco, América va siendo como una constelación, con luces que brillan y van formando el dibujo de la verdadera patria, mucho más grande y hermosa que la que vocifera el pasaporte.

Las relaciones con la Revolución Cubana y la firmeza en el mantenimiento de sus propias posiciones no siempre le fueron fáciles. Como suele ocurrir en el transcurso de fenómenos históricos de tal magnitud, y cuando gente de sensibilidad especial participa de una u otra forma en ellos, el tratamiento fue delicado y problemático. Casi inmediatamente después de producida la Revolución, se denunció en círculos intelectuales de América Latina la disposición de los servicios norteamericanos para elaborar una nueva estrategia cultural en el continente. Una política aggiornada que, teniendo en cuenta los cambios que se estaban produciendo, tratara de ganar a la nueva intelectualidad, generalmente de izquierda, para alianzas y diferenciaciones nítidas con el campo comunista. Pero que asimismo, renunciando a agitar los viejos fantasmas, revistiera formas modernas, liberales y hasta progresistas. Uno de los pilares de la nueva política cultural era la revista, a crear, *Mundo Nuevo* que, desde París, dirigiría el crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal, revista que sería sostenida por el Congreso por la Libertad de la Cultura. Cortázar fue tentado por ella, y advertido por sus amigos cubanos para que no se incluyera en la aventura, cosa que finalmente aceptó no sin malestar. Al respecto, es oportuno señalar lo que algunos amigos de la época notaban en él frente a la política cubana, y que los documentos ratifican: una actitud algo reverencial (que sin duda había asumido *motu proprio*), dependiente, casi de voluntaria subordinación, que lo llevaba a consultar a los cubanos mínimos pasos para evitar el enfrentamiento con ellos o para no apartarse de lo que él consideraba la política justa a seguir en América Latina.

Desde entonces, como se sabe, Cortázar asume una actitud más y más comprometida con los procesos de cambio en América Latina: se pone del lado, en declaraciones, en gestos y en solidaridades, de la Revolución Cubana, del gobierno de Salvador Allende en Chile, del movimiento y luego del gobierno sandinista en Nicaragua, de los pueblos sometidos a las dictaduras del Cono Sur; tiene una gran intervención en en las actividades del Tribunal de los Pueblos que reemplaza al Tribunal Russell II (en el que también ha participado), en las del Comité de Intelectuales por la Soberanía de Nuestros Pueblos y la Paz, del que es asimismo fundador, y en

las de los exiliados y perseguidos chilenos, uruguayos, argentinos, en Francia y en Europa. Y expone esas adhesiones en algunos textos eminentemente políticos, en especial *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, *Nicaragua tan violentamente dulce* y *Argentina, años de alambradas culturales* (que contiene notas publicadas antes en diversos medios, terminado en enero de 1984 y publicado de manera póstuma).

Cierto es que también fueron muy políticas, no solo estético-literarias, sus intervenciones cuando el “affaire Padilla” en Cuba y su lamentable “Policrítica en la hora de los chacales”, sus polémicas con Oscar Collazos, con José María Arguedas, con David Viñas, las que pusieron en cuestión actitudes, gestos y hasta textos, y de las que no siempre salió ileso, pero que aquí apenas pueden mencionarse porque demandarían mucho más espacio y tiempo.

Me parece, así, que la preocupación política fue constante desde sus primeros textos. Y que ella no se reveló solo en lo dicho sino también en el intento de ir apoderándose del lenguaje popular y de ir llegando a establecer con él una relación íntima, que viene desde “Torito”, desde los niveles del lenguaje que fue el primero en advertir en *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal (“Estamos haciendo un idioma [...] Es un idioma turbio y caliente, torpe y sutil, pero de creciente propiedad para nuestra expresión necesaria”, Cortázar, 1949: 232-238), se afianza en *Los premios* y en su conciencia de querer “escribir en argentino”. Y que todo ello, lo expreso u oculto, de ningún modo diferencia o desvía o violenta su obra, presidida por una idea de autonomía estética y literaria que mantendrá toda su vida. Ni en un sentido temporal, porque hay una línea de continuidad en el propósito y la factura literarios entre los primeros y los últimos textos que publica en vida (los cuentos de *Deshoras*, de 1983), ni en un sentido que podríamos llamar de “concepción y hechura de lo fantástico”, donde lo insólito o lo extraño o lo inesperado surgen de lo cotidiano y hasta de lo doméstico y familiar, y están inmersos en los contextos ambientales, sociales y políticos argentinos, latinoamericanos, de manera muy visible.

Lo que me ha llevado a sostener que una de sus mayores contribuciones literarias es haber producido piezas de literatura fantástica que vienen de lo que él llamaba “realidad” y que, a pesar

de ello, nunca dejan de ser fantásticas. Por lo que Cortázar habría obrado, alterándola, en la estructura misma del género, que hizo de la inverosimilitud y de su alejamiento de la representación de lo real, sus piedras fundamentales.

Bibliografía

Arrufat, A. (1984). “Amistad con el perseguidor”. En *Casa de las Américas*, no 145-146, La Habana.

Cortázar, J. (1949). “Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres”. En *Realidad*, no 14, 232-238. Sitio web AHIRA: <http://www.ahira.com.ar/ejemplares/realidad-no-14/> (Consulta: 8-04-2019).

_____. (2012). *Cartas*, Tomo II. Montevideo, Alfaguara.

Del Barco, O. (1963). “Carlos Marx y los Manuscritos económico-filosóficos de 1844”. En *Pasado y Presente*, no 1, Córdoba.

Halperín Donghi, T. (1980). “Nueva narrativa y ciencias sociales hispanoamericanas en la década del sesenta”. En *Hispanamérica*, no 27, Gaithersburg.

Harss, L. (1966). “Julio Cortázar o la cachetada metafísica”. En *Los nuestros*. Buenos Aires, Sudamericana.

Terán, O. (1991). *Nuestros años sesentas*. Buenos Aires, Puntosur.

Viñas, D. (1964). *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires, Jorge Álvarez Editor.

CORTÁZAR EN PERSPECTIVA

por Florencia Abbate

Literatura y vida

En los años 90, en ciertos circuitos literarios y académicos argentinos era ya un lugar común decir que las novelas de Cortázar no resistían el paso del tiempo. Se escuchaba con frecuencia la frase: “Me gusta el Cortázar de los cuentos”, que para mí, que tenía 20 años, sonaba un poco como decir que te gusta el alfajor sin el dulce de leche.

Leí *Rayuela* cuando tenía 16 años, en 1993. Creo que para la mayoría de quienes lo leímos por entonces, siendo adolescentes, la novela fue un puente hacia la cultura juvenil de los 60 y 70. Varias generaciones leímos *Rayuela* en nuestra juventud, la de los 70, la de los 80, y la de los 90, a la que pertenezco. Y todavía entonces, el espíritu “juvenil” de ese libro –curiosamente, escrito por Cortázar cuando él ya no era joven, a los 49– todavía podía sintonizar con un espíritu de oposición a la época, signada en los 90 por la ausencia de ideales y la entronización del utilitarismo como valor neoliberal.

Para mí era imposible limitar a Cortázar a los cuentos, en buena medida porque su figura de escritor me resultaba impensable sin el “fenómeno *Rayuela*”. Y es que la lectura de sus libros vino ya precedida por el *mito* que se había forjado. Un mito basado en el hecho de que, además de haber escrito grandes cuentos, Cortázar era ya el legendario autor de la novela que había logrado tocar las entrañas de miles de jóvenes de su época, toda una generación que sintió que ese libro la representaba, que decía cosas que sentían o pensaban y que aún no habían sido escritas, una novela que hasta había dado pie a un tendal de chicas latinoamericanas que querían ser La Maga, fumaban *Gitanes* y cocinaban mal. Inclusive, como seguramente a muchas de esas chicas, también a mí, cuando era adolescente, algún novio me envió una carta con el capítulo 7 de *Rayuela*.

El mito de Cortázar reviste una particularidad que no está presente en otros autores del canon argentino: es un símbolo de cierto éxito

en cuanto a una búsqueda ligada a la relación entre literatura y vida. Cortázar le llamaba “un eco vital”:

No puedo ser indiferente al hecho de que mis libros hayan encontrado en los jóvenes latinoamericanos un eco vital. Sé de escritores que me superan en muchos terrenos y cuyos libros, sin embargo, no entablan con los hombres de nuestras tierras el combate fraternal que libran los míos (Cortázar, 2001: 278).

Cortázar dijo que lo alegraba pensar que la juventud sintió que la influencia de sus libros “se ejercía en un territorio solo tangencialmente conectado con la literatura” (Cortázar, 1974). Creo que estas ideas del “eco vital” y de algo que supera el territorio de la literatura deben ser valoradas en toda su potencia.

Ya a comienzos del siglo XXI, cuando tuve oportunidad de viajar por distintos países de América Latina por cuestiones literarias, me conmovió descubrir que Cortázar no solo era un puente entre generaciones, sino también entre regiones y países. Cortázar era un escritor adorado en todas partes, incluso en los círculos académicos, donde no había tantos reparos con su obra como en Argentina.

Un escritor como Roberto Bolaño, de una generación anterior a la mía, y que nunca fue propenso a los elogios fáciles, declaró más de una vez su inmensa admiración por Cortázar, que está muy presente también en su obra: “A mí me encanta Cortázar. Lo conocí en México, hace muchísimos años. Para mí fue como conocer a un dios. Además, parecía un dios: era guapísimo, altísimo, jovencísimo [...] Cortázar para mí es como hablar de Papá Noel” (Gras Mirabet, 2000: 61). En una carta de agosto de 1998, citada por Celina Manzoni, Bolaño menciona a Auxilio Lacouture, la narradora de *Amuleto*, y recuerda:

con Auxilio, ahora que lo pienso, me pasó una cosa bien interesante: íbamos caminando por México DF, la mujer que ahora se llama Auxilio, cuatro o cinco poetas jóvenes y yo, y de repente pasamos junto a Carlos Fuentes [...] y seguimos caminando sin hacerle caso hasta que Auxilio se pregunta a sí misma en voz alta: ¿pero quién era el que estaba junto a Fuentes?, y acto seguido se responde con un grito: Cortázar, y vuelve atrás y nosotros con ella, y allí estaba Cortázar y durante un rato estuvimos conversando con él, era en

1975, creo, puede que en el 76, el caso es que Cortázar para nosotros era como Dios nuestro señor (Manzoni, 2008: 353).

De esta última cita cabe resaltar la mención a Carlos Fuentes, porque con ella Bolaño toma distancia de quien representa, junto con Mario Vargas Llosa, uno de los íconos de la figura del “escritor profesionalizado” que surgió con el *boom* y que Ángel Rama desmenuza en su siempre insoslayable artículo “El *boom* en perspectiva” (Rama, 1984). Un *boom* que comenzó con Cortázar, pero que alcanzó su punto máximo de adaptación a la lógica de la demanda del mercado, en cuanto a cumplir con las exigencias de productividad asociadas a la figura del escritor-intelectual profesional, con Fuentes y Vargas Llosa. En Cortázar, que pertenecía a una generación anterior, siempre hubo algo más allá, una preocupación por una búsqueda estética y política que no tenía que ver con el pragmatismo del escritor latinoamericano profesionalizado, sino más bien con su fidelidad a los ideales de la vanguardia surrealista.

En este sentido, el mito de Cortázar está vinculado a la idea de una apuesta literaria que logra al mismo tiempo tres cosas: 1) ser un éxito de ventas, 2) ser reconocido como innovador por una buena parte de la institución literaria, 3) y a la vez, ir más allá de la institución literaria y conectar con aspectos vitales de la juventud de la época. Este triple logro es lo que percibimos quienes vinimos después —que vimos cuán leído siguió siendo por las juventudes posteriores ese autor de vanguardia devenido escritor extremadamente *popular*—, y por eso no parece disparatado que Bolaño haya dicho: “Para mí fue como conocer a un dios”.

Rayuela y la invención de una lengua fluida

Desde *Bestiario* (1951), comienza a asomar, en la narrativa de Cortázar, el drama del ser dividido entre dos mundos que no logra conciliar. Y, desde entonces, no cesan de circular por sus cuentos, esos personajes tironeados entre lo que son y lo que los atrae, o vinculados con su opuesto por una suerte de relación de imantación, como Alina Reyes (“Lejana”), una señorita burguesa que se encuentra con su doble, una mendiga, en un puente; o el doctor Hardoy (“Las

puertas del cielo”), “un abogado que no se conforma con el Buenos Aires forense o musical, o hípico, y avanza todo lo que puede por otros zaguanes” (Cortázar, 1970: 86) hacia esos otros lugares donde habita la cultura popular. Y, más tarde, en *Todos los fuegos, el fuego* (1966), el narrador de ese notable cuento titulado “El otro cielo”, quien reside, alternativamente, en una Buenos Aires alterada por las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial, donde lo sujetan su madre y su novia, y en la París del siglo XIX, donde lo espera su amante, una prostituta.

Los puentes, las galerías y los pasajes se configuran en todos sus cuentos como una instancia de mediación. La crítica ya ha hablado hasta el cansancio de la búsqueda de la superación de los dualismos en la obra de Cortázar, y la célebre entrevista realizada por Luis Harss (Harss, 1969) es una síntesis suficiente de toda esta cuestión. La escritura de Cortázar sería “la repetición al infinito de un ansia de fuga, de atravesar el cristal y entrar en otra cosa” (Cortázar, 1985: 156), como hace el narrador de aquel cuento de *Final del juego* (1956), que se acerca a la pecera y contempla obsesivamente a través del cristal, hasta que ya no sabemos si es un hombre o un pez (“Axolotl”). Cortázar aspiraba a una escritura fluida como una cinta de Moebius, tan fluida que casi no podamos precisar el momento en que hemos cruzado el puente, como en el paradigmático cuento de *Bestiario*, “Continuidad de los parques”, en el que un lector se convierte en protagonista de la novela que ha estado leyendo, pero sería difícil señalar exactamente en qué oración o en qué instancia textual se nos ha hecho pasar de un plano a otro.

En *Rayuela*, esa cuestión trasciende su competencia en el campo de las posibilidades del género fantástico y se transforma en un asunto eminentemente lingüístico. Podría decirse que Cortázar inventó una lengua que le permitió deslizarse de un lado a otro de la forma más fluida posible. Una lengua liberada, apta para moverse libremente entre lo alto y lo bajo, entre la oralidad y la literatura, entre lo culto y lo popular, entre el habla y la poesía, y a la vez, musicalmente distinguible, es decir, una lengua con el espesor de un estilo.

Isabel Stratta ha señalado que, ya desde mediados de los años 40, Cortázar tenía dos claros objetivos que consideraba indispensables para “airear” la literatura argentina: “argentinar la lengua

literaria acercándola al habla” y “des-solemnizarla exorcizando los ceremoniales retóricos del escritor serio” (Stratta, 2005: 77-86). En 1949, en su reseña de *Adán Buenosayres*, Cortázar celebra en la novela de Leopoldo Marechal, el lugar asignado al humor, la cercanía con lo cotidiano y la variedad de los materiales. Y concluye: “Estamos haciendo un idioma [...] que no necesita del lunfardo (que lo usa, mejor), que puede articularse perfectamente con la mejor prosa ‘literaria’ y fusionar cada vez mejor con ella, pero para ir liquidándola secretamente y en buena hora” (Cortázar, 1949: 232-238). En *Diario de Andrés Fava*, escrito en 1950, hay una entrada llamada “Larga conversación con Juan sobre el idioma argentino”, en la que aparece la idea de que existe una naturalidad de lo oral que no tiene paralelo en lo escrito, ya que este, preso de la norma española, sigue “de frac”, y lo seguirá mientras no se le conceda “plena libertad expresiva al modo oral” (80).

De alguna manera, Cortázar concretó esos objetivos en *Rayuela*. Tal vez por eso, como muestran los testimonios de la recepción de esta novela, se tuvo la impresión de que algo nuevo sucedía con la lengua en *Rayuela*: un deslizamiento de la épica a la lírica y del campo de la oralidad a la escritura. De ahí que la novela resulte el modelo de la entrada en “una nueva manera de escribir”, relajada; y que haya encontrado lectores que la abrazaron como la prueba de que una literatura más cercana a la vida cotidiana era posible. “Pureza. Horrible palabra. Puré, y después za. Date un poco cuenta” (Cortázar, 1985: 91). En su intento de quitarle solemnidad a la lengua literaria, Cortázar inventó un estilo propio que con el tiempo resultaría ser un poco el de muchos, hasta volverse un tono conocido, un sonido familiar de la prosa argentina.

Con su sus derivas poéticas y sus cortes anti-climáticos, con esas asociaciones humorísticas, con sus cursilerías y su romanticismo, con el vicio de las citas en francés o en inglés, con sus lunfardismos mechando pasajes de disquisiciones metafísicas en español coloquial rioplatense, con su variedad de registros, *Rayuela* inventa un tipo de prosa que hoy en día ya está incorporada al acervo de la tradición literaria argentina, y es a tal punto tan nuestra que nos parece anónima. Esa prosa fluida, que acaso sería impensable sin la filiación surrealista de Cortázar, ha resonado en Néstor Sánchez y en Luisa Valenzuela, pero también en muchas otras escrituras

menos declarada y obviamente cortazarianas, como por ejemplo la de María Moreno, que supo trasladar ese pulso de los registros heterogéneos al campo del periodismo, con resultados magníficos.

La desacralización de la “literatura seria”, que hoy es moneda común (y que, por lo general, se le adjudica a Aira), le debe mucho en sus orígenes a ese “mercado de pulgas” que es *Rayuela*, y en general a toda la obra de Cortázar. Me atrevería a decir que el efecto performativo de la lectura de Cortázar en la adolescencia de quienes empezaron a escribir en los años 80, y de quienes lo hicimos más tarde, en los 90, fue sobre todo un legado de libertad, la convicción de que la literatura no es un territorio para privilegiados sino más bien un campo lúdico y afectivo, al alcance de cualquiera y donde todo es posible.

Alan Pauls, por ejemplo, ha dicho que actualmente se siente muy lejos de la fascinación que le produjeron las primeras lecturas de Cortázar en su adolescencia. Pero, al mismo tiempo, reconoce que “íntacto está el efecto extraordinariamente permisivo” que le provocó la narrativa de Cortázar, un efecto que denomina “la euforia de la autorización”: “*Cualquiera puede escribir*”.

Tal vez el problema sea mío. Obviamente el problema es mío. Y el problema es que no tengo lectura adulta de Cortázar. Por un lado, íntacto, está el efecto extraordinariamente permisivo que me produjo su literatura, en especial sus cuentos, los de Bestiario, los de *Las armas secretas*, cuando yo empezaba a escribir; por otro, la incomodidad, la decepción, incluso el fastidio que me produjo releerlo de grande, cuando ya escribía y, supongo que suponía, no lo necesitaba. Entre una y otra cosa –esto es lo extraño–, nada: ninguna transición, nada que se pareciera a un cambio, una erosión o una despedida paulatina. Entre la euforia de la autorización –“*Cualquiera puede escribir*”– y el malestar del desencanto –“¿Este tipo me dijo que cualquiera puede escribir?”–, una gran laguna de años: un hiato (Pauls, 2004).

Las tensiones en *Libro de Manuel*

En cuanto a *Libro de Manuel* (1973), podemos coincidir con sus detractores en que se trata de un libro defectuoso y muy “fechado”. Sin embargo, aún con sus defectos, resulta interesante destacar

algunos aspectos de esta apuesta. En primer lugar, que Cortázar tenía plena conciencia de que fue un libro no del todo logrado y escrito para la coyuntura:

Libro de Manuel es una tentativa todavía más explícita [que el cuento “Reunión”] de convergencia de lo literario y lo político, porque aquí, directamente, se mezclan las noticias de los diarios, la historia de todos los días, con una ficción literaria. Esta tentativa era muy difícil de realizar y yo sé perfectamente todas las fallas que tiene el libro, escrito contra el reloj. Dadas las circunstancias históricas de la Argentina, su eficacia dependía de la velocidad con que fuera publicado y yo, como buen escritor pequeñoburgués, estoy habituado a escribir tranquilo. Esta vez en cambio me encontré en la situación en que se encuentran los periodistas cuando tienen que hacer un artículo. Fue un experimento apasionante pero no creo que estuviera plenamente realizado (Campra, 1985: 154).

El carácter de pastiche de *Libro de Manuel* viene en parte de su intento de cumplir con demasiadas exigencias: 1) La exigencia de denuncia política, por la que incluye las notas periodísticas, los testimonios de diversos presos políticos de Argentina y una entrevista a militares norteamericanos entrenados en Panamá para aplicar la tortura sistemática como práctica de contrainsurgencia; 2) la búsqueda de una micro-revolución perceptiva de lo cotidiano a la manera de la vanguardia situacionista (1957-1972), presente en el comportamiento lúdico de los miembros de la Joda, cuyas acciones han sido vinculadas también con el *happening*; y 3) la premisa surrealista de explorar el erotismo como un medio de liberación subjetiva. Estas tres vertientes están presentes en el legado emancipatorio que se le pretende dejar a la generación siguiente, encarnada en la figura de Manuel.

Cabe mencionar como antecedente aquel gran relato titulado “El perseguidor” (1959), donde Johnny Carter –en homenaje a Charlie Parker– personifica al creador de vanguardia como perseguidor de un nuevo lenguaje artístico que sirva de puerta para una nueva percepción del mundo. Con este relato como punto de inflexión, Cortázar irá elaborando una conexión entre esta liberación subjetiva,

propia de la vanguardia artística, y la revolución política.¹ Peris Blanes ha señalado que una de las líneas narrativas más importantes de *Libro de Manuel* era aquella en que los integrantes de la Joda se dedicaban a experimentar nuevas formas de intervención político-existencial:

Todo ello se daba en un contexto de cuestionamiento de los modelos revolucionarios consolidados en la época, y la novela en su conjunto puede pensarse como una reflexión crítica sobre la naturaleza de la lucha revolucionaria y como una aportación afirmativa al imaginario guerrillero, al que Cortázar reprochaba una gran falta de sentido lúdico y erótico [...] la lógica del *happening*, o la creación de situaciones, funcionaba en los textos de Cortázar como una metáfora de importantes dimensiones. Por una parte, se proponía como una revisión afirmativa de las posibilidades de la lucha, que integraba la creatividad cultural, la experiencia fenoménica y la crítica de la vida cotidiana en un mismo paradigma de intervención. Pero por otra parte, esa lógica se proponía, al mismo tiempo, como metáfora de la creación literaria y de su función social, contribuyendo asimismo al debate sobre el rol que la literatura podía desempeñar en un contexto cultural en el que su capacidad performativa estaba francamente en entredicho (Peris Blanes, 2003: 23-40).²

Las tres vertientes antes mencionadas entran en tensión, como también entra en tensión, en Cortázar, el llamado a seguir una línea de vanguardia, con el llamado a ser inteligible para la inmensa cantidad de lectores que había, sin querer, conquistado. La tensión entre el formalismo y la preocupación por la inteligibilidad, como se sabe, era una discusión de la época. Y Cortázar la enuncia de manera bastante explícita en la novela, tomando partido en un sentido opuesto al que había elegido en *62. Modelo para armar* (1968), que fue criticada por resultar demasiado formalista, pesimista y hermética. En *Libro de Manuel*, la tensión aparece expresada cuando el narrador está escuchando a quien se considera el padre de la música electrónica, el pionero músico alemán Karlheinz Stockhausen, y le llama la atención la presencia de un “nostálgico” piano:

1 Ver Rosa Ferrero (2014) y Peris Blanes (2012).

2 Para contextualizar, ver Gilman (2003).

Stockhausen, modernísimo músico metiendo un piano nostálgico en plena irrisación electrónica; no es un reproche, te lo digo desde mí mismo, desde el sillón de un compañero de ruta. También vos tenés el problema del puente, tenés que encontrar la manera de decir inteligiblemente, cuando quizá tu técnica y tu más instalada realidad te están reclamando la quema del piano y su reemplazo por algún filtro electrónico (Cortázar, 1985: 27).

En este pasaje, ante la tensión entre formalismo y preocupación por la inteligibilidad, toma partido por la idea de que no tiene sentido tender un puente si nadie lo cruza: “Porque un puente, aunque se tenga el deseo de tenderlo y toda obra sea un puente hacia y desde algo, no es verdaderamente un puente mientras los hombres no lo crucen” (27). De este modo, parece esbozar una cierta “poética de la transacción” entre la experimentación y el deseo de ser comprendido más allá de un circuito de especialistas. Inevitablemente, en toda transacción se gana pero también se pierde algo.

A pesar de que suene cansadora, la metáfora del puente sigue siendo productiva para leer las tensiones en Cortázar. El puente entre la utopía surrealista y la emancipación política de América Latina no era un puente de construcción sencilla (y la polémica con Collazos fue una muestra). Y, sin dudas, las dificultades al construir ese puente se confirmaron con la recepción que tuvo el *Libro de Manuel* en Argentina, donde algunos acusaron a Cortázar de intervenir en política de un modo muy ingenuo y confortable, desde París y desde su ignorancia sobre las verdaderas guerrillas, y donde un escritor deudatario de la tradición marxista, como Ricardo Piglia, reseñó la novela bajo el título de “El socialismo de los consumidores” (1974), y le reprochó la contradicción de apoyar la revolución con un discurso burgués e individualista: “Esteta, sibarita, erotómano [...] la zona más conflictiva de la ideología de Cortázar: definiéndose como socialista viene a llamarnos la atención sobre el lugar del deseo en la revolución” (Piglia, 1974: 2-3).

Pero Cortázar no sería Cortázar sin sus contradicciones, que forman parte también de su legado y de las cuestiones que su obra problematiza e invita a problematizar. ¿O acaso podría perdurar una obra literaria sin contradicciones? ¿O acaso, a las generaciones posteriores, podría habernos interpelado una idea de la revolución

que nunca se planteara la pregunta por el lugar del deseo? Y, por otra parte, ¿acaso no existían en Argentina militantes de izquierda con gustos de “sibarita” como Andrés Fava? (María Moreno ha contado que la sorprendía que algunos “amigos militantes que hablaban en siglas como la COP –clase obrera peronista– o la LA –lucha armada– matizaran el elogio de los fierros con el uso del gíglico, esa lengua infantil que cultivaba Oliveira con La Maga”) (Moreno, 2004).

Más allá de las preguntas que suscita todavía hoy, *Libro de Manuel* tiene los ripios de un texto escrito con urgencia y para una coyuntura. Cortázar dijo: “pienso modestamente que este libro puede tener alguna utilidad para los presos políticos” (Cortázar, 1973), y donó los fondos del premio que le otorgaron en Francia, el Premio Médicis, a la resistencia chilena. Y contó:

Una de las cosas que más me han conmovido es que con el dinero de ese libro las madres de muchachos que estaban presos en las cárceles de la Patagonia (lo cual supone un viaje muy largo y muy costoso desde Buenos Aires) los abogados pudieron con ese dinero alquilar una serie de autobuses, de autocares, y llevarse a las familias a visitar a los presos ¿Comprendes? Es decir, el libro continuaba, continuaba en la vida. Y eso es para mí la gran recompensa de haber hecho ese libro (Cortázar, 1977).

La “disculpa” por los defectos del libro consiste en que no estuvo hecho para la posteridad, sino para el presente. Cortázar lo escribió con urgencia. Y creo que un momento muy alto y literario de esa urgencia continúa relampagueando, como una bella condensación estético-política, en la posdata que le agregó al prefacio de la novela:

Postdata (7 de setiembre de 1972). —Agrego estas líneas mientras corrijo las pruebas de galera y escucho los boletines radiales sobre lo sucedido en los juegos olímpicos. Empiezan a llegar los diarios con enormes titulares, oigo discursos donde los amos de la tierra se permiten sus lágrimas de cocodrilo más eficaces al deplorar “la violación de la paz olímpica en estos días en que los pueblos olvidan sus querellas y sus diferencias”. ¿Olvidan? ¿Quién olvida? Una vez más entra en juego el masaje a escala mundial de los *mass media*.

No se oye, no se lee más que Munich, Munich. No hay lugar en sus canales, en sus columnas, en sus mensajes, para decir, entre tantas otras cosas, Trelew (9).

El presente

Resulta iluminadora la reseña que Alicia Dujovne Ortiz le dedicó a *Libro de Manuel* en el diario *Clarín*, bajo el título de “La culpa del intelectual”. En ella, la autora sugería que, por querer hacerse cargo de las exigencias políticas del contexto, Cortázar “se arroja a una piletta sin agua”. Y añadía que el libro está escrito con “la mala conciencia de un escritor que ojalá reiniciara el regreso a su cuarto, a su identidad de hombre de letras capaz de aceptar con madurez la brillante medianía de un oficio honrado” (citado en Bocchino, 2003: 182).

Tal vez podría pensarse que Cortázar no sería Cortázar si alguna vez le hubiera preocupado la “madurez” –un concepto que a todas luces detestaba– o si se hubiera conformado con el éxito que le había reportado “la brillante medianía de un oficio honrado”. La observación de Dujovne Ortiz, que de algún modo es coincidente con algunos de los velados reproches que se le hacían a Cortázar al decir, allá por los años 90 (y obviamente, todavía hoy), que solo fue un buen cuentista, tiende a ser una operación de lectura que, para rescatar al “buen Cortázar”, parece borrar de un plumazo toda la búsqueda del autor, sus tropiezos, las contradicciones que hacen relevante a su figura, la libertad y el humor con que se animaba a arrojarse a la piletta, incluso sin agua.

Acaso lo más interesante de Cortázar sean, justamente, las contradicciones que lo atravesaron: su espíritu lúdico en contraste con su pasión por la intervención política; la irreverencia absoluta y el más estricto compromiso; su destacada formación artística e intelectual y, al mismo tiempo, esa inocencia que lo salvó de convertirse en el cómodo figurón que pudo haber sido, si hubiera elegido dormirse en sus laureles.

A pesar de ser un éxito de ventas, Cortázar fue un escritor anti-profesional, un escritor que no profesionalizó su cabeza y que mantuvo hasta el final una evidente lealtad con el ideal de “la poesía hecha por todos” y con la irreverencia de vanguardias francesas como

el situacionismo o el movimiento estudiantil del Mayo Francés. Quizá por eso me parece superior a los otros escritores del llamado *boom*, una figura de una complejidad lo suficientemente rica como para interpelarnos. Hoy que las ideas, por ejemplo, de Mario Vargas Llosa sobre el arte y la literatura suenan tan reaccionarias, tan viejas, las líneas de pensamiento cortazarianas no parecen haber perdido su capacidad de resonar con el presente. En la entrevista que le concedió a la revista *Life*, en 1969, condensa algunas de esas líneas, con las cuales me gustaría cerrar esta intervención:

En Europa, donde el escritor es frecuentemente un profesional para quien la periodicidad de las publicaciones y los eventuales premios literarios cuentan considerablemente, mi actitud de aficionado suele dejar perplejos a editores y a amigos. La verdad es que la literatura con mayúsculas me importa un bledo [...] lo único interesante es buscarse y a veces encontrarse en ese combate con la palabra que después dará el objeto llamado libro. Una “carrera” supone preocupación por la suerte de los libros; en mi caso, me fui de la Argentina el mismo mes en que apareció *Bestiario*, dejándolo abandonado sin el menor remordimiento.

Muchos escritores, pintores y músicos han cesado ya de creer en esa permanencia, en que los libros y el arte deben hacerse para que duren; si siguen escribiendo o componiendo lo mejor posible, no tienen ya la superstición del objeto duradero, que es en el fondo una rémora burguesa que la aceleración histórica está liquidando vertiginosamente. Los ebúrneos, en cambio, se dicen que los temas de la historia contemporánea suelen desgastarse o descalificarse rápidamente.

Por lo que a mí se refiere lo que ha dejado de ser literario es el libro mismo, la noción de libro; estamos al borde del vértigo. [...] Me resulta risible que un novelista mexicano o argentino tenga úlcera de estómago porque sus libros no son lo bastante famosos, y que organice minuciosas políticas de autopromoción para que los editores o la crítica no lo olviden; frente a lo que nos muestra la primera página de los diarios al despertar cada día, ¿no es grotesco imaginar esos pataleos espasmódicos con miras a una “duración” cada vez más improbable frente a una historia en la que los gustos y sus formas de expresión habrán cambiado vertiginosamente antes de mucho?

Cuando me preguntan qué pienso del futuro de la novela, contesto que me importa tres pitos. [...] El futuro de mis libros o de los libros ajenos me tiene perfectamente sin cuidado; tanto ansioso atesoramiento me hace pensar en esos locos que guardan sus recortes de uñas o de pelo; en el terreno de la literatura también hay que acabar con el sentimiento de la propiedad privada, porque para lo único que sirve la literatura es para ser un bien común como lo intuyó Lautréamont de la poesía, y eso no lo decide ni lo regentea ningún autor desde su torrecita criselefantina (Cortázar, 1974: 249-250).

“Siempre seré como un niño para tantas cosas”, escribió alguna vez Cortázar, alimentando una mitología que lo ha representado a menudo como un hombre gigante con rostro de niño, y que ha asociado ese eterno niñismo a una cualidad: la ingenuidad. Pero acaso se trate de una especie de ingenuidad llena de astucia (su divisa más propia y más anti-borgiana), la que atraviesa las definiciones vertidas en esta entrevista que no deja de ser hoy curiosamente incisiva.

Desde la actualidad de un mercado editorial donde vemos constantemente a excelentes escritores y escritoras publicar un par de buenos libros para luego comenzar a repetirse y deslavarse por efecto de la profesionalización y de las presiones de sus agentes literarios. Desde este presente, cuando el lugar de la literatura y el libro es todo un interrogante, a la luz de los cambios provocados por las nuevas tecnologías, las redes, la transformación perceptiva originada en la velocidad de las comunicaciones y la saturación de ofertas estéticas audiovisuales. Y más aún en un país como Argentina, donde en las últimas décadas se han venido ensayando diversos acercamientos entre literatura, vida y política (desde la desacralización en los modos de escribir, compartir y circular poesía en los años los 90, hasta las recientes intervenciones de colectivos literarios en causas políticas como la legalización del aborto), las prácticas que ya no se basan en lo que Cortázar llama la “superstición” del libro como “objeto duradero”, han estado y están intensamente vigentes. Desde este presente, que es también el de las lenguas fluidas, las preguntas de Cortázar y sus búsquedas resuenan con una insólita persistencia.

Bibliografía

Bocchino, A. (2003). “El pez por la boca muere: los pretextos de la crítica”. En *CELEHIS*, no 15, 182-183, Mar del Plata.

Campra, R. (1987). *América Latina, la identidad y la máscara*. México, Siglo XXI.

Cortázar, J. (1949). “Leopoldo Marechal. *Adán Buenosayres*.” En *Realidad*, no 14, 232-238.

_____ (1970). “Las puertas del cielo”. En *Bestiario*. Buenos Aires, Sudamericana.

_____ (1973). “Entrevista de Alberto Carbone”. En *Crisis*, no 2.

_____ (1974). “Entrevista con Rita Guibert”. En *Siete voces*. México, Novaro. Disponible en: <https://www.literatura.us/cortazar/guibert.html>

_____ (1985). *Rayuela*. Buenos Aires, Seix Barral.

_____ (1985). *Libro de Manuel*. Barcelona, Edhasa.

_____ (2001). *Último Round*. México, Siglo XXI.

Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Gras Mirabet, D. (2000). “Entrevista con Roberto Bolaño”. En *Cuadernos hispanoamericanos*, no 604, 61.

Harss, L. (1969). *Los nuestros*. Buenos Aires, Sudamericana.

Manzoni, C. (2008). “Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño”. En *Bolaño salvaje* (Paz Soldán y Faverón Patriau, comps.). Barcelona, Candaya.

Martín, O. (2009). “Libro de Manuel, antes y ahora real: Julio Cortázar”. En *Espéculo. Revista de estudios literarios*, no 43, Universidad Complutense de Madrid.

Moreno, M. (2004). “Antipatía”. En *Página 12*. Buenos Aires, 8 de febrero de 2004. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-929-2004-02-08.html>

Pauls, A. “Fechado”. En *Página 12*. Buenos Aires, 8 de febrero de 2004. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-929-2004-02-08.html>

Paz Soldán, E. y Faverón Patriau (comps.) (2008). *Bolaño salvaje*. Barcelona, Candaya.

Peris Blanes, J. (2013). “El happening y la creación de situaciones en dos novelas de Julio Cortázar: Espacios de liberación y metáfora de la escritura”. En *Mitologías hoy*, no 8, 2013, 23-40.

_____. (2012). “De happenings, saxofonistas y guerrilleros.

Metáforas de la creación y politización de la estética experimental en Julio Cortázar (1959-1973)”. En *Les Ateliers du SAL*, no 1-2, 241-255.

Piglia, R. (1974). “El socialismo de los consumidores”. En *La opinión*. Buenos Aires, 8 de diciembre de 1974, 2-3.

Rama, A. (1984), *Más allá del Boom: literatura y mercado*. Buenos Aires, Folios.

Soler Serrano, J. (1977). *Grandes personajes a fondo*. Madrid, Archivo Audiovisual de RTVE.

Rosa Ferrero, S. (2014). “Literatura y música. Vanguardia y Revolución. Libro de Manuel de Julio Cortázar”. En *Kamchatka*, no 3, 261-286.

Stratta, I. (2005). “Julio Cortázar y el idioma de los argentinos”. En *Homenaje a Cortázar* (Abbate, F., ed.). Buenos Aires, Eudeba.

BOXEAR CON LAS SOMBRAS

por Federico Barea

A partir del intercambio de Julio Cortázar con escritores argentinos, el ensayo analiza algunas claves de sus posiciones éticas y estéticas, poéticas y políticas, mediante la lectura de su obra, sus cartas y entrevistas. La idea es trazar un paralelo para comparar las visiones que los escritores tenían de Julio, con las que Cortázar tenía de algunos de ellos, y de ese modo, poner en evidencia que, a fin de cuentas, viviendo en Buenos Aires o en Francia, estuvo siempre conectado con el sector cultural y con la realidad política del momento.

En una carta a Paco Porrúa, de mayo de 1966, refiriéndose a Sábato, dice que a los escritores de nuestro país “no les queda más remedio que boxear con la sombra”. Lo dice porque él no contesta a sus comentarios pero “de cuando en cuando les larga un librito con paracaídas” (Cortázar, 2012b: 79). En su condición de escritor argentino radicado en Francia, Cortázar encuentra la distancia necesaria para no entrar en el conventillo de las letras nacionales y para estar al día de las novedades. Para leer las relaciones de Cortázar con los escritores, voy a distinguir tres períodos, a saber, el primero, el Cortázar joven que se acerca a los grandes escritores de la literatura argentina nucleados en el grupo *Sur*, luego el Cortázar post-*Rayuela*, ya *anclao* en París y, por último, el Cortázar más politizado, dadas las circunstancias que asolaron al país durante los 70, hasta su muerte, en 1984; y de ese modo, analizar cuál es su postura y cómo su politización lo va alejando de ciertas sombras y acercando a otras.

El primer Cortázar es el poeta, el lector de poesía, de toda la poesía francesa, devoto de John Keats, a quien le dedicó un libro, admira a Federico García Lorca y a Pablo Neruda; es el que destaca entre los poetas nacionales, como se lee en sus cartas, a Molinari y a Banchs, para quienes solo tiene elogios. Cortázar participa varias veces en la revista *Sur*,¹ entre 1948 y 1953, incluso diez años después de su última

1 Como sabemos el grupo *Sur* era la élite intelectual del país, de marcada ideología de derecha o conservadora.

colaboración, Victoria Ocampo intentaría reclutarlo nuevamente en sus filas de *Sur* pero el escritor declina dicha invitación.

Aún como colaborador de *Sur*, que constituía el eje cultural del país, muestra una distancia en relación con el grupo, como se lee en carta de 1954 a Jonquières: “Tú y yo conocemos bien *Sur* y no nos hacemos ilusiones” (Cortázar, 2012a: 482).

Luego, en 1963, año de publicación de *Rayuela*, en una carta a Paco Porrúa (editor de *Sudamericana*), expresa: “el grupo de *Sur*, gentes bien pensantes, guardianes de la literatura correcta y sin puteadas; se llama, sobre todo, DELENDA EST COMUNISMUS (el comunismo debe ser destruido)” (Cortázar, 2012b: 441). Y unos párrafos más abajo en la misma carta agrega: “es el símbolo lo que duele, la infinita desgracia que tiene nuestro pobre país de que hasta sus mejores exponentes son capaces de bajezas por miedo, por prejuicios, por defender maniqués podridos” (441).

Y, en otra carta a Porrúa, de un año después, de 1964, Cortázar relata un encuentro con Victoria Ocampo:

Por aquí pasó Victoria Ocampo, que me mandó decir que quería hablar conmigo. Fui, y estrechóme cariñosamente en sus brazos. A mitad de una cena morrocotuda en un bistró con velas en las mesas (de esos donde te ponen manteca y servilleta, cosa rara en Francia), se destapó la olla. Con gran alegría de mi parte, Victoria me dijo que necesitaba aclarar malentendidos, y salió a relucir todo el bodrio de Pepe Bianco y su viaje a Cuba, etc. (Bianco fue expulsado de *Sur* por aceptar ser jurado en el premio de Casa de las Américas).² A su manera (es decir con las anteojeras inevitables) Victoria es sincera y muy franca. Le habían dicho que yo estaba enojado con ella por la expulsión de Pepe, y quería explicarme personalmente la cosa. Te confieso que me conmovió el deseo de mostrarme el episodio desde su punto de vista, aunque en lo referente a mis futuras relaciones con el mundo de *Sur* me mantuve imperturbable y ella es demasiado inteligente para insistir. El postre era muy bueno (flan con crema) y la tertulia duró hasta las dos de la madrugada en la pieza del hotel, donde Victoria me leyó cuatro capítulos de sus memorias, que se las traen (Cortázar, 2012a: 474).

2 En una entrevista realizada por Hugo Beccacece para *Tiempo Argentino*, en 1982, Bianco contó que “Victoria quería que publicara una aclaración donde constara el carácter personal de esa invitación. Me lo mandó decir desde Mar del Plata, a último momento, antes de mi viaje. Me negué porque consideraba que la aclaración era innecesaria”.

En este período, a un año de publicada *Rayuela*, aparece un Cortázar completamente desvinculado con *Sur* cuando el grupo ya no regía el eje cultural del país.

Antes de entrar en el segundo Cortázar, resulta productivo revisar su vínculo con el mayor de los exponentes del grupo, Jorge Luis Borges, y con sus epígonos.

De la relación entre ambos se ha escrito mucho. Por supuesto que Cortázar habla más de Borges, que Borges de Cortázar. Cualquiera cuentista argentino tiene que hablar de Borges, es una pregunta ineludible en entrevistas, reportajes, etc. Pero es Borges el que prologa a Cortázar, en dos oportunidades; se lee en el número 1 de la Biblioteca Personal Jorge Luis Borges (una selección de cuentos de JC):

Hacia 1947 yo era secretario de redacción de una revista casi secreta que dirigía la señora Sarah de Ortiz Basualdo. Una tarde, nos visitó un muchacho muy alto con un previsible manuscrito. No recuerdo su cara; la ceguera es cómplice del olvido. Me dijo que traía un cuento fantástico y solicitó mi opinión. Le pedí que volviera a los diez días. Antes del plazo señalado, volvió. Le dije que tenía dos noticias. Una, que el manuscrito estaba en la imprenta; otra, que lo ilustraría mi hermana Norah, a quien le había gustado mucho. El cuento, ahora justamente famoso, era el que se titula “Casa Tomada”. Años después, en París, Julio Cortázar me recordó ese antiguo episodio y me confió que era la primera vez que veía un texto suyo en letras de molde. Esa circunstancia me honra (Cortázar, 1985: 9).

La revista era *Los anales de Buenos Aires*, en la que aparece también, un año más tarde y antes de publicarse como libro, *Los Reyes* (que Cortázar le envía a Borges junto a una esquila donde hermana su texto con “La casa de Asterión” de Borges, única carta que se conserva entre ellos). Esas instancias fueron significativas para Cortázar, en una carta a Porrúa del 30 de noviembre de 1964, dice: “me emocioné tanto que se acordara con orgullo de chico de esa labor de pionero que había hecho conmigo. Entonces le recordé a mi vez todo lo que eso había significado para mí” (2012b: 612). Recuérdese que en una entrevista a la madre de Cortázar, ella relata: “En el estudio de mi hijo hay un solo retrato, tamaño postal, y es de Borges. [...] Julio admira sin rodeos a Borges” (Scott de Cortázar, 1970: 68-73).

La segunda referencia se encuentra en el prólogo al cuento “Cartas de mamá”, fechado el 29 de noviembre de 1983, donde además de aludir al mismo hecho, Borges dispara: “Julio Cortázar ha sido condenado, o aprobado, por sus opiniones políticas. Fuera de la ética, entiendo que las opiniones de un hombre suelen ser superficiales y efímeras” (Cortázar, 1992: 9). Es de público conocimiento cuánto le costó a Julio Cortázar y a su obra haberse alejado del grupo *Sur* (sin ir más lejos, Cortázar asegura en una carta a Porrúa que Gallimard no publica *Rayuela* porque Roger Caillois –marido de Victoria Ocampo– le baja el pulgar).

Sin embargo creo importante destacar que no se leen comentarios negativos hacia Borges y son innumerables las veces que Cortázar habla de él.³ Voy a citar algunas que considero significativas, como la primera entrevista que da en su vida y en la que se extiende sobre el escritor, me refiero a “La vuelta a Julio Cortázar en 80 preguntas” (1973), entrevista de Hugo Guerrero Marthineitz:

en la actualidad, cada vez que se menciona a Borges inmediatamente la gente se divide en bandos perfectamente diferenciados [...] En América Latina, diría yo. En otros lugares se lo conoce como escritor; y lo que pasa en América Latina es que en estos últimos años, además de su trabajo como escritor, hemos conocido los puntos de vista geopolíticos de Borges. Esto ha creado con respecto a él un antagonismo manifiesto de parte de mucha gente que no puede aceptar cierto tipo de declaraciones hechas por alguien cuya palabra tiene tanta repercusión en el interior y en el extranjero. Yo personalmente no puedo aceptar que diga, por ejemplo, que el único defecto de Estados Unidos es haberle dado educación a los negros. Sin embargo, Jorge Luis Borges ha escrito algunos de los mejores cuentos de la historia universal de la literatura. Él escribió también una *Historia Universal de la Infamia* (Guerrero Marthineitz, 1973).

Las declaraciones de Cortázar sobre Borges son de ese tenor; una de cal (política) y otra de arena (literaria). Así, dice en una carta a Fernández Retamar, en octubre del 68:

³ En una carta del 63, a Porrúa escribe: “¿Es cierto que Borges se afilió al partido conservador? Éramos pocos y parió la abuela” (Julio Cortázar, 2012b: 440).

Borges pronunció una conferencia en Córdoba sobre literatura contemporánea en la América Latina. Habló de mí como un gran escritor, y agregó: “Desgraciadamente nunca podré tener una relación amistosa con él porque es comunista”. Cuando leí la noticia en los diarios, me alegré más que nunca del homenaje que le rendí en *La vuelta al día...* Porque yo, aunque él esté más que ciego ante la realidad del mundo, seguiré teniendo a distancia esa relación amistosa que me consuela de tantas tristezas (Cortázar, 2012c: 632).

Se puede leer como Cortázar privilegiaba afinidades estéticas o podía separar y distinguirlas de las personales o políticas. En “Julio Cortázar, lector” (entrevista por Sara Castro-Klaren; 1980) dice:

El humor de Bioy, por ejemplo, me gusta mucho porque, al igual que el humor de Borges, es de directa raíz anglosajona [...] Bioy y Borges rechazan, como rechacé yo, eso que los españoles llaman humor y que no es nada más que el chiste macabro y, en general, de muy mala calidad, han sabido meterlo en la estructura mental y lingüística del español y darle una especie de derecho de ciudad que le quita, digamos, el fondo anglosajón y lo vuelve perfectamente argentino y latinoamericano. En ese sentido yo encuentro una gran afinidad de mi propio humor con el de Bioy y con el de Borges (Castro-Klaren, 1980: 364-366).

Antes de leer la relación de Cortázar con Adolfo Bioy Casares, es necesario detenerme en la importancia del humor en la amistad, no es una novedad pero es notorio como el vínculo amistoso presenta un sentido del humor que se comparte; de allí, la famosa pregunta de Silvina Ocampo, *¿De qué se reirán esos idiotas?* (Vincent, 2018), que hace referencia a las carcajadas que Silvina escucha en las cenas que Borges y Bioy comparten durante treinta años.

Como dice Julio Cortázar en el comentario anterior, él también comparte con Bioy, no solo el humor, sino otras particularidades, se lee en la carta a Porrúa, del 63, en la que se refiere a una “Curiosa coincidencia”:

En el cuento de Bioy que se llama “Un viaje o el mago inmortal” el protagonista busca pieza en el hotel Cervantes (donde yo ubiqué mi cuento “Puerta condenada”) y como no la encuentra, se pasa a otro hotel donde, desde su cuarto, oye lo que pasa en el de al lado. Si bien

lo que pasa es diferente de lo que pasaba en mi cuento, en los dos casos se descubre que en vez de dos personas solo había una en la habitación de al lado... ¿No te parece bastante asombroso? Fijate que de ninguna manera insinúo que Bioy conocía ya mi cuento (a lo mejor escribió antes el suyo, ya se sabe que la fecha de publicación no quiere decir nada); pero en cambio me maravilla el poder mágico de los hoteles montevideanos (Cortázar, 2012b: 413).

Un año después, en 1964, se concretaría el encuentro entre Cortázar y Bioy; dirá Cortázar:

Por aquí pasó Bioy Casares y al fin nos conocimos. Fue muy macanudo charlar; los dos nos estimamos lo bastante como para trazar un gran círculo de tiza y jugar dentro —afuera quedaron cosas como Cuba, por ejemplo, o la metafísica existencial—. Por último, imitando desvergonzadamente a Esteban, Bioy peló una máquina fotográfica y me ametralló sin asco. Parece que en Emecé quieren hacer un libro insensato lleno de escritores argentinos de frente y de perfil. Espero que mi cara no quede pegada a la de Silvia Guerrico, por ejemplo; debe ser horrible pasar una eternidad así, en la oscuridad que reina en todo libro cerrado, y boca contra boca, qué asco, che. (Claro que si me toca Anzoátegui sería peor) (2012b: 566).

Luego, en una carta del 66, dirigida a Julio Silva, Cortázar califica a Bioy de “Cronopio terrible” (2012c: 333) y para todos aquellos que hayan leído “Diario de un cuento” del libro *Deshoras* (que es el último libro de cuentos de Cortázar), cuento bastante autobiográfico, recordarán que aparece él mismo como personaje diciendo:

Quisiera ser Bioy porque siempre lo admiré como escritor y lo estimé como persona, aunque nuestras timideces respectivas no ayudaron a que llegáramos a ser amigos, aparte de otras razones de peso, entre ellas un océano temprana y literalmente tendido entre los dos. Sacando la cuenta lo mejor posible creo que Bioy y yo solo nos hemos visto tres veces en esta vida. La primera en un banquete de la Cámara Argentina del Libro, al que tuve que asistir porque en los años cuarenta yo era el gerente de esa asociación, y en cuanto a él vaya a saber por qué, y en el curso del cual nos presentamos por encima de una fuente de ravioles, nos sonreímos con simpatía, y nuestra conversación se redujo a que en algún momento él me pidió que le pasara el salero. La segunda vez Bioy vino a mi casa en París

y me sacó unas fotos cuya razón de ser se me escapa aunque no así el buen rato que pasamos hablando de Conrad, creo. La última vez fue simétrica y en Buenos Aires, yo fui a cenar a su casa y esa noche hablamos sobre todo de vampiros (Cortázar, 1983: 136).

En el diario de Bioy, *Descanso de caminantes*, se puede leer esta bella nota:

Muerte de Cortázar. Vlady me previno: “Escribible pronto. Está enfermo. Va a morir”. Como siempre, me dejé estar. Yo quería agradecerle la extraordinaria generosidad de referirse a mí, tan elogiosa, tan amistosamente en su admirable “Diario de un cuento”. La carta era difícil. ¿Cómo explicar, sin exageraciones; sin falsear las cosas, la afinidad que siento con él si en política muchas veces hemos estado en posiciones encontradas? Es comunista, soy liberal. Apoyó la guerrilla; la aborrezco, aunque las modalidades de la represión en nuestro país me horrorizaron. Nos hemos visto pocas veces. Me he sentido muy amigo de él. Si estuviéramos en un mundo en que la verdad se comunicara directamente, sin necesidad de las palabras, que exageran o disminuyen, le hubiera dicho que siempre lo sentí cerca y que en lo esencial estábamos de acuerdo. Pero, ¿la política no era esencial para él? Voy a contestar por mí. Aunque sea difícil distinguir el hombre de sus circunstancias, es posible y muchas veces lo hacemos. Yo sentía cierta hermandad con Cortázar, como hombre y como escritor. Sentí afecto por la persona. Además estaba seguro de que para él y para mí este oficio de escribir era el mismo y lo principal de nuestras vidas. No porque lo creyéramos sublime; simplemente porque fue siempre nuestro afán (Bioy Casares, 2001: 292).

Lamentablemente dos días después, aparece esta anotación de Bioy, quien imponiendo su ingenioso sarcasmo sobre su sensibilidad, escribe:

No creo que Cortázar tuviera una inteligencia muy despierta y enérgica. Desde luego, sus convicciones políticas corresponden a confusos impulsos por un patético tango intelectual. Le gustaban las novelas ‘góticas’. Creía en la astrología (2001: 295).

Aquí se ve a Bioy boxeando con las sombras. Recorro a un

comentario de Aurora Bernárdez para contestar a esa afirmación de Bioy. En un libro inédito de conversaciones, dice Aurora:

Desde *Bestiario* Julio ya sabe que puede escribir bien cuentos, y después se larga a escribir novelas. Ensayo primero y después escribe *Rayuela* y ahí ya está seguro de lo que hace. No era una seguridad de tipo social, él seguía siendo una persona anónima. Lo que pasa es que, cuando descubrió que gracias a su éxito literario podía servir a una causa que le parecía justa en ese momento, ahí lo utilizó, con perfecta consciencia de que lo que él dijera iba a ser tenido en cuenta. En lo otro su seguridad era de otro tipo, la del que hace lo que tiene que hacer, lo hace lo mejor posible y no le ha salido mal (Álvarez Garriga, inédito).

Podrían mencionarse múltiples detalles del vínculo de Julio Cortázar con otros escritores cercanos a *Sur*, como Sábato, a quien Cortázar critica como escritor (trata a *Sobre héroes y tumbas* de folletín) (2012b: 276), pero es con quien se solidariza al enterarse de su arresto, ordenado por decreto del presidente de facto José María Guido, en el año 63 (donde se califica a Sábato de marxista leninista e insurreccional); escritores como Wilcock, de quien dice “uno no sabe si el individuo está loco, si es un imbécil donde a veces se alberga un poeta, o si realmente se entretiene en una especie de humorismo reblandecido que me repugna” (2012a: 451); como Martínez Estrada, a quien admira y a quien le dedica un texto, en la revista *Casa de las Américas*; o Manuel Mujica Lainez, con quien comparte un premio (que Cortázar no va a recibir) pero por quien siente admiración y dice que le propondrá, ya que comparten el premio, una edición conjunta de *Rayuela* y *Bomarzo* que podría llamarse *Boyuela* o *Ramarzo*.⁴ Y aunque he considerado su relación con los poetas allegados a *Sur*, como Juarroz (a quien admira y a quien le prologa un libro) o con Alberto Girri, me voy a detener en el vínculo de Cortázar con el desdichado Héctor Álvarez Murena.

El caso es que Murena se presentó al mundo como la joven promesa del grupo *Sur*. Su primer libro, *El pecado original de*

⁴ En una carta a su hermana de 1978, Julio Cortázar dice: “A propósito de las palabras de Manuel Mujica Lainez te diré solamente esto: es un hijo de puta y un envidioso de mierda” (Cortázar, 2012e: 133). Puede decirse que es la única vez, en cinco tomos de más de 500 páginas de cartas, que Cortázar insulta así.

América alcanzó una gran popularidad. Pero fue decayendo a medida que la de Cortázar iba creciendo. Algunos datos que lo unen a Murena: la primera vez que Murena publica un poema lo hace en el último número de la revista *Verbum*, en la que Cortázar también publica un poema. Ambos escriben en la revista *Realidad* y en *Sur*. Nada indica que Cortázar y Murena se hayan conocido pero la tirria entre ambos nace con una desafortunada reseña de Murena sobre *Rayuela*, aparecida en la revista *Cuadernos*.

Es necesario agregar aquí que, en una entrevista privada con Aurora Bernárdez, ella me dijo que la reseña le había dolido mucho a Cortázar. También me dijo que Murena era el hombre que más rosas les había regalado. Aurora me comentó que cuando salió el libro, Murena le confió: “Con ese título no va a vender nada”. Recuérdense los ampulosos títulos de las tres primeras novelas de Murena: *La fatalidad de los cuerpos*, *Las leyes de la noche* y *Los herederos de la promesa*, novelas de un realismo balzaciano que no traen ningún tipo de innovación. Sin embargo, después del fenómeno *Rayuela*, las novelas de Murena se titularon *Epitalámica*, *Polispuercón*, *Caina Muerte* y *Folisofía*; son todas de carácter experimental, aunque destilan un fuerte tono sarcástico.

Volviendo a la reseña sobre *Rayuela*, cabe destacar que Murena habla del *Adán Buenosayres* de Marechal y agrega: “Si la imitación es una forma de elogio, *Rayuela* constituye un verdadero aplauso que prolonga la vigencia del *Adán Buenosayres*” (Murena, 1963: 85-86). Aparte de eso, Murena ve en *Rayuela* “un fracaso en la expresividad narrativa que delata una fascinación ante la ‘cultura’ que es típicamente provinciana. Otro rasgo de lamentable provincialismo es la cándida insistencia en el argot porteño, que hace al libro en gran parte ininteligible más allá del Río de la Plata”. Grosero error de Murena, ya que allí donde él ve defectos y fracasos es donde radica la fuerza de la novela. Marechal fue un adelantado. Por eso no es de sorprender que leamos en las cartas de Julio los siguientes comentarios: “Murena [...] no ha entendido lo esencial, que es su conocida y tristísima carencia del sentido del humor” (2012b: 451). Ante la traducción de *Rayuela* a varias lenguas, Cortázar recuerda, en carta a Jonquières, el comentario de Murena y escribe: “esta noticia (la de una nueva traducción de *Rayuela*) confirma brillantemente la tesis de Murena de que mi

novela es intraducible y, por ende, inexportable”. Y agrega: “las mejores venganzas son las que otros ejecutan por vos” (2012c: 275). Por si fuera poco y hablando de venganzas ejecutadas por otros, en una carta inédita del 31 de julio de 1966, Carlos Fuentes le escribe a Cortázar: “Bueno, yo me sentí Edmundo Dantes a la hora de la estocada: lujito montecristiano de negarle el saludo a Murena y hacerle saber por qué: por lo que escribió sobre *Rayuela*” (Carlos Fuentes, inédito).

A medida que los nombres de *Sur* desaparecen de las cartas de Cortázar, aparecen los de amigos más comprometidos con la actividad poética como Arnaldo Calveyra, Alejandra Pizarnik o Néstor Sánchez. Este es el segundo Cortázar, ya en los sesentas, cuando el declive de *Sur* es estrepitoso y los jóvenes empiezan a usar jeans, minifaldas, aparece el rock. Al igual que Cortázar, Alejandra Pizarnik estaba instalada en París y había tenido vínculo con *Sur*. Compartían cenas y opiniones sobre el país. Julio admira tremendamente a Alejandra. Destaca su sensibilidad e inteligencia en varias oportunidades. Ella escribe un artículo sobre *Historias de cronopios y de famas* y un ensayo muy lúcido sobre “El otro cielo” (dice en su diario sentir euforia al leer el cuento). Alejandra entrevista a Cortázar para el diario *La República* de Venezuela y Julio destaca la brillantez de sus preguntas que “estimulan cualquier imaginación”. En una carta dirigida a ella, elogia *Los trabajos y los días* diciéndole: “Ahora sé que todo o casi todo puede ser dicho en muy pocas palabras” (2012c: 135). Al suicidarse Alejandra, en 1972, Cortázar escribe,

Alejandra/Puesto que hades no existe, seguramente estás allá,/ último hotel, último sueño,/pasajera obstinada de la ausencia./Sin equipajes ni papeles,/Dando por óbolo un cuaderno/O un lápiz de color./Acéptalos barquero: nadie pagó más caro/el ingreso a los Grandes Transparentes,/al jardín donde Alicia la esperaba (Cortázar, 1972).

También Cortázar le escribe otro poema más extenso que aparece en *Salvo el Crepúsculo*. Al consultar el diario de Alejandra encontramos la siguiente nota del 15 de junio de 1968:

Empecé *La vuelta al día en ochenta mundos...* La evidencia de la

impostura es excesiva y, no obstante, la magia verbal de Julio más su seguridad de ser el primero (que plagia a autores desconocidos en Argentina) más su exaltación al adoptar la pose de cronopio exaltado y desordenado, todo eso concede al libro una dignidad inmensa. Olvido lo principal: Julio es, antes que un gran escritor, un gran lector. También como Eliot, es un gran plagiador, un gran calculador. Por otra parte, tiene el sentimiento de la grandeza. Y no obstante, hay algo de viejo en esa apelación que hace a la no-seriedad, sin duda porque él mismo quisiera no ser serio. Pero yo, que lo envidio —algo desde arriba, naturalmente— y lo envidio precisamente por su espíritu lúdico y calculador (nada pueril, como dice cuando plagia a Michaux) y lo envidio por su tenacidad, por su modo de vivir para la literatura sin juzgar su razón ni su vida, yo quisiera ser muy seria. Y no es verdad que chez nous se escriba muy seriamente. Pasa lo contrario. Julio lo dice porque cree que antes nadie lo dijo y de esta suerte conquista a los jóvenes prematuramente rebeldes y a los viejos jóvenes. En fin, debo leerlo por un asunto verbal (aprendizaje del idioma, del cálculo, si quiero vivir...) (Pizarnik, 2007: 444-445).

Esta forma de juzgar a Cortázar creo es la de aquellos que sentían una gran admiración por Julio pero, de alguna manera, no aceptaban que fuera un hombre tranquilo, tímido, trabajador. Querían que fuera un loco, un surrealista de la vida. Julio era un artista, que tenía una idea clara de su trabajo, que entendía que trabajando era la forma de construir una imagen acorde a su ideal de escritor y consciente que con el tiempo iba a poder vivir de su escritura, cosa que logra bastante pasados los años.

Otro de los grandes encuentros de Julio de esos años es con Néstor Sánchez, la influencia de Cortázar hace que Néstor Sánchez se aventure en la literatura y en la vida literaria, y se autodenomine a sí mismo como un lumpen. Es gracias a Cortázar que Sudamericana le publica su primera novela; en carta a Porrúa, le dice:

Hace un tiempo recibí el manuscrito de una novela de un chico llamado Néstor Sánchez, muy influido por mí pero al mismo tiempo con un enorme talento, a tal punto que pienso escribirle que te haga llegar una copia. Tanto me gustó el libro (que necesitaría una enérgica revisión, pero tal como es vale por todos los Verbitskys,

Malleas y otros próceres) que pienso que si a vos también te gustara,

deberíamos darle un empujón, entonces sí editorial, a ese muchacho (2012c: 58).

Luego *Sudamericana* terminará por publicar los tres primeros libros de Néstor Sánchez y el último. Cortázar habla de las ganas de leer sus libros a medida que van saliendo. Por ese entonces Cortázar ya había asumido compromisos de índole política y el haber defendido a Sánchez lo puso en problemas varias veces. Dice Cortázar en *La vuelta al día en ochenta mundos*:

Sánchez tiene un sentimiento musical y poético de la lengua: musical por el sentido del ritmo y la cadencia que trasciende la prosodia para apoyarse en cada frase que a su vez se apoya en cada párrafo y así sucesivamente hasta que la totalidad del libro recoge y transmite la resonancia como una caja de guitarra; poético, porque al igual que toda prosa basada en la simpatía, la comunicación de signos entraña un reverso cargado de latencias, simetrías, polarizaciones y catálisis donde reside la razón de ser de la gran literatura (Cortázar, 1967: 93).

Este tipo de defensa de la obra de Sánchez le suscitó, a Cortázar, una polémica con Oscar Collazos. Ya que para un escritor comprometido defender la obra completamente apolítica (si es que se me permite esta expresión), una obra que intenta desde el género novela abordar la poesía, trabajar el ritmo y contar, como en el caso de *Nosotros dos*, una historia triste y machista despierta, lógicamente, la suspicacia de los críticos de izquierda que le exigían a Cortázar, un compromiso con “la realidad” (Collazos, Cortázar y Vargas Llosa, 1970: 15, las comillas no son más lamentablemente).

Por esa época ya aparecen los nombres de Miguel Ángel Bustos, Paco Urondo, David Viñas, Haroldo Conti, Juan Gelman, Rodolfo Walsh, Humberto Constantini y Julio Huasi, en las cartas de Cortázar. Y las tentativas de defender una obra como la de Sánchez, de clara estirpe arltiana, le traía estos dolores de cabeza. Sánchez, a su vez, incluso cuando ataca al *boom*, lo salva a Cortázar. Defiende *Rayuela*. Defiende a Morelli. Defiende la novela del lenguaje. En una entrevista le preguntan a Sánchez:

¿Por qué rechazas tan tajantemente el *boom*?

Porque fue un invento de la revista *Primera Plana* y Sudamericana. Vendieron como si fuera la mejor una literatura superficial, inaugurando el camino del facilismo. Fue el momento más bajo de una lengua. [...] No entiendo cómo pudieron meterme con los escritores del boom en las antologías. A mí Vargas Llosa me parece peor que Pérez Galdós. Dije entonces que los escritores del compromiso eran los más irresponsables. Estos escritores representaban para mí el momento más bajo de una lengua por su falta de relación con la poesía. Julio pensaba lo mismo (Sánchez, 2017: 124-125).

Entonces el entrevistador le objeta que Cortázar estaba en el *boom* y que era comprometido. A lo que Sánchez contesta:

No, a él lo metieron, que no es lo mismo. Lo usaron, se aprovecharon de su renombre. Cortázar casi no ganó dinero con el 'boom'. Julio fue leal, siempre. Tenía mucho miedo a la muerte y eso lo llevó a asumir la política como un adolescente (128).

Así como Silvina se preguntaba de que ríen esos idiotas, en el documental *Se acabó la épica*, la mujer de Néstor cuenta que las carcajadas de ambos, Sánchez y Cortázar, se hacían escuchar a cualquier hora. En el libro de Jesús Marchamalo, *Cortázar y los libros*, donde se analiza la biblioteca personal de Julio, en el libro *La nueva novela hispanoamericana* de Carlos Fuentes, al pie de página de una lista de escritores donde figuran Carpentier, Vargas Llosa, Sarduy, Lezama Lima, Donoso, Puig, Cabrera Infante, Cortázar anota de puño y letra: “Y Néstor Sánchez”. En julio de 1975, en carta a Porrúa, le escribe:

Hace tres días supimos que Néstor Sánchez estaba al borde de la muerte; es una larga historia de autodestrucción, pero estamos haciendo lo posible para sacarlo del agujero; por lo pronto lo hospitalizamos, y amigos psiquiatras van a tratar de ayudarlo con los nuevos métodos ‘abiertos’, que evidentemente son los únicos que podrían servir para alguien tan inteligente y retorcido como Néstor (2012d: 508).

Pero en 1975, Julio, el tercer Cortázar, se compromete en política. Recordemos que en 1973, en la sede de la Federación Gráfica Bonaerense –un gremio adherido a la CGT de los argentinos– se

presentó la revista quincenal *Liberación* y, según la crónica, Cortázar se dirigió al auditorio diciendo:

Compañeros y Compañeras [...] Soy un escritor y mi última novela (*El libro de Manuel*) tiene como tema esencial los mecanismos de la represión y de la tortura. Entendí que debía asumir esa responsabilidad y por eso he venido en el momento de su aparición. Después del triunfo del 11 de marzo, ha salido esta revista que lucha por la ley de amnistía. Yo, por mi parte, he hecho una promesa: en mi libro se dice que el autor no cobrará derechos por él. Los he destinado a la lucha contra la represión y las torturas. Todo lo que me corresponda por la novela será para la comisión de Familiares de presos Políticos y Gremiales y para la comisión de presos Peronistas (*La Razón*, 1973).

Como se puede leer, Cortázar había revisado su antiperonismo. En el 75, publica en *Le Monde Diplomatique* “La dinámica del 11 de marzo”, donde distingue el peronismo del 46 y el del 73 y concluye: “este peronismo se encamina en un primer tiempo a lo que llaman un ‘socialismo nacional’, término comprensible en un país en que la noción de ‘socialismo’ evoca un partido bastante opaco en el pasado” (Cortázar, 2009: 264).

En esa línea, en “Donde dije, digo”, aparecido en la revista *Índice* de Madrid de 1973, Cortázar escribe:

como me fui del país siendo un antiperonista convencido, quisiera hacer algunas puntualizaciones [...] Yo no había sido capaz de comprender esa enorme toma de conciencia de todo un pueblo. Un pueblo colonizado, enajenado, como quieran llamarle. Lo que despectivamente conocíamos entonces como el “cabecita negra”. De mi autocrítica salió una nueva visión de las cosas. Comprendí que el único camino de nuestro país está en esas pulsiones racionales o irracionales –que expresan la voluntad y el deseo de su enorme mayoría (Cortázar, 1973).

Cortázar iba revisando, mediante autocrítica, sus posiciones a medida que pasaban los años. En este último período, surgen nuevas amistades con Rodolfo Walsh, Alberto Cedrón o Urondo. Por ejemplo, en el 73, Cortázar había visitado a Paco Urondo en la cárcel de Devoto. De esos amigos que gozan de prestigio, me voy a detener

en Julio Huasi, un poeta desconocido, también suicida, que fue del PC, pero con el tiempo reblandeció su postura anti-peronista al igual que Julio. De hecho, su último libro tiene una tapa de Carpani. Huasi lo entrevistó varias veces a Cortázar y escribió varios artículos sobre él, todos con admiración y reverencia, publicados en España, Uruguay y en el periódico de las Madres de Plaza de Mayo o en *El Periodista* de Buenos Aires. Y además le dedicó algunos poemas. En carta a Huasi de 1981, Cortázar le dice:

No pude leer tu libro de un tirón como me gusta leer los libros de poesía, dejándome ganar por el aluvión total; tuve que pararme cada tanto, irme a tomar mate o whisky antes de volver a mi sillón. Y cuando llegue a ‘el gurí’ se me aflojó la canilla, qué querés, la presión de todo lo ya leído me cayó en la espalda con cada línea de ese poema (2012e: 413).

En lugar de leer los poemas que Huasi le dedica a Cortázar, voy a leer el poema que conmovió a Cortázar. Está dedicado a su hijo, retrata el exilio de Huasi, con su mujer y sus dos hijos, que se tuvieron que ir del Chile de Allende, por el Golpe, luego debieron abandonar su exilio en Argentina para radicarse, brevemente, en Londres. Allí se separa de su mujer y Huasi llega a Madrid sin trabajo y con el niño. Cortázar intercedió para que consiguiera trabajo en el periódico *El País* y en la revista *La estafeta Literaria*.

el gurí

vagamos mi hijo y yo perdidos por un frío callejón,/me lleva de la mano
como a un ciego en la neblina,/el puma y su cachorro marchan sin
palabras/despatriados sin su américa en los pies/pero manando toda
ella por los clavos,/las bisagras reventadas del alma, ahí van/el adán y su
vástago sin eva, chaplin/y el niño, el dúo de ladrones de bicicletas,/fierro
y fierrito sin caballo en la tormenta,/dos monitos brincando en occidente
por un maní,/agarrado del ala de un gorrión sobre el vacío/debo darle
de comer, de soñar, de humanar/pero en la última cena los platos son
de humo,/

en realidad el padre es él, me da consejos/con la voz de su baleada
experiencia,/con solo nueve giros de calesa celestial/ya tiene tres látigos
de estado en el lomo y/tres masacres tupidas, ene países, dos océanos/y
un pavor animal a los helicópteros verdes./Tomados de las uñas como
dos huerfanitos/él me enseña a leer las brumas y yo a no ser poeta,/lleva

a upa mis fantasmas y yo juego con las cuatro bolas/muy candentes, eso sí, ya son muchas las horas de fuego,/él busca en mis ojos la lumbre de un portal/y yo busco una novia que nos entibie a ambos/pero está todo muy caro para las ternuras de los pobres,/el pichón empluma bajo lloviznas demasiado históricas,/mi pibe, cabrito, chango, botija, gurí, chaval, le hablo en mil idiomas,/tu hermana está muy lejos tras un mar nos miramos en silencio,/papá les dejará un tesoro bárbaro de herencia,/siete versos inservibles, una navaja que cojea,/las banderolas del pantalón, cáscaras de ilusos delirios/pero antes de eso les prometo un buen bailongo, una gran/fogata, y los niños serán reyes y las patrias alegrías,/no te aflijas, guachito, total que sí venceremos,/nunca estuvo más oscuro que antes de atacar (Huasi, 1985: 107).

Los testimonios y afirmaciones en los que me he detenido complejizan los avatares ideológico-amistosos de Julio Cortázar, como sus valoraciones estéticas y políticas. Por un lado, están los que los denostaban por sus posiciones de izquierda, mientras que, desde la izquierda, y en nombre del compromiso político, lo condenaban por no rechazar, por ejemplo, la escritura de Néstor Sánchez. Sin embargo, creo que Cortázar mantuvo a lo largo de su vida una posición respecto de lo estético que trascendió sus posiciones políticas y que mientras otros boxeaban con su sombra, él intentaba conciliar su gran sentido o sentimiento del arte, con lo que pasaba en su país.

Bibliografía

Álvarez Garriga, C. *Conversaciones con Aurora Bernárdez*, inédito.

Bioy Casares, A. (2001). *Descanso de caminantes*. Barcelona, Sudamericana.

Fuentes, C. y Cortázar, J. Cartas inéditas en Archivo Carlos Fuentes. Princeton University, NJ.

Castro-Claren, S. (1980). "Julio Cortázar, lector". En *Cuadernos Hispanoamericanos*, no 364-366, 11-36, Madrid.

Collazos, O. Cortázar, J. Vargas Llosa, M. (1970). *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. México, Siglo XXI.

Cortázar, J. (1967). "No hay peor sordo que el que". En *La vuelta*

al día en ochenta mundos. México, Siglo XXI.

_____ (1972). “Alejandra”. En *Desquicio* no 4, París.

_____ (1973). “Donde dije, digo”. En *Índice*, no 327-328, Madrid.

_____ (1983). *Deshoras*. México, Nueva Imagen.

_____ (1985). *Cuentos*. Buenos Aires, Jorge Luis Borges Biblioteca Personal.

_____ (1992). *Cartas de mamá*. Buenos Aires, Germano Artes Gráficas SRL.

_____ (2009). *Papeles inesperados*. Buenos Aires, Alfaguara.

_____ (2012a). *Cartas*, Tomo I. Montevideo, Alfaguara.

_____ (2012b). *Cartas*, Tomo II. Montevideo, Alfaguara.

_____ (2012c). *Cartas*, Tomo III. Montevideo, Alfaguara.

_____ (2012d). *Cartas*, Tomo IV. Montevideo, Alfaguara.

_____ (2012e). *Cartas*, Tomo V. Montevideo, Alfaguara.

Guerrero Marthineitz, H. (1973). “La vuelta a Julio Cortázar en 80 preguntas”, en *Siete Días* no 311. Buenos Aires.

Huasi, J. (1985). *Asesinaciones, Matria Mia azul, Comparancias*. Buenos Aires, Hernández editor.

La Razón (1973). “Cortázar con la gente”. Buenos Aires 23 de marzo de 1973.

Murena, H. (1963). “Julio Cortázar: Rayuela”. En *Cuadernos*, no 79. París.

Pizarnik, A. (2007). *Diarios*. Barcelona, 2007.

Sánchez, N. (2017). *Escritura Poemática*. Buenos Aires, La Comarca.

Scott de Cortázar, M. (1970). “Mi hijo Julio Cortázar”. En *Atlántida*, no 1238, Buenos Aires.

Vincent, M. (2018). “¿De qué se reirán esos idiotas?”. En *El País*, Madrid, 22 de Junio de 2018.

CORTÁZAR CITADO

por Luis Guzmán

Imagen de John Keats fue publicado en forma póstuma por Alfaguara, durante la dirección editorial de Juan Martini. Fue escrito entre 1951 y 1952. Considero que el libro es el primer intento de entender cómo leen los escritores después de Borges. Ya se habían publicado *Otras inquisiciones* y *Discusión*. Cortázar interviene en el campo crítico, en un territorio, la poesía inglesa, dominado por la lectura de Borges y creo que Cortázar logra, como se propone, traer a Keats a su tiempo.

El libro se podría denominar como una autobiografía de lecturas, en este caso, de Keats y de la poesía inglesa. Pero hay una frase que recorre el libro y que está escrita en la primera página, quiere decir que cuenta con ella: “de todas maneras mis numerosos prejuicios no la dejan andar libre por la página” (Cortázar, 1996: 15), se refiere a la imaginación, pero no importa el contenido; en otro autor pueden ser otros, lo importante es saber que ellos cuentan.

La instalación

Cortázar mantiene a lo largo de todo el libro una posición ectópica del poeta. Él, en tanto lo es, tiene la posibilidad de pasar de cierta intimidad porteña a una distancia con lo biografiado que está presente en todo el libro. Esta oscilación siempre está determinada por dos cuestiones, el tiempo y el lugar desde donde escribe: “Sí, este tiempo es malo pero también era malo en 1817 y ese fue el año de *Endimión*” (43). La referencia a los malos tiempos (el libro fue escrito entre 1951-1952) es posible que aluda al antiperonismo de Cortázar.

Cortázar se refiere de entrada a la instalación, pero ¿qué quiere decir Cortázar con instalación? Lo cito: “se comprenderá que con este aparato crítico lo que tenga que decir de John lo diré aquí [...] a John lo he puesto en mi tiempo” (52).

La pregunta es: ¿cuál es el aparato crítico para instalarlo?

En una condensación abrupta, quizás condiciones de toda enumeración, lo podría reducir a: la instalación, las citas, los límites

de los géneros, el sistema de atribuciones, el lugar otorgado al poeta como lector.

Pero también el nombre de cada capítulo nombra cómo y dónde va a situar su biografía, basta solo citar algunos: “A campo traviesa”, “Puentes y caminos”, “Batalla”, “Carta del camaleón”, “Recapitulación del lector metódico”.

No obstante, a su vez, las oscilaciones de Cortázar aparecen inmediatamente, por ejemplo, cuando manda al cuerno el tiempo, apela a una concepción de la historia un poco mágica, en tanto dice que esa disciplina: “guarda tanta magia” (43).

En la cita que voy a leer se advierte, a su vez, la intimidad con el biografiado, y también el lugar en el tiempo y en el espacio que le otorga al poeta, no solo a Keats:

para vivir esta temporada próximo a John Keats necesito librarme de la tentación histórica del deseo de *instalarlo*, cuando el signo del poeta es que jamás habita una casa sino un hotel donde se instala verdaderamente. Instalarse es una manera de aceptar las circunstancias y Keats solo quería aceptar su visión (43, énfasis propio).

En la biografía, Cortázar pasará del Hotel a la casa-caracol que le permite ese continuo desplazamiento del poeta que es Keats y que “devora libros y caminos” (31) por eso, un capítulo lo titulará parafraseando a Borges: “La mochila y la brújula”.

El tiempo biográfico

Cortázar lee como un poeta, y desde esa lectura poética va a situarse como lector y como biógrafo:

El miedo al anacronismo hace que los biógrafos se trasladen en pleno al tiempo de su cobayo, olvidando a veces que el poeta es ucrónico no porque su obra sobreviva sino porque él tiene un tiempo propio, en sí, ajeno al tiempo calendario, que lo dispensa del devenir (43).

Entonces comienza a construir el lector biógrafo:

Todo poeta habita ahora este tiempo y si el biógrafo es también poeta, lo que a veces se da, no hace falta que se sitúe; ya está ahí, es decir, que

el poeta estudiado está aquí. Esto, en todo sentido, *es un lugar común* (43-44, énfasis propio).

Su libro avanza desde una posición en que su arte poética se va apropiando como lector-biógrafo de la biografía. La cita con que el mismo Cortázar define el acto poético, indica la dirección que va a tomar en el libro. Entonces, cita a Valery: “Ese titubeo [...] entre el sentido y el sonido de todo verso” (61).

Ese titubeo que nombra en el libro en referencia a cómo va haciéndose la poesía de Keats con “su respiración, su pulso” (21), es también el titubeo que se evidencia a lo largo de su libro, que escapa el pulso firme, a las definiciones certeras: “no hay que perder el tiempo buscando correspondencias” (19).

El lugar biográfico

Cortázar cita un poema de juventud de Keats donde está el nudo de su arte poética: “La palabra ve” (59). Por supuesto que Keats escribe desde ahí, pero también es cierto que Cortázar utiliza un procedimiento semejante para construir “su biografía”. Eso se justifica en el título, *Imagen de John Keats*.

Este “ver la palabra”, no se reduce a una estética de la poesía visual, sino que, con la mirada, en el acto de escribir, el poeta recorta la realidad, sitúa, aparta. Hace la diferencia entre este continuo que puede ser la realidad.

Esto último, teniendo en cuenta que la mirada biográfica de Cortázar tiene una posición clara: “no convertir” al biografiado en “una vitrina de perfecciones” (143).

Encuentro

La introducción del encuentro como lugar desde donde se lee otorga la posibilidad de situar al lector en otro lugar. Cortázar lo hace por un sistema de atribuciones, que podría llamar “atribuciones erróneas”, ya que se deshace de la menor referencia rica, pero la tiene en cuenta cuando explícita al lector, a quien está dirigido a la lengua de su biografía:

Me gustaría adelantar otra cosa lector de cuando en cuando, un sistema de sustituciones, una materia semejante, un eco de esa música original que lo alcance alto y ceñido. *Can you read English*. Nada nuevo entonces aprenderás aquí. Armo para los hispano-parlantes esta trama de encuentros, la copia de resonancia que nace de cada lectura de las Odas, la eterna caracola de mi tiempo keatsiano (251-252).

Encuentro como lector, y con el lector. Entonces escribo este trabajo, “Cortázar citado”, que es un encuentro diferido con este escritor. Pero, también es cómo el describe su encuentro con Keats: “Simplemente me divierte ir paseándome por mi memoria del brazo de John Keats y favorecer toda clase de encuentros, presentaciones y citas” (19).

De hecho, un capítulo del libro lleva como título “Pérdida y encuentro”.

El sistema de atribuciones cortazarianas, esos ecos, semejanzas, copias, qué cerca estamos de Pierre Menard.

Las atribuciones

Devenido biógrafo, entonces Cortázar ya está apelando al “Pierre Menard” al cual no solo cita, sino que es un recurso de lectura.

Cortázar revela a Borges y lo toma. Solo que su punto de vista es diferente. Dispone de un conocimiento de la materia que es evidente, pero lee desde otro lugar. Dice que, para Keats, su *Don Quijote*, es *El paraíso perdido* de Milton: “Su tarea era un poco la de 'Pierre Menard' de Jorge Luis Borges: había que escribir de nuevo *Don Quijote*. Enamorado de la prodigiosa riqueza verbal de Milton” (446).

El lector metódico

Pero Cortázar, el lector ingenioso, el del guiño, en este libro no se aparta de la materia que le concierne: “Por razones metódicas agrupé en el capítulo anterior la correspondencia con Fanny, su hermana” (378). Para Cortázar, “metódicas” quiere decir un lector que capitula y recapitula. El texto es un campo de batalla de cuestiones a discutir. No olvidemos que quiere instalar a Keats. Esto es, traerlo a su tiempo. Qué otra cosa es la lectura de un texto, si no traerlo a su tiempo. Cortázar

se detiene, vuelve atrás, retoma, avanza, incluso, tal que dice del mismo Keats, como un camaleón.

Diario

Cuando en la Universidad de Cuyo dicta sus cursos sobre Keats y Shelley, el primer título que se le ocurre es “Diario para John Keats”.

Y de hecho y de derecho (Cortázar titula un capítulo, el tango, “Derecho viejo”) construye la biografía como un diario, ya que intercala fragmentos suyos como si fuera su propio diario, incluso los fecha y también los localiza geográficamente: Berisso, Cuyo, el Tigre, donde las ventanas le devuelven los ojos para poder leer, Villa del Parque, que está llena de gritos de bichofeo. Pero, dice: “ahora acabo de cerrar un capítulo con el recuerdo de una caminata por Roma” (213). Parece Keats, ese poeta devorador de libros y caminos. Hasta va a visitar la tumba del poeta.

En sus anotaciones, Cortázar nos cuenta sobre sus lecturas. Devora novelas policiales, John Dickson, Carr, Anthony Gilbert, Agatha Christie y la última novela de Onetti.

Diarios paralelos

Como lectura paralela, acude a los papeles íntimos de sus escritores: Gide, Claudel, Keats. Apela a sus diarios y a sus correspondencias.

Como dije, además de construir su propio diario, simultáneamente va leyendo el diario de otros, como respondiendo a la consigna kafkiana: solo el que lleva un diario está en condiciones de leer, entender el diario de otro.

Transcribo el párrafo, no solo por su belleza sino porque lo escribe, al mismo tiempo que lee y escribe:

Anoche ha muerto Gide. Verdaderamente estamos en 1952, a 20 de febrero del primer año de la segunda mitad del siglo. Con Gide muerto, con Valéry muerto, ¿qué queda de una juventud plantada a su clara sombra, atenta a las dos voces más altas de mi Francia? Terriblemente cae sobre la mano el peso de un tiempo agotado por esta muerte, que es otro fragmento de la nuestra. Él pudo decir de su testamento espiritual: *He vivido* en un tiempo cinerario, al borde ya de una nueva

sumersión el circo de la idiotez mundial, sus palabras son el reproche para uno más que vive de prestado y con concesión precaria. Anoche ha muerto Gide, quizá a la hora en que aquí yo releía la *Oda a Psique*. Entonces quiero usar sus palabras y hacer de esta noche mi pira funeraria, mi vela junto al muerto, negándome la tristeza que a él le hubiera parecido impúdica (288).

De la referencia que hace Cortázar del diario de Gide cito solo una que está en el espíritu de esta exposición: “29 de mayo de 1923: De esa abnegación, de esa despersonalización poética que me hace sentir las alegrías y los dolores ajenos con mucho más fuerza que los míos, nadie habla tan bien como Keats” (Cartas: 289).

Este sistema de lecturas paralelas, de sustituciones, diarios, cartas, citas, es como Cortázar construye la biografía de Keats.

La carta camaleón

La carta camaleón es otro empleo del tiempo. No es el tiempo cronológico de la biografía. La anticipa en su capítulo anterior: “Rompo la cronología (es siempre un placer del prisionero), y dejo esta carta –carta del camaleón– para un capítulo próximo que, ay, es acentuadamente técnico” (195).

Pero como dijimos, no se trata solo del tiempo, sino también de un lugar a otro, de cierta *deixis* desde donde va construyendo la manera en cómo lee un poeta:

En Keats parece anidar la sospecha (callada lo explícito de la carta) de que ese “camaleonismo” poético, ese incesante ser *otra cosa*, es el acto mismo que faculta la creación. Un examen de su obra, confirma esa sospecha, pues ciertamente tal camaleonismo permitió a Keats –como todo lo de su estirpe poética– penetrar metafísicamente en las formas ajenas, e incorporárselas por vía del canto, ahondando en ellas hasta ese límite, donde las posibilidades del verso se den al balbuceo, a la admiración y el silencio (494-495).

La carta-diario

Sí, la carta-diario, ya que Cortázar no solo cita las cartas sino que va a fechando cada capítulo: “Ya dije que no escribo una biografía,

pero en las últimas semanas, la presencia de John me ha hostigado más y más, desde sus cartas” (213). “Byron [...] describe lo que ve, yo describo lo que imagino” (36). Por eso el título, *Imagen de John Keats*.

De pronto la imagen está tan cerca que lo aterra, la recurrencia del truco biográfico en el que el biografiado se manifiesta de manera patente: “Me parece que lo veo” (214), como si el tiempo, afirma, cediera a ese “tocarse tangencial” (214), y la sensación, digo, aboliera la temporalidad.

El otro recurso de género que utiliza Cortázar, en la carta-diario, en la carta, tanto Keats, como antes Cortázar, no son ajenos a lo que dice Canetti acerca de que cada escritor tiene una mosca alrededor de su cabeza, zumbándole. En la carta-diario, se lee una cita de Keats: “Hasta ahora he estado siempre tan despreocupado como una mosca. Todos mis problemas procedían de mi imaginación” (246).

Cortázar tiene la suya. Recordemos que tiene un poema titulado “La mosca”. Y en este libro, Cortázar dice: “De ser cada uno en su medida su esperanza, el Orestes de *Las moscas*” (110).

Los poetas

Citando a Shakespeare, dice Cortázar, los poetas son espías de Dios (420). Pero para espíar, o como todo espía, es necesario que haya un doble agente. Esta figura del poeta, Cortázar lo argumenta caprichosamente, como le da la gana, y afirma que el poeta *es otro*. Esta condición de disociación y de alteridad comienza a argumentarla a partir de la frase de Rimbaud, “yo es otro”.

Entre esa *otra* cosa, a la que alude la carta camaleónica y la frase de Rimbaud, yo soy otro, se construye la lectura desde donde lee el poeta.

Pero Cortázar le va a otorgar otro estatuto a la palabra o el concepto del otro, ni siquiera sartreano a pesar de citar *El ser y la nada*, ni siquiera la otredad filosófica existencialista. Con lo cual, una vez más es necesario y Cortázar lo hace, de traer a Keats a su tiempo; y por eso mismo, no renuncia al estado de lengua en que fue escrita la obra de Keats.

Pero no tan solo, sino también, en la figura del mito de Narciso. Y aquí una notación deslumbrante respecto a la situación de un libro en una tradición cultural: “Si Narciso es el *poeta* por

excelencia ¿con quién dialoga? ¿Con su *doble total* o con solamente una imagen proyectada en el estanque? ¿Qué contiene de él esa imagen?” (508). Es ahí donde cita la frase “yo es otro” (509), actúa como una disociación del “yo” total.

La criptografía

Cortázar se manifiesta de manera explícita contra cierta crítica criptográfica. No hay poesía y mensaje. *Hay poesía que es mensaje*. Es posible que esta misma afirmación en el decurso de su obra crítica tomada por la ideología, sucumba a lo que Nabokov llamaba “el veneno del mensaje”. Nada de esto sucede en este libro.

Cortázar se ocupa de instalarse respecto de lo que cierta crítica inglesa ha dicho sobre Keats. Entonces se refiere tanto irónicamente y de manera crítica, a la lectura crítica de Middleton Murray sobre el mensaje en Keats. En realidad, critica cualquier lectura que lea desde el desciframiento de un mensaje. Se refiere a la interpretación que se ha hecho de un verso de Keats: “Comprendo que tan oscuro mensaje fascine a los estudios. Tiene todos los ingredientes que hacen de la criptografía un deporte inglés: está trunco, hay dos versiones” (419). Entonces viene la afirmación fuerte de Cortázar, agrega que la sospecha de que el mensaje es capital, como buenos lectores de Philip Oppenheim y Eric Ambler, sabemos que los espías (y Shakespeare dijo que un poeta es una espía de Dios) no andan repitiendo luego, en lengua vulgar, lo que han grabado en la más infranqueables de las runas. Y continúa: “Creer que Keats usaba la poesía como sustentáculo de un mensaje es no haberlo comprendido nunca [...] No hay poesía y mensaje. Hay poesía que es mensaje” (420).

La analogía

Como todo escritor de su época, Cortázar no puede escapar a ocuparse de la frase de Mallarme que ha funcionado con una “poética”. Es lo que se conoce como “el demonio de la analogía”.

En el capítulo titulado “La analogía”, va a indicar una figura distinta, ya que pone en movimiento la frase ya hecha, es decir, trabaja la cita. Para ello, la transforma en “la dirección analógica”.

Es interesante como Cortázar toma ciertos lugares comunes, “yo es otro”, “el demonio de la analogía”:

Acceptar este método, supone y exige algunas etapas y distingos inmediatos: 1) El demonio de la analogía es íncubo, es familiar, nadie no puede no sufrirlo. Pero, 2) solo el poeta es ese individuo que, movido por su condición de tal, ve en lo analógico una fuerza *activa*, una aptitud que se convierte, por su voluntad, en *instrumento*, que elige la *dirección analógica* (516, énfasis propio).

Tanto *activa*, como *instrumento*, están escritos en bastardillas: entonces, en el párrafo, son los recursos que dirigen la lectura.

Trazado ese distingo, 3) cabe preguntarse –no por primera vez– si la dirección analógica no será mucho más que un auxiliar instintivo, un lujo coexistiendo con la razón razonante y echándole cabos para ayudarla a conceptualizar y a juzgar (516).

Cortázar citado

Las citas forman parte del aparato crítico. Cortázar no se priva de utilizar el quiasmo e ironizarse a sí mismo y contradecirse

ligeramente narcisista, no es cierto, como los idiomas que se consideran en todo esto: como la montañesa abrumación de citas: como lenguaje que me ha dado la gana de emplear [...] porque mire lo que ocurre aquí, que se habla de un pasado con un lenguaje presente (16).

Entonces respecto al lugar del que va a escribir su biografía, Cortázar aclara que no es un “cuida-tumbas” (16). Hay un trabajo de la cita que es el modelo para armar el libro. Despeja, en principio, el prejuicio de la fuente de las citas, “la creencia de que los antiguos tenían razón en todo” (17). Esta afirmación lo despoja de la tiranía y de la obediencia a citar: “Una lástima (para los otros; personalmente no me preocupa) esta forzosa diferencia que el uso, o el destierro de las citas impone catalográficamente a los libros” (17); es decir rechaza el método del catálogo. Entonces ironiza diciendo que hay libros que son solo una súper cita, de otro libro.

Y afirma, la cita es “narcisista” (17), como la intercalación de frases en una lengua extranjera, va de la mano de otra afirmación: “Escribir salpicando citas es una pedantería” (17). “En cuanto al incurrimiento en citas, la cosa es menos justificable, como todo lo que nace del deseo” (16).

Pasando por todas estas objeciones deriva en un giro en audito de la cita, la comparación: “Nadie ignora que citamos todo aquello en que otro nos aventajó” (17). Pero, utilizando la figura de un quiasmo imperfecto, afirma a la ida y vuelta, de las ganas: “Si cito porque me da la gana, es que la gana me da las citas” (18).

A continuación, cita un verso de Ricardo Molinari, “Inútil, como toda buena obediencia” (18) y advierte al lector que se vaya fijando que, como el poeta, abre “el palomar de las citas” (18).

A Cortázar le gusta la magia, como mago, con sus trucos ilusionistas, saca de la galera palomas y conejos. Para Cortázar, la cita, como protocolo de lectura, es un pensamiento anterior, que vuelve a la memoria por analogía. Es como si en el año 1951 ya tuviera en sus manos la piedrita de la *Rayuela* para jugar mucho más tarde, su *final* o su *comienzo de juego*, dado que Rayuela implica, de alguna forma, una manera de citar y de imponer al lector una lectura al revés, sin saber dónde está el comienzo y dónde está el final. Lo cito:

Como hace años que he renunciado a pensar, es natural que otro piense por mí, en mi memoria, y me ponga en la mano piedritas de colores, como esos chicos que parsimoniosamente van exhibiendo a otros sus figuritas, primero la tortuga, los lebreles, el pez espada, y luego las especiales y compuestas, la familia en el zoo, los monos sabios, el concierto de las hadas (17).

Cortázar póstumo

El tono elegíaco de este final, se debe quizás a lo que Luis Chitarroni llama “el tiempo de reconciliación”; es posible que se pueda adjudicar a la edad de hombre, siempre que uno se traiciona a sí mismo; yo solo puedo agregar que los años son impiadosos con el pudor, y tiendo a pensar que, llevado por el fragor de instalar otra estética en mi tiempo, los setenta, seguramente reduje a Cortázar al lugar común del Cortázar cuentista, lo cual implica de por sí, una censura; también es posible

que su crítica posterior de índole más ideológica haya contribuido a no darme cuenta de que este libro revelaba una manera de leer que volvía a Cortázar a esa manera de leer que tienen los escritores. En mi caso, lo que convendría llamar reconciliación, es una acción que impide que mi lectura se vuelva reactiva.

En “La vida póstuma”, el último capítulo de su libro, Cortázar cuenta como Keats narra que ha visto agonizar a su hermano de la misma enfermedad de la que él se va a morir. Lo dice como un poeta: “De él, se puede decir lo mismo que de Lázaro: murió dos veces” (192). En esos días, John inventó un epitafio: “AQUÍ, YACE ALGUIEN, CUYO NOMBRE FUE ESCRITO EN EL AGUA” (575). Cortázar lo describe y lo despide con una belleza conmovedora. “Ordenaba, con un poema misterioso que nadie escribiría, las imágenes sepulcrales que eran su sola paz presente: Un día le dijo a Severn: *Siento crecer las flores sobre mí* [...] Así, el joven faraón bajaba al hipogeo con sus juguetes queridos” (575).

En el cementerio de Montparnasse, si uno visita la tumba de Cortázar, ve que sobre la lápida hay dibujada una rayuela. Las veces que la visité siempre había piedritas que formaban parte del juego que algún visitante había jugado. Cortázar dice que el infierno de Dante describe la memoria de dios. El otro cielo, entre la *rue* de Viviane y el pasaje Barolo, ignoramos dónde está el cielo o el infierno. En Cortázar, a diferencia de Keats, no hay flores sobre su cuerpo sino piedritas: siempre cambian de forma, de lugar según *Rayuela* y *Final de juego*.

Es posible que, si bajo al hipogeo, esas piedritas estén entre sus juguetes queridos, junto con el mecano, las grúas, los camiones, y como él dice, los modelos para armar.

Piedrita tras piedrita, así fue armando la Rayuela de Keats.

Bibliografía

Cortázar, J. (1996). *Imagen de John Keats*. Buenos Aires, Alfaguara.

**UNA IMAGEN QUE MUEVA AL MUNDO:
PROSA DEL OBSERVATORIO
DE JULIO CORTÁZAR**

por *Alejandra Torres*

Entre los posibles abordajes al mundo de las imágenes técnicas, en este trabajo nos interesa explorar la perspectiva crítica de los estudios visuales dado que tienen como objeto a la cultura de la imagen y sus implicancias y se centran en la visualidad como un lugar de construcción social y cultural en el que se crean y discuten significados. Los actos de ver y ser visto –y todo lo que rodea a estas prácticas– demuestran que están atravesadas por relaciones de poder y de desigualdad. La cultura occidental ha privilegiado la letra, el mundo hablado/escrito como una de las formas más altas de comunicación, de alfabetización y de práctica intelectual, dejando las imágenes, las fotografías, las ilustraciones, relegadas a un segundo orden.

En relación con ello, hacia mediados de los 90, W.J.T. Mitchell, centrado en los estudios visuales, dio lugar a la denominada “Teoría de la Imagen” que considera aspectos de la ciencia y de la filosofía occidental que se relacionan con una visión menos textual y más gráfica del mundo, instancia que constituye un desafío a la noción de mundo como texto que fue acuñada y pensada por el estructuralismo y el post estructuralismo.¹

La cultura visual da prioridad a la experiencia cotidiana en relación con los aparatos técnicos, desde la fotografía hasta el video y las exposiciones de arte, entre otras; y no se define por el medio técnico,

¹ Para Mitchell (2009) los elementos que forman parte de la condición de espectador como la mirada, la mirada fija, el vistazo, las prácticas de observación, la vigilancia y el placer visual pueden constituirse en un problema tan profundo como las diversas formas de lectura (el acto de descifrar, la decodificación, la interpretación) y esta “experiencia visual” del espectador, afirma Mitchell, no se puede explicar por completo mediante el modelo textual. En este sentido, y como bien observa Nicholas Mirzoeff, el mundo literario está obligado a revisar las concepciones del mundo como texto para asumir la complejidad del mundo como imagen. Ver Mirzoeff (2003).

en sí mismo, sino por el “acontecimiento visual” que resulta de la interacción del espectador y lo que mira.

Asimismo, desde el enfoque histórico material, es preciso considerar los aportes de Walter Benjamin (1931, 1936, 1939), quien profundizó en las dimensiones formales, históricas y políticas de la imagen y elaboró una teoría de la imagen dialéctica como método para indagar en la fragmentariedad de la cultura moderna, teoría retomada por Didi Huberman cuando realiza una suerte de arqueología visual que incluye, además, los aportes de Aby Warburg.²

Teniendo en cuenta los estudios sobre las imágenes y el concepto de “acontecimiento visual” y su marco teórico, el trabajo se centra en la escritura de Julio Cortázar, en *Prosa del Observatorio* (1972). El escritor argentino es hacedor de libros que indagan sobre el mundo de las imágenes, ha reflexionado sobre la fotografía como medio técnico, tanto en ensayos como en cuentos, ha tomado sus propias fotografías, ha mostrado e incorporado a sus textos una amplia galería de pintores, fotógrafos e ilustradores. La cuestión de los modos de concebir la escritura y la relación con las imágenes conduce, en esa dirección, a indagar en las reflexiones del joven Cortázar de *Los Reyes* (1950) e *Imagen de John Keats* (1951-1952).

Entre la letra y la imagen

El trabajo con el texto y la imagen del escritor se concretiza de modo emblemático con el artista Julio Silva; la dupla Cortázar – Silva ha sido prolífica en textos innovadores como *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *Último round* (1969), *Silvalandia* (1975), *Territorios* (1978), así como también la correspondencia entre ellos que se reúne en el volumen *El último combate* (2013). Tanto los libros realizados con Silva; como *Humanario* con Sara Facio y Alicia D’Amico (1976); *París, los ritmos de una ciudad*, con fotografías de Alecio Andrade (1981); *Alto el Perú*, con fotografías de Maja Offerhaus (1984); o *Fantomás contra los vampiros multinacionales* (1975), el cómic militante con dibujos de los historietistas de Novaro editorial, el sello mexicano; presentan un singular trabajo literario y

2 Algunos de los textos: Benjamin (2007; 1998 y 1982), Warburg (2010); Didi-Huberman (1997 y 2006), entre otros.

visual que requiere un enfoque crítico para cada caso en particular (Torres, 2016).

En relación con *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), Gustavo Sorá analiza con detalles la factura del texto, y destaca la correspondencia del escritor a su editor, Orfila, en la que Julio Cortázar relata los objetivos de su escritura:

Será un homenaje a Julio Verne [...] El título puede darle quizás una idea de lo que quiero hacer: un viaje interior, un recuento de experiencias, un balance de vida. Nada de “diario de escritor”, género que me horroriza bastante. Una especie de almanaque donde muy bien pueden alternarse los pasajes de tono personal con las recetas de cocina, las noticias policiales e incluso los “collages”, las fotocopias y los horóscopos (Sorá, 2017: 204).

El “homenaje” a Verne lo realiza con Julio Silva, en un formato de difícil clasificación. María Lourdes Dávila considera que *La vuelta al mundo* y también *Último Round* son dos libros híbridos en los que “las imágenes y el diseño abandonan su posible y normativo carácter ornamental e ilustrativo para devenir parte de la estructura fundamental de lectura” (Dávila, 2001: 79).³ Efectivamente, en las primeras ediciones de estos libros asistimos a una integración entre lenguaje visual y textual. La “hibridez” está dada por el cruce intermedial, por la irrupción de un medio en otro. En la realización de ese experimento literario-visual, ambos artistas gozaron de una gran libertad creadora. Así, lo describe Julio Silva:

No estábamos supeditados a un orden, pero el orden se imponía por sí mismo, porque se balanceaban las cosas. Decía: esta y esta, ¿qué pensás? “Ninguna de las dos” decía yo. Dabas la vuelta y atrás estaba la imagen. A veces, una cosa que ni pensabas, pero dando vuelta a la imagen caía justo. Es decir, lo que llamábamos más tarde o antes que nosotros, el azar objetivo, venía de él mismo, venía porque teníamos esa dualidad de complicidad. No había relación de fuerzas entre el escritor, yo, el tijebrero, el director, nadie. Estábamos en un campo libre [...] teníamos un espacio de juego interesante y cuando se

3 Para Dávila (2001) la influencia de la cultura popular en los almanaques cortazarianos se evidencia en el cruce en un mismo espacio de imágenes artísticas (obras plásticas, fotografías) con imágenes de la cultura popular (afiches, revistas, almanaques populares).

terminó fue lo más triste, porque ya no había más hojas, más papel, más texto (Silva, 2007: 218).

Esa composición cargada de acciones lúdicas da como resultado un libro híbrido (Dávila, 2001), un dispositivo visual (Torres, 2016),⁴ un artefacto, residuo o testimonio de la cultura material (Sorá, 2017). En *La vuelta al día en ochenta mundos* se orienta al lector entre la cultura alta y la popular y se focaliza en la visualidad, se lo hace “ver” las fotografías de los niños sufrientes de Vietnam, así como se lo invita a leer poemas sobre las revoluciones. Gustavo Sorá expone los avatares de la edición de *La vuelta al mundo en ochenta días* y sostiene que Cortázar, con ese libro, podría experimentar “una nueva variante de las formas en que el autor se sentía revolucionario o al menos vanguardista, en diálogo con la lógica combinatoria de *Oulipo* y la experiencia patafísica” (200). La “revolución” que señala Sorá, en *La vuelta al día en ochenta mundos*, es acertada, pero no solo en el escritor sino que aúna la “revolución” en la “formas” y en el “fondo”, y no solo en ese texto, sino también, en *Último round*. En *La vuelta al día en ochenta mundos*, junto con los horóscopos, se lee la preocupación por los “mundos” que se condensa en algunos de los títulos de los textos, como: “Vuelta al día en el tercer mundo”, en el que se presenta, en discurso directo, el informe sobre el drama de la infancia en Vietnam del Sud y la desaparición de menores en Venezuela y se articula con el material fotográfico (101-104); mientras que en “Esa tierra ya se levanta, ya tiene un nombre”, en un *patchwork* de textos poéticos breves, se explicita la necesidad de cuidar la revolución a través del poema de Luis Suardíaz: “Madre Revolución que estás en la simiente [...] enséñanos a cuidarte en nuestra propia fuerza” (114-115).

La maniobra programática de “subvertir” el formato libro tradicional se hace aún más evidente en la propuesta que Cortázar-Silva elaboran en *Último Round* (1969). Este texto, al igual que el anterior, se concibe como un “almanaque”, es decir, un conjunto heterogéneo de escritos de diverso carácter, datos, noticias, imágenes a la manera del *Almanach surrealiste du demi-siècle* de André Breton

4 En nuestra lectura, entendemos con Giorgio Agamben (2014) que el concepto de “dispositivo” se relaciona con la capacidad de orientar, determinar, interceptar, controlar y asegurar las conductas, las opiniones y los discursos de los sujetos.

(1950). En *Último Round*, la profusión de imágenes fotográficas apela a la sensibilidad de los lectores/espectadores y al movimiento. El texto, dividido en dos pisos, superior e inferior, puede combinarse de múltiples maneras e invita a participar en la decisión combinatoria. No es casual que la primera fotografía del texto sea una imagen de Julio Cortázar cinetizado por el artista belga Pol Bury (9), a la vez que se apela al lector con el poema “Sílabas vivas” que remite a Ernesto Guevara, el “Che”.⁵

Con sus juegos combinatorios, la preocupación por los lectores y la concepción del libro, el autor deviene creador, en palabras de Cortázar, un “creador se adelanta a su tiempo”⁶ y proponemos que, incluso, prevé el futuro digital y se adelanta a concebir un lector emancipado:

¿Qué es la formación del público...? Sencillamente darle la máxima posibilidad de que también se sienta creador, a la vez como individuo y como integrante de una sociedad [...] alguien capaz de responder por sí mismo a los estímulos culturales que le ofrecen los otros creadores a través de su obra (Cortázar, 2009: 257).

Cortázar concibe la posibilidad de un público interactivo, capaz de establecer relaciones dialógicas con la obra; para el autor este proceso se dará paralelamente con la conversión del hombre a un “hombre nuevo”, capaz de recibir el fuego de Prometeo y a la vez de propagarlo en una vida plena, eso sería para Cortázar “hacer la poesía entre todos [...] eso es darle al socialismo su sentido último, el de la reconquista del hombre enajenado” (260). La cuestión de la libertad creadora y del enajenamiento de la sociedad puede leerse en el primer Cortázar, en el poema en cinco escenas *Los Reyes* (1949). Consideramos muy especialmente este texto porque el autor recrea el mito del Minotauro, invierte el mito clásico, lo lee al revés. La espacialidad y problemática abierto-cerrado está en el centro de sus preocupaciones. Para Cortázar, el Minotauro es el poeta, el hombre libre, diferente de la sociedad de la época; años después reconoce que en ese poema está el móvil de todo lo que escribió después, el

5 Un estudio detallado del armado de *Último Round* puede leerse en Manzi (2016).

6 Cortázar define: “La creación es aventura, es descubrimiento. El creador es el que se adelanta” en Cortázar (2009: 257).

sentimiento de libertad creadora que caracteriza a su escritura. Esta gran apertura creativa es la que prevalecerá en el escritor para realizar una experiencia de escritura visual, enmarcada en los años sesenta y setenta (Cortázar, 1970).⁷

Jaime Alazraki ha observado con detenimiento el interés de Cortázar por el mito del Minotauro y afirma que, si bien *Los Reyes* está más cerca del credo surrealista, de Jarry y su credo patafísico que de la historia, no obstante, significa “un paso muy firme hacia esa toma de conciencia que obligará a Cortázar a confrontar los sueños con la vida, la poesía con la historia, la imaginación y los mitos con el hombre” (Alazraki, 1986). Tal como lo señala Alazraki, la reelaboración del mito le permitirá al autor tramar, años más tarde, la historia con la poesía. En algunos poemas, Cortázar aborda el mundo helénico: “Grecia 59”, “Menelao mira hacia las torres”, “Anacreonte”, “Los dióscuros”, donde reelabora el mito de Cástor y Pólux, hijos de Leda, y “Las ruinas de Cnosos”, escrito hacia 1951, entre otros. El mundo griego sigue presente en varios de sus cuentos: “Circe”, “Las ménades”, “El ídolo de las Cícladas”, “La isla a mediodía” y “Silvia”, personaje inspirado en Cynthia de Endimión, identificado con la luna; el motivo reaparece en *Prosa del Observatorio*, con el mito de Acteón y Diana.

Otro hito en relación con el mundo helénico es el trabajo de traducción sobre la obra del poeta romántico inglés John Keats (1951-1952). Así como consideramos que *Los Reyes* es fundamental para entender los juegos en la escritura de Cortázar; *Imagen de John Keats* es otro texto importante para entender los procedimientos que desarrolla el autor años después, en *Prosa del Observatorio*.

Imagen de John Keats se abre con un poema de Hölderlin. Cortázar arma una constelación que incluye a ambos poetas, quienes “jamás oyeron hablar el uno del otro” para unirlos en la concepción del mundo de “los afectos del corazón” (Cortázar, 2014: 28). Para Cortázar esa frase de Keats es una frase-clave, signo de un mensaje que él decide rescatar en este texto de difícil clasificación que trae al presente la vida del poeta inglés: “aquí se habla de un pasado con lenguaje de presente” (16) con quien el joven autor Cortázar se

7 En un ensayo de divulgación sobre los mitos en la obra cortazariana parto de esta premisa: *Los Reyes* está en el centro de los procedimientos creativos de Cortázar. Ver Torres (2012).

identifica. El pasado “pasadísimo” se actualiza con la lectura del texto y podría decirse que opera como una imagen fotográfica dado que la memoria se actualiza cuando se mira una imagen, la “ausencia-presencia” se vivifica y se vuelve puro presente, un “aquí y ahora”.⁸

El autor a través de las páginas de Keats se sumerge en el mundo del inglés y a través de él, en el mundo griego. Cortázar se espeja en Keats: “Todo poeta habita ahora este tiempo, y si el biógrafo es también poeta” (43), quien a su vez se mira en el espejo de los griegos:

Me he mostrado un tanto prolijo con este volumen primerizo de poemas, porque buscaba señalar algunos temas y modos que ya son plenamente Keats. Las tempranas *Epístolas*, y los poemas que abren y cierran el volumen, son la semilla de *Endimión* y las *Odas*. Las ideas expuestas en ellos, y sobre todo las imágenes, prefiguran esquemas y desarrollos de obras aún tan desconocidas a la ansiedad del joven Keats como *La víspera de Santa Inés e Hiperión*. Podemos hablar con John que ya está de nuestro lado y nosotros del suyo. Ver cómo vivía, sentirlo avanzar por su mundo de rápido pasaje, coexistir con ese momento hermoso del tiempo que su lírica ciñe y perpetúa como el ámbar la forma fugitiva de la abeja (73).

Lo que el autor-biógrafo busca es acercar la relación literatura-vida; vida de poeta y vida de biógrafo poeta; la del poeta inglés “dotado de espíritu” e inmerso en sus circunstancias, del momento histórico que le tocó vivir. En este punto, resaltamos que Cortázar se instala y elogia el Romanticismo inglés y lo diferencia del alemán y del francés. El autor destaca que en el Romanticismo inglés no hay “egotismo” sino que si bien, el mundo es “deplorable”, es a partir de la realización personal que se lo puede transformar, los hombres en este período no se recluyen en la autocompasión sino que lo atraviesan y le dan un nuevo nombre a las cosas. La importancia de “traer al presente” a Keats permite que el lector revise las concepciones del romanticismo y que tenga en cuenta que para el poeta romántico “el hombre es capaz de grandeza” (28). A partir de la figura de John Keats y el trabajo con la mitología griega, Julio Cortázar muestra, en

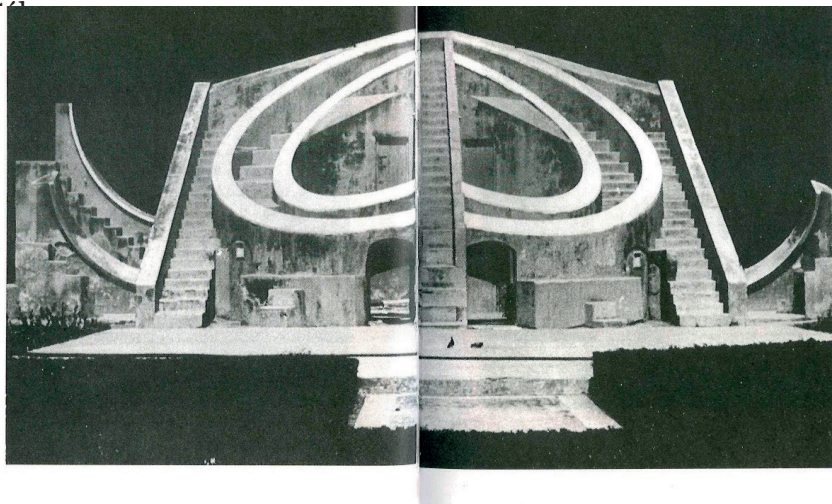
8 La fotografía es un objeto pragmático, una experiencia de imagen que ha sido analizada en tanto representación como una imagen-acto que no se limita solamente al gesto de la producción sino también incluye la recepción y la contemplación. Ver Dubois (1986).

diferentes textos, las posibilidades de transformación y adaptación del mundo a otros espacios y tiempos para encontrar un nuevo sentido al tiempo presente.

Prosa del Observatorio

En ese punto ciego del toro humano se agazapa una falsa definición de la especie [...] debajo, adentro, en la matriz de la noche pelirroja, otra revolución deberá esperar su tiempo como las anguilas bajo los sargazos (Cortázar, 1999: 67).

En *Prosa del Observatorio*, texto publicado en 1972, Cortázar esboza una problemática: la del tiempo y el espacio, una mirada hacia la historia de la humanidad y la necesidad de visualizar en un “aquí y ahora”, como en una fotografía, un momento en el que se integren los acontecimientos históricos y sociales en un todo que permita ver más allá: “Todavía es tiempo de sargazos, de guerrillas parciales que despejan el monte sin que el combatiente alcance a ver una totalidad de cielo y mar y tierra” (69). Entre los contrarios a integrar; oriente y occidente; el día y la noche; el océano y el cielo; el astrónomo y los guerrilleros; Hölderlin y Marx. El texto toma como referencia el ciclo de las anguilas a partir de un artículo publicado por Claude Lamotte, en abril de 1971, en *Le Monde* y a esta noticia le va a sumar las fotografías que el propio autor tomó de los observatorios del sultán Jai Singh, en un viaje a la India, en 1968, y tratadas por el fotógrafo español Antonio



La elaboración discursiva de Cortázar en *Prosa del Observatorio* va a unir la dimensión simbólica de la vida de las anguilas, con las observaciones nocturnas del sultán Jai Singh, quien fue el creador de los Observatorios de Jaipur y Delhi, a través de las imágenes que el mismo Cortázar captura. Las fotografías no solo dialogan con el texto sino que inscriben su propia historia. Cortázar las resignifica y las describe como “Máquinas de mármol, un helado erotismo en la noche de Jaipur, coagulación de luz en el recinto que guardan los hombres de Jai Singh” (11). Las fotos arman un sistema, en blanco y negro, de líneas rectas, cóncavas, círculos, rampas, hélices y escaleras. A través de estas “máquinas” se puede ascender y descender al mismo tiempo, en escaleras que llevan al cielo y a la tierra, como en una cinta de Moebius; y que en su ascenso connotan erotismo. Hay una dimensión de lo sagrado que está implícita en el texto y se condensa en las máquinas eróticas de Jai Singh.

George Bataille conceptualiza tres formas de erotismo: el de los cuerpos, el de los corazones y el erotismo sagrado. En estas formas lo que está en cuestión, afirma Bataille, es la “sustitución del aislamiento del ser”, su discontinuidad, por un sentimiento de profunda continuidad: “Si el erotismo sagrado en su forma familiar en Occidente, se confunde con la búsqueda, exactamente con el amor de Dios, el Oriente persigue una búsqueda similar sin poner en juego necesariamente la representación de un Dios” (Bataille, 1964: 16). Bataille nos recuerda que el terreno del erotismo es el terreno de la violencia, y que la violencia máxima es la muerte que nos arranca de la “obstinación de ver durar al ser discontinuo que somos” (16). En definitiva, lo que está en juego en el tránsito de la discontinuidad a la continuidad es el ser elemental “en su totalidad” (17).

Se lee en *Prosa del observatorio*:

Jai Singh hizo construir los observatorios con el elegante desencanto de una decadencia que nada podía esperar ya de las conquistas militares, su mirada y sus máquinas organizan el frío caos: medir, computar, entender, ser parte, entrar, morir menos pobre, oponerse pecho a pecho a esa incomprendibilidad (39).

El vuelo erótico del texto se concentra en una mirada, la del

narrador, que se espeja en la mirada del sultán Jai Singh y esta mirada es la que ve las curvas de senos, muslos, y una cadena asociativa, como en una danza, circulan las pinturas de Remedios Varo, las noches de Novalis, los personajes de la mitología griega, Endimión y Selene que se entrega al amante que la espera en lo más alto del laberinto matemático.

Erotismo de Jai Singh al término de una raza y una historia, rampas de los observatorios donde las vastas curvas de senos y de muslos ceden sus derroteros de delicia a una mirada que posee por transgresión y reto y que salta a lo innominable desde sus catapultas de tembloroso silencio mineral (47).

No hay linealidad en el relato sino pensamientos que se mueven como la cinta de Moebius y que van hacia adelante y hacia atrás. El texto funda un nuevo tiempo hecho de pasado y presente, es un discurrir de pensamientos en imágenes:

Un dibujo de la realidad trepa por las escaleras de Jaipur, ondula sobre sí mismo en el anillo de Moebius de las anguilas, anverso y reverso conciliados, cinta de la concordia en la noche pelirroja de hombres, astros y peces. Imágenes de imágenes, salto que deja atrás una ciencia y una política a nivel de bandera, de caspa, de sexo encadenado; desde lo abierto acabaremos con la prisión del hombre y la injusticia, el enajenamiento y la colonización y los dividendos (77).

La imagen no es un campo de saber cerrado, sino un movimiento que requiere todas las dimensiones antropológicas del ser y del tiempo (Didi Huberman, 2009). La oposición abierto-cerrado está dentro de las mismas preocupaciones de Cortázar ya desde *Los Reyes*, así como las posibilidades de la revolución. El siguiente fragmento da cuenta de sus preocupaciones:

Mi ideal del socialismo no pasa por Moscú sino que nace con Marx para proyectarse hacia la realidad revolucionaria latinoamericana que es una realidad con características propias, con ideologías y realizaciones condicionadas por nuestras idiosincrasias y nuestras necesidades, y que hoy se expresa históricamente en hechos tales como la Revolución Cubana, la guerra de guerrillas en diversos países del continente, y las figuras de hombres como Fidel Castro

y Che Guevara. A partir de esa concepción revolucionaria, mi idea del socialismo latinoamericano es profundamente crítica... rechazo toda postergación de la plenitud humana en aras de una hipotética consolidación a largo plazo de las estructuras revolucionarias. Mi humanismo es socialista, lo que para mí significa que es el grado más alto, por universal, del humanismo; si no acepto la alienación que necesita mantener el capitalismo para alcanzar sus fines, mucho menos acepto la alienación que se deriva de la obediencia a los aparatos burocráticos de cualquier sistema por revolucionario que pretenda ser (Cortázar, 2009: 228-229).

El autor va diseminando su pensamiento sobre las posibilidades del socialismo en el continente latinoamericano, en diversos textos, así como sus opiniones sobre el Che y Fidel Castro, como por ejemplo, en *Último Round*, pero también, las reflexiones se extienden a cartas y escritos varios.⁹

Prosa del Observatorio es un texto poético, con un ritmo muy particular que despliega un “Juego de imágenes” que se espejan, fluyen y se deslizan, las poderosas imágenes convocan a la noche, a los poetas, a la mitología (Acteón, Diana, Selene, Endimión, el Minotauro) junto con el hombre capaz de engendrar revoluciones en la noche “pelirroja”:

Thomas Mann dijo que las cosas andarían mejor si Marx hubiera leído a Hölderlin; pero yo creo con Lukács que también hubiera sido necesario que Hölderlin leyera a Marx; note usted qué frío es mi delirio aunque le parezca anacrónicamente romántico porque Jai Singh, porque la serpiente de mercurio, porque la noche pelirroja (77).

No es un indicio menor que el texto recuerde a Hölderlin, quien según parece le sugiere a Hegel, las ideas de Heráclito acerca de la unión de los contrarios y que luego éste desarrolla en su concepto de dialéctica; también es Hölderlin quien desarrolla la idea panteísta de la unidad del ser respecto de la naturaleza, rota por el progreso social de enajenación del ser humano.

El texto reflexiona una y otra vez sobre las imágenes:

En el parque de Jaipur se alzan las máquinas de un sultán del

9 Ver Cortázar (2012).

siglo dieciocho, y cualquier manual científico o guía de turismo las describe como aparatos destinados a la observación de los astros... pero también hay la imagen del mundo como la pudo sentir Jai Singh, como la siente el que respira lentamente la noche pelirroja donde se desplazan las anguilas... otra cosa debió soñar Jai Singh alzado como un guerrillero de absoluto contra la fatalidad astrológica que guiaba su estirpe (80-81).

En el texto se agranda la figura de Jai Singh, un sultán capaz de visualizar y reconfigurar la luz astral, atraparla en las máquinas ideadas con formas especiales capturadas por el mismo Cortázar, quién con su cámara busca también atrapar, como el sultán, una “astronomía de la imagen”, una “ciencia de la imagen total” en la que la conciliación de partes, distintas y espejadas, los astros y las anguilas, sea posible (83-84).

Jaime Alazraki afirma que *Prosa del Observatorio* es una suerte de epifanía de toda la obra de Cortázar: “Un refusilo [sic] en el que se precipita y cuaja la misma visión política y humana que subyace en sus cuentos y poemas, en novelas y ensayos” (14).¹⁰ Poesía, política e historia, entonces, se unen en este texto singular que apela a los lectores/espectadores.¹¹

El acontecimiento visual se lee en las palabras del mismo Cortázar, en la apertura del texto, cuando explica de dónde toma las referencias de las anguilas: “Al igual que las anguilas, Jai Singh, las estrellas y yo mismo, *son parte de una imagen que apunta al lector*” (5). En el subrayado, con esta afirmación, Cortázar, atento al “*sensorium* común” de la época, busca una imagen que “apunta” al espectador y que funciona como un “*punctum*”, es una fotografía que “despunta” donde la contingencia “hiere, punza” (Barthes, 1980) y moviliza a quien la contempla; en esta misma línea ya

10 Jaime Alazraki (1989) es contundente al afirmar que: “todos sus componentes se entretejen hasta formar una sola tela, donde cada hebra hace el tejido y desaparece. En él y cada motivo se integra al diseño total, Julio Cortázar ha encontrado, meditando sobre observatorios y anguilas, al hombre entero, al hombre nuevo, es decir a sí mismo, es decir a los otros. Solo así se comprende que al año siguiente de la publicación de *Prosa del observatorio* apareciera, en 1973, *Libro de Manuel*, su novela más debatida, menos comprendida y más elegida como objeto de estudio”.

11 Entre las lecturas sobre *Prosa del Observatorio*, nos interesa destacar las que se ocupan de la relación texto-imagen: Schwartz (2012); Oviedo Pérez de Tudela (2014) y Zeziola (2010).

Walter Benjamin nos recuerda que las imágenes pueden producir un shock, que nos convocan a un “aquí y ahora”. Además, esa imagen, esa fotografía que es *Prosa del Observatorio*, puede asimilarse a la figura del relámpago de la imagen dialéctica benjaminiana. Como resume Luis Ignacio García (2015), en Benjamin “el concepto de imagen dialéctica integra la teoría de la acción y la teoría de la historia”. Las imágenes dialécticas no son imágenes en el sentido de ver, sino en el de interpretar y más aún, de despertar. En *Prosa del Observatorio* se insiste: “es un momento prodigioso” en el que no se “conocen palabras” (41), en este sentido, la imagen sería un instante, un “chispazo”, tal como lo enunciara Walter Benjamin, en “Pequeña historia de la fotografía” (1931): un momento de azar, de aquí y ahora, es una imagen que quema, es pura imagen.¹²

Como hemos planteado al inicio de este texto, Julio Cortázar apela a un pacto con los lectores y los convoca a una lectura en movimiento que exige de su participación. Lejos de sostener una propuesta ambigua, el autor toma una posición e interpela a sus lectores con la palabra y la imagen: “salga a la calle, respire aire de hombres que viven”, “dígase alguna vez que en la felicidad hay tanto más que una cuota de proteína”, “Vea usted, en el parque de Jaipur se alzan las máquinas de un sultán del siglo dieciocho” (79) y así como en los observatorios se busca una fotografía del cielo; Cortázar propone una foto, una figura del mundo que concilie las partes y mueva a la acción.

Bibliografía

Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986, Berlín, Frankfurt am Main,

12 Benjamin (1972; 1998). Benjamin reelabora el concepto de Romanticismo alemán a partir de Hölderlin y desde allí trabaja el concepto de imagen dialéctica, a partir de la noción de prosa. Señala al respecto Luis Ignacio García “Podría decirse que así como Hölderlin fue el autor con quien Benjamín tramitó y decidió su Auseinandersetzung (debate) con el Romanticismo alemán en general, la imagen fue el concepto clave con el que tramitó y decidió su fundamental confrontación con el mito, su modo singular de hacerse cargo de su peso, de elaborarlo y de eventualmente disolverlo en el espacio de la historia, esto es, en tanto imagen dialéctica” (2015: 133).

Vervuert, 3-19. Disponible en Biblioteca Virtual Cervantes <http://www.cervantesvirtual.com/obra/imaginacion-e-historia-en-julio-cortazar--/>

Agamben, G. (2014). *¿Qué es un dispositivo?* Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Alazraki, J. (1986). "Imaginación e historia en Julio Cortázar". Centro Virtual Cervantes. Disponible en https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_1_004.pdf

Barthes, R. (1980). *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós.

Bataille, G. (1964) *El erotismo*. Buenos Aires, Sur.

Benjamin, W. (1972 [1931]). *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus.

_____. (1982). "La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica". En *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus.

_____. (1998). "Sobre algunos temas en Baudelaire". En *Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*. Madrid, Taurus.

_____. (2007). "Pequeña historia de la fotografía". En *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-textos.

Cortázar, J. (1970) *Los Reyes*. Buenos Aires, Sudamericana.

_____. (1999). *Prosa del Observatorio*. Barcelona, Lumen.

_____. (2009). *Papeles inesperados*. Buenos Aires, Alfaguara.

_____. (2012). *Cartas 1965-1968*. Buenos Aires, Alfaguara.

_____. (2014). *Imagen de John Keats*. Buenos Aires, Alfaguara.

Dávila, M. L. (2001). *Desembarcos en el papel. La imagen en la literatura de Julio Cortázar*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Manantial.

_____. (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

_____. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, Abada.

Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona, Paidós.

García, L. I. (2015). Una política de las imágenes: Walter Benjamin, organizador del pesimismo. *Escritura E Imagen*, no 11, 111-133. https://doi.org/10.5209/rev_ESIM.2015.v11.50968

Manzi, J. (2016). “Cortar, pegar, montar el 69 de Cortázar”. En *Cuadernos LIRICO* [En línea], no 15, 2016. Disponible en <http://journals.openedition.org/lirico/2994>; DOI: 10.4000/lirico.2994

Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona, Paidós.

Mitchell, W. J.T. (2009). *Teoría de la Imagen*. Madrid, Akal.

Oviedo Pérez de Tudela, R. (2014). “Imagen del tiempo. *Prosa del Observatorio* y otros escritos de Cortázar”. En *Rassegna Iberistica* no 101, 81-98.

Schwartz, M (2012) “Escribir contra la ciudad: fotos y texto en *Prosa del observatorio* de Julio Cortázar”, *Cuadernos LIRICO* [En línea], no 7. Disponible en <http://journals.openedition.org/lirico/652>; DOI: 10.4000/lirico.652

Silva, J. (2007). “La tijera y la pluma”. En Vázquez Recio, N. *Volver a Cortázar*. Cádiz, Diputación Provincial de Cádiz.

Sorá, G. (2017). “La vuelta al libro en ochenta cartas”. En *Editar desde la izquierda en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Torres, A. (2012). “Los mitos en Borges y Cortázar”. Recursos Educar. Portal educativo argentino. Disponible en <https://www.educ.ar/recursos/110742/los-mitos-en-borges-y-en-cortazar>.

_____ (2016). “El libro como dispositivo visual: Julio Cortázar y Julio Silva”. En Torres, A. y M. Pérez Balbi, *Visualidad y dispositivo(s). Arte y técnica desde una perspectiva cultural*. Los Polvorines, UNGS.

Warburg, A. (2010). *Atlas Menmosyne*. Madrid, Akal.

Zeziola, D. (2010). “En torno al observatorio. Acerca de *Prosa del Observatorio* de Julio Cortázar” [online]. Disponible en <http://temakel.net/node/446> (2014-02-12).

CORTÁZAR: LA ESCRITURA NARRATIVA COMO UNA OPERACIÓN MUSICAL Y EL JAZZ

por *Carlos Dámaso Martínez*

En el mundo ficcional de Julio Cortázar se advierte, además de las remisiones a la literatura, la presencia numerosa de referencias a la música, el jazz particularmente; el teatro, el cine, la historieta, las artes visuales y, entre ellas, la fotografía. ¿Qué función y significación tiene esta singularidad en su poética narrativa? ¿A qué nociones del arte se refieren y de qué modo se establece una relación dialógica? Estos interrogantes son oportunos para quienes inician una lectura de su obra. No son simples los aspectos de referencias a otros lenguajes, ni los núcleos semánticos que conllevan un efecto de perturbación en el seguimiento de las acciones ficcionales, en el fluir de las tramas y en la búsqueda del desciframiento del código de enigmas propuestos en las historias que se narran. Por el contrario, son, en gran parte de su obra, componentes estéticos del trazado de su escritura y de su universo narrativo y llegan a seducir con eficacia a sus lectores.

En el abordaje de esta particularidad de la poética literaria cortazareana he tenido en cuenta en un trabajo más extenso (2017) sus novelas y relatos y también otros libros suyos que podríamos llamar “híbridos”, como los denomina Marcy Schwartz, que cita, a su vez, una clasificación más detallada de María Lourdes Dávila, quien los caracteriza como libros “almanaques”, integrados por *Último round* (1969) y *La vuelta al día en ochenta mundos* (1973); y “catálogos”, que son *Territorios* ([1978] 1992) y *Silvalandia* (1984); este último tiene también ilustraciones del artista Julio Silva.¹ Son libros que integran textos e imágenes de artistas visuales de un modo en que ambos lenguajes (el literario y el visual) se interrelacionan y entrecruzan sentidos que posibilitan lecturas confluyentes.

Para esta exposición voy a centrarme solamente en la relación de su obra con la música y, especialmente el jazz, a la que podríamos considerar como un factor constitutivo y estético de su escritura. Creo

1 Consultar Dávila (2001).

que un epígrafe apropiado para este abordaje es la frase de Cortázar: “La escritura es una operación musical”, pronunciada en la entrevista de Omar Prego (1997).

El cuento paradigmático de los relatos de Cortázar que alude a la figura de un artista del jazz es “El perseguidor”, incluido en *Las armas secretas* (1959). En él se focaliza, desde la perspectiva de un crítico de jazz, la vida de un saxofonista norteamericano, Johnny Carter, que tiene como modelo al famoso intérprete Charlie Parker, como lo dice Cortázar en la misma entrevista. Además, el cuento está dedicado a este saxofonista: “*In memoriam* Ch. P.” (Cortázar, 1994: 177-286). Cortázar, gran admirador de esa música, ha expresado también que no conoció personalmente a Charlie Parker y antes de elegir a un escritor como personaje del cuento, prefirió distanciarse y tomar la figura de un artista musical en una clara apuesta a la ficción. Sin embargo, deja algunos indicios de su posible identidad en la realidad al elegir el nombre de Johnny Carter, que es el resultado de una combinación del nombre y el apellido de dos maestros de Charlie Parker, los saxofonistas Johnny Hodges y Beny Carter.

A su vez, al elegir la voz narrativa de un crítico de jazz, busca mostrar, desde una construcción subjetiva, el rol del crítico, las peripecias de su profesión, su gusto estético y sus intereses económicos en relación con la escritura de una biografía de Johnny, el saxofonista de este relato. Desde la mirada de ese crítico se traza la figura de un músico perturbado por su adicción a las drogas, que vive en París. Conforman así una figura de artista casi romántica, un intérprete de jazz que vive obsesionado por su arte, al borde del delirio y las alucinaciones, a veces metafísicas, en relación con sus preocupaciones por la dimensión de lo que es el tiempo. Un músico que busca, con su instrumento, la magnificencia de sus interpretaciones. En realidad, el perseguidor obsesivo de un ideal de perfección artística.

Sin embargo, el crítico, después de escuchar una interpretación de Johnny, titulada *Amorous*, llega a la conclusión de que es excepcional, pero que Johnny no la valora. Por lo tanto, cree que el saxofonista no es un perseguido, debido a sus perturbaciones provocadas por la adicción a las drogas, como ha escrito en la biografía publicada sobre él, sino el perseguidor. Una biografía, por otra parte, que su edición en inglés se vende en ese momento “como la coca-cola”. Evidentemente, la perspectiva de este narrador puede dilucidar y transmitir lo que

considera importante de la modalidad interpretativa de Johnny Carter. Dice que forma parte del nuevo estilo del jazz de la posguerra, que fue “como una explosión en la música, pero una explosión fría, silenciosa” y afirma valorativamente que “después del paso de Johnny por el saxo alto no se puede seguir oyendo a los músicos anteriores y creer que son el *non plus ultra*” (Cortázar, 1959: 236).

“El perseguidor” no solo es la narración de la vida y la apreciación del valor artístico de este saxofonista, sino también, de la trayectoria profesional y de la subjetividad de quien cuenta esto, es decir, del crítico, que además supuestamente, en este relato, es un amigo del artista. En un pasaje del cuento, se lee cómo él mismo expresa cuáles son sus presupuestos conceptuales sobre el jazz y sus comparaciones con las artes visuales, las que de cierto modo son también las que Cortázar “persigue”, es decir, una concepción de la literatura y del arte concentrado en la búsqueda de una renovación y en la idea de que existe una autonomía formal de las artes, sea en la música, en la pintura y, evidentemente, en sus ficciones y ensayos. Dice Bruno, el crítico, en el cuento:

a Johnny no le gusta gran cosa los blues [...] los encuentros fáciles del jazz tradicional. [...] Su renuncia a la satisfacción inmediata indujo a Johnny a elaborar un lenguaje que él y otros músicos están llevando hoy a sus últimas posibilidades. Este jazz desecha todo erotismo fácil, todo wagnereanismo, para situarse en un plano aparentemente desasido donde la música queda en absoluta libertad, así como la pintura sustraída a lo representativo queda en libertad para no ser más que pintura (242).

No obstante, hacia el final del relato, cuando Johnny ha regresado a Nueva York, lugar donde al poco tiempo, producto de otras crisis y recaídas por la droga, muere de un paro cardíaco; la figura del crítico, de Bruno, parece dejar esos ideales estéticos y disolver (o traicionar) una concepción autónoma e innovadora del arte del jazz, al aceptar las posibilidades que las condiciones del mercado del arte le ofrecen. Cree que, en verdad, es “un pobre diablo de inteligencia apenas mediocre, dotado como tanto músico, tanto poeta, del don de crear cosas estupendas sin tener conciencia de su obra” (265). Por eso decide dejar intacta la imagen del saxofonista Johnny Carter que ha configurado en su libro. Este perfil del crítico sin duda no se le debe

atribuir a Cortázar, obviamente quien lo dice es un ser de ficción y no el escritor (265).

En *Rayuela*, Cortázar, de un modo casi hiperbólico, recurre también a la música, al jazz sobre todo, y a ciertas composiciones de la llamada música clásica. Por ejemplo, para citar algunos casos, la Maga toca el piano, canta, escucha a Beethoven; con Oliveira interpretan melodías de Schubert y preludios de Bach. El jazz aparece en ese mundo narrativo, en varios pasajes de la primera parte de la novela, que tiene como escenario una pequeña habitación de París, hacia fines de los años cincuenta. En los capítulos 10 al 17, encontramos a los integrantes del “Club de la Serpiente” reunidos para escuchar jazz. Están, por cierto, la Maga y Oliveira. La narración asume la perspectiva de Oliveira, a veces en tercera persona, otras en primera; también están Gregorovius, Wong, Ronald, Babs, Etienne. A esta reunión la llaman “la discada”, el ritual es escuchar jazz, tomar vodka de mala calidad, fumar y conversar un poco. El disc jockey es Ronald, su mujer, Babs, lo ayuda en la elección de los discos. Así como las remisiones a la literatura, escritores y libros, principalmente de la tradición de la vanguardia histórica, el surrealismo y los contemporáneos (Carson Mac Cullers, Henry Miller, Raymond Queneau y tantos otros) que configuran una biblioteca nutrida y variada para los lectores, hay además una discoteca sobre jazz y la inclusión de algunos referentes de la música clásica; lo mismo podría decirse que a lo largo de la novela se va conformando, en remisiones y nominaciones comparativas, un amplio catálogo de obras y artistas visuales. Esa instancia literaria y artística fue de algún modo, para los lectores de *Rayuela*, en su mayoría muy jóvenes, como lo reconoce Cortázar, una suerte de iniciación en esos ámbitos de la literatura y el arte, en los sesenta.

En el capítulo 17, Oliveira, mientras escuchan un nuevo disco puesto por Ronald, los Waring’s Pennsylvanians, piensa y reflexiona sobre la importancia del jazz, traza, en unos párrafos, un recorrido histórico de esa música, desde sus orígenes, sus pasos por distintos géneros y estilos hasta convertirse en una música universal. Es así que, desde la perspectiva de Oliveira, en un estilo indirecto libre, se enfatiza su universalidad:

de los show boats y de las noches de Storyville había nacido la única música universal del siglo, algo que acercaba a los hombres más y

mejor que el esperanto, la Unesco o las aerolíneas, una música bastante primitiva para alcanzar universalidad y bastante buena para hacer su propia historia, con cismas, renunciadas y herejías, su charleston, su black botton. Su shimmy, su foxtrot, su stomp, sus blues, para admitir las clasificaciones y las etiquetas, el etilo, esto y aquello, el swing, el bepop, el cool, ir y volver del romanticismo, y el clasicismo, hot y el jazz cerebral, una música-hombre, una música con historia, [...] una música que permitía reconocerse y estimarse en Copenhague como en Mendoza o en Ciudad del Cabo, que acercaba a los adolescentes con sus discos bajo el brazo que les daba nombres y melodías como cifras para reconocerse y adentrarse y sentirse menos solos. [...]

Y el jazz es como un pájaro que migra o emigra o inmigra o transmigra, salta barreras, burla aduanas, algo que ocurre y se difunde y esta noche en Viena está cantando Ella Fitzgerald, mientras en París Kenny Clarke inaugura una cave y en Perpignan brincan los dedos de Oscar Peterson y Satchmo por todas partes, [...] en Birmingham, en Varsovia, en Milán, en Buenos Aires, en Ginebra, en el mundo entero (89).

Existe, por suerte, una publicación titulada *Jazzuela*, que reúne en un CD las composiciones de jazz que Oliveira y la Maga escuchan, con sus amigos, en *Rayuela*. Es un disco que contiene 21 cortes (o fragmentos) (19 se encuentran mencionados en la novela y dos más que “están implícitos”).²

Además de estos textos, podría decirse que las remisiones dialógicas al jazz son constantes en su obra, ya en su primer libro de poemas hay un soneto titulado “El jazz” (*Presencia*, 1938) que firma con el seudónimo Julio Denis.³ Existen también numerosas referencias a la música clásica, como decíamos, en sus cuentos.

2 Peyrats Lasuén (2011). El CD incluye las siguientes grabaciones de jazz: Frank Trumbauer And His Orchestra: *I'm coming Virginia*, Bix Beiderbecke And His Gang: *Jazz me blues*, Kansas City Six: *Four o'clock drag*, Lionel Hampton & His Orchestra: *Save it pretty Mamma*, Coleman Hawkins: *Body and soul*, Dizzi Gillespie And His Orchestra: *Good bait*, Bessie Smith: *Baby doll*, Bessie Smith: *Empty bed blues*, Louis Armstrong And His Orchestra: *Don't you play me cheap*, Louis Armstrong's All Stars: *Yellow dog blues*, Louis Armstrong's All Stars: *Mahogany hall stomp*, Big Bill Broonzy: *See see rider*, The Chocolate Dandies: *Blue interlude*, Champion Jack Dupree: *Junker's blues*, Big Bill Broonzy: *Get back*, Duke Ellington And His Orchestra: *Hot and bothered*, Duke Ellington And His Orchestra: *It don't mean a thing*, Earl Hines: *I ain't got nobody*, Jelly Roll Morton: *Mamie's blues*, Warning's Pennsylvanians: *Stack O'Lee blues*, Oscar Peterson: *Tenderly Oscar's Blues*.

3 Puede leerse un análisis muy completo de ese poema en López-Lespada (1998).

Para nombrar algunas, en “Reunión” (cuento con El Che y Fidel, en el desembarco del *Gramma* en la Cuba del dictador Batista) encontramos remisiones al cuarteto *La caza* de Mozart. En esta narración la asociación mental de lo que relata con la composición de Mozart acompaña al narrador, supuestamente al Che, en la difícil situación en que se encuentran, al borde de la muerte, al filo de la derrota en el desembarco en la costa de Cuba para realizar con las armas la revolución. Es así que el narrador personaje dice:

Esta composición de Mozart me hace tanto bien [...] me ha acompañado desde siempre, el movimiento inicial del cuarteto *La caza*, la evocación del halalí en la mansa voz de los violines, esa transposición de una ceremonia salvaje a un claro goce pensativo. Lo pienso, lo repito. Lo canturreo en la memoria, y siento al mismo tiempo cómo la melodía y el dibujo de la copa del árbol contra el cielo se van acercando, traban amistad (74).

Más adelante, esa analogía armónica entre la melodía de Mozart y la naturaleza, la selva que lo rodea, le parece que es como:

nuestra rebelión, es lo que estamos haciendo aunque Mozart y el árbol no puedan saberlo, también nosotros a nuestra manera hemos querido trasponer una torpe guerra a un orden, que le dé sentido, la justifique y en último término la lleve a una victoria, que sea como la restitución de una melodía después de tantos roncós cuernos de caza, sea ese allegro final que sucede al adagio como un encuentro con la luz (Cortázar, 1966: 74-75).

En el relato “Las Ménades”, de *Final del Juego* (1956), explora en una versión satírica el mito clásico de Dionisio, texto muy analizado por la crítica. Podemos mencionar también a “Clonne”, cuento en el que un grupo de cantantes interpretan los madrigales de Carlo Gesualdo, que pertenece al libro *Queremos tanto a Glenda* (1980) y, a la vez, existe seguidamente en el libro otro texto titulado “Nota sobre el tema de un rey y la venganza de un príncipe”, en el que Cortázar señala que en “Clonne” “la grilla consistió en ajustar una narración todavía inexistente al molde de la *Ofrenda musical* de Juan Sebastián Bach, que permite seguir en todos sus detalles la elaboración” (Cortázar, 1994: 393). Y agrega que “en este caso me

serví de la realización de Millicent Silver para ocho instrumentos contemporáneos de Bach, que me permite seguir en todos sus detalles la elaboración de cada pasaje” (393-396). Una aclaración importante que va en el sentido de la hipótesis de lectura de este análisis de que muchos de los cuentos parecieran seguir, en una dimensión profunda, un ritmo similar a la de una partitura musical.

Otro texto en el que Cortázar establece una relación con el lenguaje de la música es “Lucas, sus pianistas”, incluido en *Un tal Lucas* (1979). Libro que, en torno a la figura de un personaje contradictorio, se construye articulando diversos relatos fragmentarios de su vida, las preferencias y la visión de Lucas sobre el contexto histórico y cultural. El relato alude específicamente a la relación de la música con el acto de escribir. Es decir, la de Lucas (y por qué no también la de Cortázar, ya que como es sabido toda literatura es siempre de algún modo autobiográfica) que “escribe mientras un pianista toca para él desde un disco” (322). El tiempo del recuerdo es una mezcla de pasado y presente, un tiempo de “ayeres remotos y hoyes” (322), como se dice en el texto.

En un párrafo siguiente se intenta inventariar una larga lista de grandes pianistas que lo han acompañado en su trabajo de narrador literario, en la que aparecen “Jelly Roll Morton, Wilhelm Backhaus y Arthur Rubinstein” (322). Esta pasión melómana de Lucas lo lleva a recordar también escenas de algunos encuentros y espectáculos de pianistas como el “de Don Sebastián Piana y sus milongas” y lo que sucede en un bar en Londres, donde Thelonious Monk “estuvo a punto de volcar un vaso de cerveza en el pelo de la mujer de Lucas” (322).

El narrador señala que, cuando Lucas estuviera por morir, pediría escuchar el último quinteto de Mozart, pero como su repertorio es largo, él ya ha elegido que sea Earl Hines quien lo acompañe en esos instantes finales (322). Evidentemente, esta pasión por la música ejecutada por grandes compositores y pianistas es tan fuerte como el acto de escribir. De algún modo, esta situación expresa también el deseo de perpetuarse junto a la inmortal trascendencia de la literatura y el arte musical. La escritura de ficciones y una confluencia con la música de grandes pianistas se instaura entonces como una forma deseable de vencer simbólicamente a la muerte.

En *Rayuela*, además del jazz, podemos señalar otro pasaje dedicado a la música clásica. En esta novela es un modelo estético que constituyen la identidad y uno de los modos de sentir de Oliveira. En el capítulo 28, por ejemplo, leemos: “Se oía llover en la ventana, “Schoenberg y Brahms” pensó Oliveira [...] No está mal, por lo común en estas circunstancias sale a relucir Chopin” (183). Es el capítulo en que el bebé Rocamadour ha muerto y Oliveira y sus amigos esperan que la Maga llegue a darse cuenta.

El capítulo 23 de *Rayuela* es un relato del concierto de piano de Madame Berthe Trépat, una crónica casi grotesca sobre esta compositora epigonal que ejecuta, en el piano, sus propias composiciones musicales, en un salón de París. Oliveira, en uno de sus vagabundeos por las calles de la ciudad, encuentra, por puro azar, el anuncio de ese concierto en el portal de un salón y decide entrar. Hay una mirada crítica y cierta complacencia piadosa por la figura de esa artista malograda, sin reconocimiento ni éxito crítico. Pareciera, en esa ocasión, que el azar justamente conduce a Oliveira a interesarse por la otredad, por esa contrafigura de los músicos exitosos de jazz que él admira. Las ficciones de Cortázar exhiben casi siempre una mirada que trata de pensar en el otro, que percibe y se interesa por los que muestran una diferencia, quizá la relación de Oliveira, a veces intolerante, a veces pedante en la manifestación de su racionalidad y sus saberes, en su modo de relacionarse con los otros, con la Maga fundamentalmente, se manifiesta aquí como una atracción y a la vez como un distanciamiento irónico, casi como el odio de lo que odia de sí mismo y no puede evitar. Eso hace más compleja la construcción de su personaje y produce una tensión narrativa expectante y seductora.

Apenas ubicado en la sala, Oliveira se decepciona al leer el programa de la concertista, no conoce quiénes son los autores y nunca ha escuchado una composición de la tal Trépat. Enseguida un presentador solemne, vestido de negro, con ostensible pelo blanco y papada informa que los compositores desconocidos eran una ex alumna de la concertista, un oficial del ejército que se ocultaba bajo ese seudónimo y, la pieza central, pertenecía a la Trépat que ya había cumplido las bodas de plata como compositora. Todo el capítulo tiene un tono irónico, burlón, pero en las observaciones de Oliveira se describen las ejecuciones en el piano de la concertista

casi como si fuera un crítico o un músico experimentado. Si bien parece divertirse con la ejecución de la pianista de una primera audición, perteneciente a una alumna de ella llamada Rose Bob, tan desconocida como la misma Trépat, sigue atentamente la realización de ella y observa paso a paso los escasos méritos musicales de la intérprete:

Otra vez de perfil, su menuda nariz de pico de loro consideró por un momento el teclado mientras las manos se posaban del do al si como dos bolsistas de gamuza ajada. Empezaron a sonar los treinta y dos acordes del primer movimiento discontinuo. Entre el primero y el segundo transcurrieron cinco segundos, entre el segundo y el tercero quince segundos. Al llegar al decimoquinto acorde, Rose Bob había decretado una pausa de veinticinco segundos, Oliveira, que en un primer momento había apreciado el buen uso weberniano que hacía Rosse Bob de los silencios, notó que la reincidencia lo degradaba rápidamente. Entre los acordes 7 y 8 restallaron toses, entre el 12 y 13, alguien raspó enérgicamente un fósforo, entre el 14 y el 15 pudo oírse distintamente la expresión: “Ah, imerde alors!”, proferida por una jovencita rubia. Hacia el vigésimo acorde, una de las damas más vetusta, verdadero pickle virginal, empuñó enérgicamente el paraguas y abrió la boca para decir que el acorde 21 aplastó misericordiosamente. Divertido, Oliveira miraba a Berthe Trépat sospechando que la pianista los estudiaba con eso que llamaban el rabillo del ojo (129-130).

En *La vuelta al día en ochenta mundos* (1973), en el Tomo I, Cortázar, como era de esperar de un amante de la música, no dejó de lado el referirse al tango y a uno de sus grandes y míticos cantores, Carlos Gardel. En su breve texto, titulado simplemente *Gardel*, expone su preferencia por los tangos del célebre cantante de los años veinte. Si bien un rastreo más estricto sobre este tema daría para otro trabajo, obviamente por la brevedad de esta exposición, citaré solo algunas apreciaciones y fundamentos sobre esta preferencia de Cortázar por el Gardel de sus primeros tangos:

Los jóvenes prefieren el Gardel de *El día que me quieras*, la hermosa voz sostenida por una orquesta que lo incita a engolarse y a volverse lírico. Los que crecimos en la amistad de los primeros discos sabemos cuánto se perdió de *Flor de*

tango a Mi Buenos Aires querido, de *Mi noche triste* a *Sus ojos se cerraron*. Un vuelco de nuestra moral se refleja en ese cambio. El Gardel de los años veinte contiene y expresa al porteño en su pequeño mundo satisfactorio. [...] Cuando Gardel canta un tango, su estilo expresa el del pueblo que lo amó. [...] No solo las artes mayores reflejan el proceso de una sociedad (136-137).

Por cierto, a Cortázar le gusta no solo Gardel sino también el tango en general como una expresión nacional e intensamente porteña. Piensa que de algún modo concuerda con Oliveira, el personaje central de *Rayuela*, quien “es profundamente porteño y eso significa haber crecido un poco dentro del clima del tango y de las letras de tango evidentemente” (Prego, 1997: 270). Aunque reconoce que sus letras son machistas y que Oliveira en su complejidad y contradicciones es “implacable consigo mismo, lo cual no le impide [...] conducirse de una manera machista en muchas oportunidades” (270).

En la misma entrevista con Prego, expresa además que, si bien le gusta el tango, prefiere el jazz porque encuentra una diferencia cualitativa entre ambos géneros musicales:

El tango es muy pobre con relación al jazz, el tango es pobrísimo, paupérrimo, y solo algunos instrumentistas muy buenos –en ese caso los bandoneonistas– se permiten variaciones o improvisaciones mientras todos los demás de la orquesta están sujetos a una escritura. Digamos que el tango se toca como la música llamada clásica. El jazz, en cambio, está basado en el principio opuesto, en el principio de la improvisación. Hay una melodía que sirve de guía, una serie de acordes que van dando los puentes, los cambios de la melodía y sobre eso los músicos de jazz construyen sus solos de pura improvisación que naturalmente no repiten nunca (272-273).

En el tomo II de *La vuelta al día en ochenta mundos*, hay también dos excelentes crónicas de conciertos de jazz: una sobre la que Louis Armstrong realiza en París, el 9 de noviembre de 1952, y otra dedicada al concierto que Thelonious Monk dio en Ginebra, en marzo de 1966. Tanto en la del concierto de Armstrong, titulada “Louis enormísimo cronopio” (Cortázar, 1973: 13), como

en la de Monk, llamada “La vuelta al piano de Thelonious Monk” (23), Cortázar da cuenta con sus palabras del placer de escuchar a estos dos intérpretes del jazz. Como los críticos de música, apela al lenguaje metafórico y a la retórica de las comparaciones para describir ese lenguaje tan abstracto y tan concreto en su percepción sonora. Veamos un pasaje significativo de la crónica del concierto de Armstrong:

porque Louis no hace más que levantar su espada de oro, y con la primera frase de *When It's sleepy time down South* cae sobre la gente como una caricia de leopardo. De la trompeta de Louis la música sale como las cintas habladas de las bocas de los santos primitivos, en el aire se dibuja su caliente escritura amarilla, y detrás de esa primera señal se desencadena *Muskat Ramble* y nosotros en las plateas nos agarramos todo lo que tenemos agarrable, y además lo de los vecinos, con lo cual la sala parece una vasta sociedad de pulpos enloquecidos y en el medio esta Louis con los ojos en blanco detrás de su trompeta, con su pañuelo flotando en una continua despedida de algo que no se sabe lo que es, como si Louis necesitara decirle todo el tiempo adiós a esa música que crea y se deshace en el instante, como si supiera el precio terrible de esa maravillosa libertad que es la suya (17).

El comentario del concierto de Thelonious Monk apela también a las analogías metafóricas y el célebre pianista de jazz se convierte en un gran oso que se sienta al piano:

Thelonius deja caer las manos, escucha unos instantes, posa todavía un leve acorde con la izquierda y el oso se levanta hamacándose, harto de miel o buscando un musgo propicio a la modorra, saliéndose del taburete se apoya en el borde del piano marcando el ritmo con un zapato y el birrete, los dedos van resbalando por el piano, primero al borde mismo del teclado donde podría haber un cenicero y una cerveza pero no hay más que Steinway & Sons, y luego inician imperceptiblemente un safari de dedos por el borde de la caja del piano mientras el oso se hamaca cadencioso porque Rouse y el contrabajo y el percusionista están enredados en el misterio mismo de su trinidad y Thelonious viaja vertiginoso sin moverse, pasando de centímetro en centímetro rumbo a la cola del piano a la que no llegará, se sabe que no llegará porque para llegar le haría falta más

tiempo que a Phileas Fogg, más trineos de vela, rápidos de miel de abetos, elefantes y trenes endurecidos por la velocidad para salvar el abismo de un puente roto (24-26).

Claro está, Cortázar construye una crónica poética, intenta traducir en ese registro de la literatura, el de la música de estos dos grandes intérpretes del jazz, una de las traducciones quizá más infiel e imposible que existe.

Evidentemente, el jazz es una de las formas musicales que el autor de *Rayuela* más admira y un paradigma artístico para pensar su escritura narrativa. Considera que el jazz es una de las composiciones musicales con mayor libertad de invención, por cierto, dentro de los límites que el propio género permite; le fascina la posibilidad de variación de un intérprete a otro, y encuentra, en ese aspecto del jazz, una similitud con la noción de escritura automática, practicada por los surrealistas.

En la entrevista ya mencionada anteriormente de Prego, Cortázar explica que el ritmo de la escritura es fundamental, pero piensa que “la escritura no tiene un ritmo basado solo en la construcción sintáctica” (273) y por eso él busca un ritmo similar a ese factor musical que se llama *swing* en el jazz. Dicho de otro modo, intenta lograr un ritmo escritural que impacte en la corporalidad de los lectores como el swing del jazz impulsa a bailar a los cuerpos de los escuchas, siguiendo ese ritmo. Y “persigue”, además, en la construcción de sus cuentos llegar “a su fin como llega a su fin una gran improvisación de jazz o una gran sinfonía de Mozart. Si no se detiene ahí se va todo al diablo” (281- 283).

Asimismo, Cortázar señala en esta entrevista con el periodista y escritor uruguayo, el concepto de *takes* en las grabaciones de jazz. Dice:

Una de las experiencias más bellas del jazz es escuchar eso que llaman *los takes*; es decir, los distintos ensayos de una pieza antes de ser grabada y observar cómo siendo siempre la misma es también otra cosa. Porque hay una orquestación, un orden de entrada y a veces hay pasajes escritos, pero cada gran instrumentista –un trompetista, un saxofonista, un pianista– hace el segundo take de una manera que es diferente al primero, y el tercero diferente del segundo, es realmente una improvisación, él no se “acuerda” de lo

que hizo antes. Todo lo que a mí me parecía tener una analogía muy tentadora con el surrealismo (273).

Esta variabilidad y capacidad de “improvisación” del jazz lo seduce y se vincula, como él mismo lo dice, con su admiración por la poética artística del surrealismo y con la concepción de la escritura automática. Por eso llega a decir también en el tomo II de su libro *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), lo que significa para él su entusiasmo por los takes del jazz y la relación que establece con su escritura. “Lo mejor de la literatura es siempre take –afirma– riesgo implícito en la ejecución, margen de peligro que hace el placer del volante, del amor, con lo que entraña de pérdida sensible, pero a la vez con ese compromiso total que da al teatro su inconquistable imperfección frente al perfecto cine”. Y llega por eso, a modo de conclusión, a manifestar su deseo más ferviente como escritor de ficciones: “Yo quisiera escribir más que takes” (171-172).

Creo que puede verse en esta muestra parcial que he desarrollado, cómo Cortázar, de este modo distintivo, dentro de los escritores de su época, participa e interviene en la búsqueda de una renovación estética que se diferencia del realismo tradicional y propone una escritura narrativa que intenta hacer confluír prosa y poesía, que conforma una polifonía dialógica de la literatura con otros lenguajes artísticos, con la finalidad de lograr una resonancia artística intensamente conjunta.

Bibliografía

- Cortázar, J. (1994). *Cuentos completos*. Tomo 1. Madrid, Alfaguara.
- _____ (1963). *Rayuela*. Buenos Aires, Alfaguara.
- _____ (1966). *Todos los fuegos el fuego*. Buenos Aires, Sudamericana.
- _____ (1968). *La vuelta al día en ochenta mundos*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- _____ (1973). *La vuelta al día en ochenta mundos*. 2 vols. Madrid, Siglo XXI.

_____ (1994). *Cuentos completos*. Tomo 2. Madrid, Alfaguara.

Dámaso Martínez, C. (2017). “Cortázar: una poética dialógica de la literatura y las artes”. En *Lecturas escritas. Ensayos sobre literatura latinoamericana y arte*. Córdoba, Alción.

Dávila, M. de L. (2001). *Desembarcos en el papel. La imagen en la literatura de Julio Cortázar*.

Peyrats Lasuén, P. (2011). *Jazzuela: el jazz en Rayuela, la novela de Julio Cortázar* (Libro + CD). Barcelona, Satélite K.

López-Lespada, M. (1998). “Jazz poema de Julio Cortázar”. En *Revista de Literatura Hispanoamericana*, no 36, 105-116.

Prego Gadea, O. (1997). *Julio Cortázar. La fascinación de las palabras*. Buenos Aires, Alfaguara.

Schwartz, M. (2010). *Invenciones urbanas: ficción y ciudades latinoamericanas*. Buenos Aires, Corregidor.

_____ (2012). “Escribir contra la ciudad: fotos y textos en *Prosa del observatorio* de Julio Cortázar”. En *Cuadernos LIRICO*, no 7. Disponible en <https://journals.openedition.org/lirico/652>.

MORELLI Y LA LEGISLACIÓN DE LOS ESPACIOS EN BLANCO

por Luis Chitarroni

Entre fines de los sesenta y comienzos de los setenta, en un raro ciclo con algo de negligencia y algo de raptó, que podría documentarse en detalle cronológica e iconográficamente, Cortázar impide y suprime a Morelli y cualquier otra multiplicación de seudónimos o heterónimos –que había comenzado acaso tímidamente con el Julio Denis de *Presencia*– para concentrarse en la figura pública que había comenzado a ser. Este movimiento o subrepción altera la proclividad de ciertos espacios en blanco a ser ocupados por referencias y alusiones que fueron, a partir de *Libro de Manuel*, sobre todo, cambiando de función y de forma (aunque acaso esto sea una penosa adaptación de la crítica retrospectiva a la moral indefensa). *La casilla de Morelli*, programado por Julio Ortega, se publica, como tantos gestos de época, en los cuadernos –ademanos– ínfimos de Tusquets, entre raras muestras de “marginalidad”, como los dos relatos de Carlo Emilio Gadda, los de Machado de Assis (*El alienista*), *Miss Zilphia Gant* de Faulkner y *Patria mía* de Ezra Pound.

Esas colecciones heteróclitas, bien de bolsillo de la década, resumen de la idea de diseño, recaudación y proyecto, conviven con otros programas editoriales igualmente marsupiales o bursátiles (en general más dedicados al ensayo, como los *Marginales* de Anagrama). Era un tardío recrudescer o un temprano “destape” en España, después de la aparición de los Novísimos (Ana María Moix, Félix de Azúa, Pedro Gimferrer, Leopoldo Panero) y antes de la muerte de Franco. Dos versiones de *Prosa del observatorio* son más o menos contemporáneas, publicadas en Lumen.

Era ya un Cortázar del *boom*, bien recibido, pese al rechazo de Juan Benet (pero se trata también de lo territorial: Benet era de Madrid) y otros escritores españoles, en Barcelona, que, gracias al *chic* de la izquierda catalana, y a cierta emigración latinoamericana previa y sucesiva (García Márquez, Vargas Llosa, Ramón Ribeyro,

José Donoso, Mauricio Wacquez) iba convirtiéndose, en el curso de esos años de oscuridad rioplatense, en la capital editorial por excelencia.

No nombro sin consecuencias: es una genealogía que acompaña *Rayuela*, que *Rayuela* misma –capítulos prescindibles, pero también los otros– pudo haber ayudado a constituir, como ayudó a hacerlo en el fondo, con el *Farabeuf* de Salvador Elizondo.

El asomo de la rostridad de Cortázar, de esa política pública de la imagen, de esa, para decirlo en términos técnicamente cortazarianos, *mostración* –fotos en *Life*, fotos en *Gente*, fotos de Sara Facio, propias, de Ugné Karvelis, de Carol Dunlop, de Marie Jo Tramini– actúa en detrimento de cualquier celo anterior, como si la franja de invisibilidad de una época fuera borrada y sustituida por algo dudosamente artero, vagamente sociológico: la cultura de la imagen.

Morelli, es cierto, no tiene imagen. No tiene vida anterior a *Rayuela*, ni interior, y, por eso mismo, es todo invisible y carece de lado oscuro, como el Evangelista Cicindelli de Juan Almela. Sin el beneficio ni la molestia de ser exhaustivos, confiemos en estos presentes griegos.

Morelli, además, no se deja ver en *Rayuela*, pese al accidente. Mejor dicho, tal vez sea el accidente el que permita que *no se lo vea*. En ese sentido, tiene la misma opacidad cautelosa de Sigbjorn Wilderness, de Malcolm Lowry, sin el beneficio adicional del tránsito por el itsmo ni la molestia plural de la tripulación. Cortázar ha cumplido con los requisitos del tránsito (*sans* tripulación) en *Los premios*, donde el barco precisamente se llama Malcolm.

La adaptación de los escritores del siglo veinte a *nuevas* técnicas narrativas sigue siendo el tema de una meditación menos apresurada, pero pareció un deber de los mejores, después de que Joyce y Dos Passos (y antes de quien parece el modelo más pertinente de Cortázar, Queneau) los difundieran con fines, en apariencia, no meramente técnicos.

No sabemos si Thomas Mann advirtió el trastorno del monólogo interior en el *Ulises*, pero sí lo hizo en *La muerte de Virgilio*, de Hermann Broch. Lo registró con la astucia y la malignidad de la que simulaba prescindir en “la literatura”, el 5 de febrero de 1941, también a bordo, en su *Diario*: “El Virgilio de Broch, corriente sin

pausa ni aliento de *noble ennui*, indiviso uno ansía que aparezca un II en bastardilla”.

El recurso del Persio de Cortázar en *Los premios*, poco le debe a ese monólogo interior. Es o parece una concentración fulgurante de la lírica topológico asociativa de Saint John Perse y una visión surrealista/panorámica de Verne/Roussel (se explayará sobre el tema en su ensayo sobre Lezama en *La vuelta al día...*). Como la cita de Charlie Parker que encabeza el comienzo de *Siberia blues* de Néstor Sánchez, da la impresión de partir de una consigna musical, de Coltrane, que dice “Comienzo en mitad de una oración y me desplazo en dos direcciones a la vez”.

El otro curioso atributo de *otra* virtud estilística de Cortázar, el conjunto léxico de esa lírica, en cambio, tardará más en extinguirse. Es la vena –el estro, solía decirse– de la que tan poco provecho hemos sacado, condenándola, en ejercicios de detracción, a meros episodios de inevitable grafomanía. Sin embargo, como demuestra el cuarto volumen de las *Obras completas* de Cortázar en Galaxia Gutenberg, ocupa un lugar importantísimo en la obra (e incluye dos asombrosas indagaciones en los ritmos del castellano, *Prosa del observatorio* e *Imagen de John Keats*, si bien, curiosa o pudorosamente, no incluye los peregrinajes de cámara, donde todo parece comenzar, en el Persio de *Los premios*).

Voy a demorarme en dos muestras, más atento que nunca a la fatalidad eventual y un poco peregrina del ejemplo en cualquier composición conceptual. El primero es un poema de renunciamento de Cortázar. Se trata de la amistad y la complicidad, pero Cortázar debe de haberse habituado a cierta conducta de abandono a partir de los cambios de “compañeros de ruta” que culminaron acaso con su “mi ametralladora es la literatura”, pronunciamiento que hizo a la revista *Crisis* a comienzos de los setenta. El poema del que hablo no tiene fecha en el libro compilado –*Poemas inéditos*– en el volumen IV, pero el Daniel del título, adivino, es Daniel Devoto, algunos de cuyos poemas son los más parecidos a los que Cortázar solía escribir en la misma época. Se dirige con un gran afecto a él, no sin rigor enemigo, y con una especie de dichosa dulzura atenuada por el uso discrecional de una especie de oxímoron “de altura”: “[...] cómo nos dejamos”, escribe, “maniobrar por arpones de puntilla” –antes lo ha llamado cachalote– “por espejos para topos” (Cortázar, 2005:

679). Son los motivos del distanciamiento escritos en la retórica que corresponde a los viejos amigos. Uno puede dedicarse a denostar su condición empalagosa, porque la diabetes no parece un blanco de la artillería, pero a menudo un recurso del cinismo de la época se parecía a la dulzura. Tiene poco de plotiniana, sin embargo; quienes supusieron un encadenamiento religioso de Cortázar (el indicio era “el pajarito mandón”) deben resignarse a su inobjetable coherencia, en una u otra (estetizante la primera, política la otra) búsqueda.

Uno de los pocos poemas de Devoto que conozco, “Casandra”, de *El libro de las fábulas*, tiene la misma suficiente o insuficiente vehemencia de los poemas cortazarianos: “¿Quién puede preferir estar callado en inmovilidad / estanque ciego perdiendo poco a poco su condición celeste a poblarse de ecos bruscamente / a edificar su catedral de voces para sí mismo y para el dios contrario?” (Devoto, 1943).

Vigilia sintáctica del poema: la misma inequívoca constancia elegíaca, el mismo serpenteo por el gerundio antes de detenerse en un contenido en apariencia absoluto. ¿Era posible despedirse del sujeto sin arrancarse de una estética compartida?

Otro poema ejemplar de Cortázar en el mismo libro está en la página siguiente (casi escribo “gimiente”) y da un paso adelante en términos de prosaísmo coloquial, en términos de descenso y descanso territorial (una segunda parte, una tierra rayuética, “un lado de acá”). Se llama “De un tiempo a esta parte muy impactados”, y dice:

El coito fue en Acoyte (al cuatrocientos). / Te acordarás, espero,
 porque nos impactó hasta el punto / Que tu mamá, cantando La
 Traviata / Mientras regaba los malvones del patio, / Nos pareció casi
 afinada. / Cosa muy extraña / Porque hasta entonces nos había /
 Secado el alma como corresponde / Cuando los novios son decentes
 / Y sentaditos en la sala / Hablan de casamiento / Y comedor a
 plazos (680).

Tiene una nota de 1974 que no establece, como se dice hoy, la data precisa, y que se encarga de dos cosas: segregarse al público que no se lo merece –lectores en actitud *fama*– y desmentir aquello que yo, sin autoridad, intenté refrendar acá. “[...] para mí la poesía es

una piedra de afilar” (680), escribe Cortázar. La poesía como un intermediario antes del verdadero combate.

Aquello que acaso conviene defender como una lírica apropiada y propia de Cortázar, alejada de algunos de los modelos y modismos de cierta poesía militante contemporánea –Urondo, Gelman, pero sobre todo Benedetti– es curiosamente cierto empaque de reserva, que un poeta tan extraordinario como Luis Cernuda había prodigado (y que se nota incluso en los primeros libros de Girri). Sin embargo, no es posible descartarla, forma parte de la lógica y la procedencia, el linaje, la marcha y los ritmos puestos en juego.

Cuando Albert Béguin observa las diferencias entre el estilo de la *Bovary* publicada y el de los múltiples borradores previos, tiene que restarle el soporte de contención, de reserva, de constreñimiento que impidió a la prosa de Flaubert sumergirse en la que, unos sesenta años después, haría posible la soltura de desenlace soñado de la de Proust. Con puntería, Béguin discierne una “pasión rubia” imposible de proporcionarle esa disecada inercia tan próxima a la verdad como alejada de la vida de la *Bovary* definitiva.

Todo programa artístico contrae o achica el horizonte de lo posible. Inversamente, será cierta habilidad o debilidad lírica de la profusión cortazariana –esas efusiones adscriptas a un espontaneísmo incontrolable– las que se volverán un obstáculo insalvable para los lectores y escritores argentinos de los ochenta. Eso hizo olvidar sin ninguna duda la cantidad de senderos que iluminó, volvió visibles, y que, en términos de ciertos géneros –el relato de distintas extensiones, el fragmento indiviso, de intención poética o cómica– siguen siendo artículos solícitos de su repertorio, armas nada secretas (olvidemos la literatura como ametralladora) de un arsenal extraordinario.

Cerrar la marcha. Evitar el erotismo profuso y tan estrictamente metafórico que las equivalencias anulan (presente desde el comienzo, y que parece adoptado, si de alguna autoridad novelesca contemporánea, más de Lawrence Durrell que de Henry Miller). Mejor dicho, y ese es el exceso que propagan pródigamente Persio y el Observatorio, descomponer el sistema cortazariano y restringirlo hasta que una especie de parca literalidad lo controle, eso pareció ser el régimen por oposición que la narrativa argentina se impuso.

El propio Cortázar parece comenzar a hacerlo, laboriosamente.

“El coito fue en Acoyte” (la cacofonía o la ecolalia como primer tramo cómico). Pero la ironía en ejercicio a todos nos arruina el juego. Alguna vez se citó la frase que divulgó Julio Le Parc: “Nosotros no tenemos arte, pero tratamos de hacer las cosas de la mejor manera posible”. Nada de meliorismo voluntarista ni de censuras veladas. Un arte actividad, si bien los ejercicios de bayoneta de las culturas imperantes a menudo nos arruinan el juego.

Los saltos y las caminatas temerarias, los combates bien librados, las hazañas, terminan pareciendo, borradas las discretas señas de identidad de la biografía, devaneos. Pasados los años, las observaciones que ayer parecieron puntuales y precisas, resultan ahora meros miramientos. Tenemos hoy la perspectiva exacta (o solo suficiente, pero alcanza) para admirar a Cortázar con el influjo de esas notables particularidades que eran su genio, su bonhomía, la autoridad de sus gustos –los diversos romanticismos, el jazz, los malditos, surrealistas alineados y no, Paul Delvaux, Rita Renoir, Joni Mitchell– algunas escenas asombrosas de los relatos y las novelas, la estricta belleza de su caligrafía de zurdo, el sentido visual y musical de sus mejores *performances*, la calidez de su voz única, que grabó la “Carta a Rocamadur” y “Conducta en los velorios”. A cualquiera, e incluso a cualquier cultura que se aprecie como propia (pero sobre todo a esta cultura, tan debilitada y combatida en los peores embates y los peores errores) debería resultarle un beneficio incalculable.

Bibliografía

Cortázar, J. (2005). “Daniel”. En *Obras Completas*, vol. IV, (Saúl Yurkievich, ed.). Barcelona, Galaxia Gutenberg.

Devoto, D. (1943). “Casandra”. En *El libro de las fábulas*. Buenos Aires, Gulab y Aldabahor.

JULIO CORTÁZAR O LA JUVENTUD PERDIDA. APUNTES SOBRE *RAYUELA*

por Ricardo Strafacce

1. Mis “apuntes” sobre *Rayuela* no son, no quieren ser, una aproximación crítica a esta inevitable novela. Mucho menos, una aproximación crítica a la Obra de Cortázar. Ambas tareas, ostensiblemente, me exceden. Estos “apuntes” son, apenas, una evocación de mi primera lectura (y de mis recuerdos de aquella lectura y de mis lecturas posteriores) de *Rayuela*.

2. Yo me crié en San Miguel, conurbano, segundo cordón. Y a los veinte años, por contingencias de estudios y trabajo, vine a vivir acá, a esta ciudad, Buenos Aires que, según decía Raúl González Tuñón, es “tres veces más grande que París / y tres veces más pequeña” (González Tuñón, 1994). Como todos saben, buena parte de *Rayuela* transcurre en “un París fabuloso” (Cortázar, 1994: 145). Y estoy tentado de decir que ese “París fabuloso”, era, con algún leve desfase temporal, la París fabulosa de Copi, aunque los recorridos de los personajes de *Rayuela*, y los de Cortázar mismo, no parecen haber sido los mismos recorridos que los de los personajes de *El baile de las locas*, por ejemplo, ni los recorridos del propio Copi. Con alguna dosis de ensoñación, puede pensarse que ese París de *Rayuela* se preparaba para mayo del 68. Dicho de otra manera: buena parte de *Rayuela* (igual que *El baile de las locas*) transcurre en un París donde podía pasar, literalmente y en todos los sentidos, cualquier cosa.

Pero dejemos las digresiones y volvamos a esa ciudad tres veces más grande y tres veces más pequeña que París y donde transcurren otras muchas escenas de *Rayuela*: Buenos Aires, donde yo acababa de mudarme.

Todo era nuevo para mí en esos tiempos. Me había mudado a esta ciudad y además tenía veinte años: el mundo era flamante, estaba intacto esperando que yo lo descubriera. En esas circunstancias, una tarde de enero de 1979 (lo recuerdo perfectamente), en un bar

de Independencia y Avda. La Plata, me encontré cara a cara, mano a mano, con *Rayuela*.

Decir solamente que me deslumbró sería avaricia. Habíamos leído en la escuela secundaria cuentos de Borges y de Cortázar. Nos había quedado (a mí al menos) la idea de que Borges era todo serenidad, todo seguridad clásica (la “perfecta felicidad del estilo”, como escribiría Beatriz Sarlo años después). Y de golpe yo me encontraba con que *Rayuela* era todo riesgo, todo peligro. Sentía, supongo, que *Rayuela* era, no la perfecta felicidad del estilo ni nada parecido. *Rayuela* era la imperfecta emoción de la aventura. Si *Ficciones* o *El Aleph* eran lo probado y seguro, *Rayuela* era LO NUEVO. Si Borges daba ganas de leer y Arlt daba ganas de escribir, ¿*Rayuela* daba ganas de qué? Era delicioso preguntárselo y asustaba un poco, creo, ensayar una respuesta.

Dicho en términos coloquiales (el porteñismo sobreactuado de Horacio Oliveira, el protagonista de *Rayuela*, me autoriza este recreo), si Borges era, ya, el indiscutible Padre, Cortázar era “el tío piola”. Por eso, cuando hablo de “juventud perdida” me refiero a la juventud de *Rayuela* (y a su envejecimiento) y a mi propia juventud (y también a mi envejecimiento). Con los años, uno irremediabilmente advertiría que algo fallaba. “El tío piola” no se las sabía todas.

3. Tras aquella primera lectura deslumbrada, pasaron los años, vinieron otras lecturas. Y estas lecturas (y sobre todos esos años que pasaron) me obligaron a admitir que tarde o temprano a toda vanguardia le llega ese momento en que atrasa y que lo demasiado nuevo envejece rápido (y, además, a veces, envejece mal). Daniel Link ha sugerido, en *Cómo se lee* que *Rayuela* tal vez ya era vieja cuando se publicó (o cuando se escribió). Dice Link: “*Rayuela* es el luto de la vanguardia en un universo irremediabilmente pop” (Link, 2003: 261). Es posible. En un recorrido actual por la novela, se me ocurre que, quizás, *Rayuela* fue víctima de sus propios hallazgos.

Para poner algunos ejemplos, pienso en esa cotidianidad bohemia donde el trabajo, e incluso el dinero, estaban prácticamente abolidos en una nube de arte, filosofía, tabaco, alcohol, sexo y vaga melancolía. Cito: “La Maga había aparecido una tarde [...] traía siempre una flor, una tarjeta Klee o Miró, y si no tenía dinero elegía una hoja de

plátano en el parque” (132). Y también: “No podía dormir, fumaba mirando la ventana abierta, la bohardilla donde a veces un violista con joroba estudiaba hasta muy tarde” (139).

Otro “hallazgo”, que hoy, me parece, juega en contra, son esa especie de “anacolutos sui generis” (no se me ocurre otra manera de llamarlos) que me habían enamorado, y no me avergüenzo, en mi primera lectura:

Y todo el mundo enfurecido, y yo con el azúcar apretado en la palma de la mano y sintiendo cómo se mezclaba con el sudor de la piel, cómo asquerosamente se deshacía en una especie de venganza pegajosa, esa clase de episodios todos los días (131).

Y también:

¿Qué hacer? Con esta pregunta empecé a no dormir. Oblomov, *cosa facciamo?* Las grandes voces de la Historia instan a la acción: *Hamlet, revenge!* ¿Nos vengamos, Hamlet, o tranquilamente Chipeppendale y zapatillas y buen fuego? (142-144).

No me avergüenza tampoco aquel deslumbramiento mío con pasajes como el que cito ahora: “Babs perdida de vodka y alquiler vencido” (173).

Esta yuxtaposición de elementos heterogéneos me parecía en aquella primera lectura extremadamente económica e inspirada. Muchos años después (aunque estaba escrito antes, porque aparecía en “Llama el teléfono, Delia”, un relato de *La otra orilla*, que publicó Alfaguara en 1994, pero era un libro anterior a *Rayuela*), cuando leí “su cuna de hierro y pago a plazos” tuve que admitir que lo que en mi primera lectura de *Rayuela* me había parecido sublime (“perdida de vodka y alquiler vencido”) me resultaba (“su cuna de hierro y pago a plazos”) intolerable. La repetición del procedimiento lo pulverizaba. O, tal vez, el tiempo había sido implacable con esos juegos.

4. También me deslumbró en mi primera lectura de *Rayuela* el despliegue de una cultura nueva (nueva para mí, que lo ignoraba casi todo). Dejando de lado el jazz, la literatura y la filosofía, recuerdo muy especialmente a los pintores:

–Claro que es eso –dijo Oliveira–. Según vos una tela de Mondrian se basta a sí misma. Ergo, necesita de tu inocencia más que de tu experiencia. Hablo de inocencia edénica, no de estupidez. Fijate que tu metáfora sobre estar desnudo delante del cuadro huele a preadamismo. Klee es mucho más modesto porque exige la múltiple complicidad del espectador, no se basta a sí mismo. En el fondo Klee es historia y Mondrian atemporalidad. Y vos te morís por lo absoluto. ¿Te explico? (165).

No necesito decir (pero lo digo) que en aquel entonces corrí a ver qué era Klee, y qué era Mondrian. Y que me parecieron los mejores pintores del mundo. Hoy sigo amando a Klee y a Mondrian, creo que por derecho propio (derecho propio de Klee y de Mondrian). Pero no descarto que influya en mi juicio la relación inseparable que tienen con aquella felicidad que me dio, a mis veinte años, cada página de *Rayuela*. Además, me sigue admirando un análisis tan “realista” (en fin) de dos pintores abstractos. Pero en mi recorrido actual me molesta ese “¿Te explico?” de Oliveira.

5. Horacio Oliveira debe ser el personaje más arrogante de la literatura argentina: “‘Etcétera’, dijo Oliveira malhumorado” (164); “Los juicios o la injusticia no tienen nada que ver con eso, dijo Oliveira aburrido” (165). Además, *Rayuela* no pasaría una lectura con mínima perspectiva de género (“La Maga se ponía a preguntar guiándose por los colores y las formas. Había que situarle a Flaubert, decirle que Montesquieu, explicarle cómo Raymond Radiguet, informarle cuánto Théophraste Gautier”; “Era insensato querer explicarle algo a La Maga” (146-150); “Ahora ésta va a decir alguna de sus burradas, pensó Oliveira” (164); “Como a veces respiraba ella cuando Horacio se dignaba a explicarle de veras un verso oscuro” (176); “Es increíble lo que te cuesta captar las nociones abstractas” (212); etcétera, etcétera.

Todo lo cual, de algún modo, me resulta un poco triste. Porque yo a los veinte años quería ser como Horacio Oliveira. Ni siquiera me molestaba (o, encantado en todos los sentidos de la palabra, no lo advertía) el cinismo melancólico de este personaje: “Tanto sentido tiene hacer un muñequito con miga de pan como escribir la novela que nunca escribiré o defender con la vida las ideas que redimen a los pueblos” (138).

Ciertamente, y a pesar de que Horacio Oliveira y su porteñismo universal parecen ser lo que se llama *alter ego* del autor de *Rayuela*, algo así como las figuraciones que el escritor se hace de sí mismo, Cortázar, públicamente, pareció esforzarse siempre por separar su persona de la de este tipo de personajes. Por ejemplo, en la posdata al prólogo de *El libro de Manuel*, donde se refería al asesinato de atletas israelíes en las olimpiadas de Munich, el 5 de septiembre de 1972 y al fusilamiento de miembros de las Organizaciones ERP y Montoneros, en una base militar de Trelew, el 22 de agosto de ese mismo año. Cito:

Posdata (7 de septiembre de 1972). Agrego estas líneas mientras corrijo las pruebas de galera y escucho los boletines radiales sobre lo sucedido en los juegos olímpicos. Empiezan a llegar los diarios con enormes titulares, oigo discursos donde los amos de la tierra se permiten las lágrimas de cocodrilo más eficaces al deplorar “la violación de la paz olímpica en estos días en que los pueblos olvidan sus querellas y sus diferencias”. ¿Olvidan? ¿Quién olvida? Una vez más entra en juego el masaje a escala mundial de los *mass media*. No se oye, no se lee más que Munich, Munich. No hay lugar en sus canales, en sus columnas, en sus mensajes, para decir, entre tantas otras cosas, Trelew (Cortázar, 2017: 11).

Esta notable toma de partido no enterneció ni a David Viñas: “Puede ubicarse la figura de Cortázar como nueva versión del modelo de escritor propuesto por el liberalismo individualista” (Viñas, 1974: 117); ni a Blas Matamoro: “El mundo no es asunto mío. Viajemos para disimular” (Matamoro, 1975: 139).

6. En cualquier caso, Cortázar siguió hablando durante muchos años (y quizás todavía lo siga haciendo), con artes del ventriloquía, en la literatura argentina. Además del aire cortazariano que podría percibirse en escritores como Abelardo Castillo o Amalia Jamilis, *Rayuela* de modo especial se lee con transparencia, por ejemplo, en Néstor Sánchez. Este ejemplo lo conocen todos porque Cortázar lo elogió siempre, polemizó con Viñas a su respecto y le dedicó un capítulo en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1971). De todos modos, no está de más, creo, recordar el primer párrafo de *Nosotros dos*, la primera novela que publicó Sánchez, en la que el narrador-

protagonista cuelga los mismos cuadros (Klee) y fuma los mismos cigarrillos (Particulares Livianos) que Horacio Oliveira:

Me asomé, tuve el mismo miedo a la altura, el mismo desasosiego ante la posibilidad y tentarme. Ahora busco la manera de acomodar mis libros –les descubro señales de otro tiempo–, colgué el mismo Klee del final que se te resistía, y poco a poco la pieza de este quinto piso imprevisible va cobrando un olor que reconozco a fuerza de Particulares Livianos y la yerba dentro del plato que siempre me olvido de sacar (Sánchez, 1967: 11).

Acá “se escucha” *Rayuela*, ¿no?

Otro caso ostensible es el de Víctor F. A. Redondo. Además de *Poemas a La Maga*, que ya desde el título avisaba su filiación, su novela *Las familias secretas* empieza así:

Al abrir la puerta, estaba sentada entre dos velas olvidadas, entre un dibujo amarillo de Picasso y un papel desplegado con, aproximadamente, cien gramos de hachís en su valle. Al verme se levantó, puso el *play* del grabador –Pink Floyd–, acercó su cigarrillo a una varita de incienso auténticamente hindú, se levantó su camiseta azul, alzó los brazos, se la quitó. Estaba desnuda. Era hermosa (Redondo, 1986: 13).

Además de estos dos ejemplos, que juzgo evidentes, quiero agregar otros dos, que quizá sean pura alucinación o, ¿por qué no?, la evidencia de que a cierta literatura argentina la leemos formateados por *Rayuela*.

Para referirme al primer caso, voy a empezar con una cita tramposa. Se trata de un artículo que César Aira publicó en la revista *Vigencia* en octubre de 1981: “Juicios, ajustes de cuentas, discusiones ganadas de antemano porque el autor se fabrica los interlocutores adecuados, y cuanta opinión haya pasado por su cabeza en los últimos años” (Aira, 1981). ¿Parece un comentario sobre *Rayuela*, no? Las “discusiones ganadas de antemano porque el autor se fabrica los interlocutores adecuados” ¿no evocan las de Horacio Oliveira con Gregorovius?

Pero no. En el artículo citado Aira no se refería a *Rayuela* sino a *Respiración Artificial*, de Ricardo Piglia. A quien Aira, en ese mismo artículo, filia con Ernesto Sábato.

Disiento: creo que el modelo de *Respiración Artificial* (sobre todo de su segunda parte) es *Rayuela* y la arrogancia de Emilio Renzi en sus discusiones con Marconi es la arrogancia de Horacio Oliveira en sus discusiones con Gregorovius. ¿O las “discusiones ganadas de antemano” de Oliveira con Gregorovius son tan distintas a las “discusiones ganadas de antemano” de Emilio Renzi con Marconi? ¿La arrogancia de Renzi es menor que la de Oliveira?

Un argumento *a fortiori*, o quizás oblicuo: la segunda parte (o, según se mire, tercera) de *Rayuela* se titula “De otros lados. Capítulos prescindibles”. Es lícito, pienso, transformar “Capítulos prescindible” en “Capítulos descartables”. Si se acepta esto (Capítulos prescindibles / Capítulos descartables), no queda más que mirar cómo se titula la segunda parte de *Respiración Artificial*: “Descartes”.

Para terminar, voy a referirme muy brevemente a un último caso de presencia de *Rayuela* en la literatura argentina. Y no pretendo que nadie me acompañe en este paseo: *Rayuela* en Juan José Saer. La banda de amigos de Pichón Garay (Tomatis, Leto, Washington Noriega, Soldi y demás), todos cultos, todos irónicos, todos melancólicamente desencantados, ¿no evoca al Club de la Serpiente (Oliveira, Lucía, Babs, Etienne, Roland, Gregorovius, etc.) de *Rayuela*?

Se me dirá: tienen, por lo menos, una fuente común, *Escenas de la vida bohemia* (1847) de Enrique Murger.

De acuerdo.

7. A pesar de todo (y a esta altura debo implorar que se me crea) quiero mucho a *Rayuela*. Quiero a *Rayuela* como se quiere al primer amor. A los veinte años, *Rayuela* me mostró un mundo nuevo. ¿Cómo no estarle agradecido? ¿Qué podría reprocharle? ¿Que envejeció? Seguramente. Pero yo también envejecí. Estamos a mano entonces.

Bibliografía

Aira, C. (1981). “Novela argentina: nada más que una idea”. En *Vigencia*, no 51, 55-58.

Cortázar, J. (1994). *Rayuela*. Madrid, Cátedra.

_____ (2017). *El libro de Manuel*. Buenos Aires, Alfaguara.

_____ (1971). *La vuelta al día en ochenta mundos*. Buenos Aires, Sudamericana.

González Tuñón, R. (1994). “Escrito en una mesa de Montparnasse”. En *La calle del agujero en la media*. Buenos Aires, Escasa Calpe.

Link, D. (2003). *Cómo se lee*. Buenos Aires, Norma.

Matamoro, B. (1975). *Oligarquía y literatura*. Buenos Aires, Ediciones del Sol.

Redondo, V. (1977). *Poemas de la Maga*. Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.

_____ (1986). *Las familias secretas*. Buenos Aires, Catálogos.

Sánchez, N. (1967). *Nosotros dos*. Buenos Aires, Sudamericana.

Sarlo, B. (1995). *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires, Ariel.

Viñas, D. (1974). *De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires, Siglo XX.

APARICIONES LESBIANAS EN LA ESCRITURA DE JULIO CORTÁZAR

por *Laura Arnés*

A veces creo que podríamos / conciliar los contrarios /
hallar la centritud inmóvil de la rueda / salir de lo binario
/ser el vertiginoso espejo que concentra / en un vértice
último / esta ceremoniosa danza que dedico / a tu presente
ausencia. / Recuerdo a Saint-Exupéry: “El amor /
no es mirar lo que se ama / sino mirar los dos en una misma
dirección”. / Pero él no sospechó que tantas veces /
los dos mirábamos fascinados a una misma mujer /
y que la espléndida, feliz definición / se viene al suelo como
un gris pelele.

Julio Cortázar, *Poemas para Cris*

Se sabe que afectividad lesbiana y campo de visión mantuvieron, históricamente, una relación conflictiva. *Pasó algo*, decía una de las protagonistas del cuento “Las 33 mujeres del Emperador Piedra Azul” de Sara Gallardo (1977), mientras despiojaba a su “amiga”. En 1977 parecía no haber término, ni siquiera en la literatura, que definiese ciertos modos del afecto.

Parto entonces de una hipótesis: la figura de la invisibilidad lesbiana se sostiene sobre una paradoja estructurante: sería la condición de entrada de lo lesbiano al campo cultural. Por eso, leer esta invisibilidad –ese secreto– en términos de estrategia de representación puede resultar productivo no solo para pensar lo lesbiano y los diferentes sentidos que promueve sino, también, para pensar los posibles diálogos que establece entre textos literarios y otras narrativas culturales. Si efectiva y afectivamente el deseo homoerótico se estructuró, históricamente, entre lo secreto, lo sabido y lo no dicho (Kosofsky Sedgwick, 1991), también a partir de los juegos entre esos términos sería posible rastrear los recorridos que la literatura argentina propuso o propone al momento de configurar ciertos “desvíos” del deseo.

Por otro lado, sabemos que la literatura de los años sesenta y setenta apuntó “programáticamente al desmoronamiento de la cultura

burguesa” (Linj, 2005: 113). Y, como la crítica se cansó de repetir, la transgresión del género literario fue uno de los modos más elegidos por autores como Cortázar, Walsh, Gusmán, Lamborghini, Pizarnik, Perlongher o Puig. Pero también lo fueron las transgresiones al género sexual que aunque evidentes, tal vez, pasaron más inadvertidas o, por lo menos, resultaron menos interesantes para la mirada de la crítica.

Ni “La barca o nueva visita a Venecia” (2005 [1977]) o “Ciao, Verona” (2009 [1978]) (los dos textos por los que voy a transitar) han sido favoritos de la crítica (y es que no representan, ciertamente, el material más logrado); sin embargo, aportan contingencias interesantes para pensar otras modulaciones literarias: ambos se tocan en su propuesta narrativa y en sus modos de circulación. Y proponen dos espacios ficcionales donde Cortázar ensaya una misma especulación.

En cuanto a la escritura de Cortázar, Nicolás Rosa la resumía así: “Una obra vasta y compleja [...] emparentada con una larga tradición europea y postulada explícitamente como un espacio textual donde se inician simultáneamente una problemática literaria y la historia contemporánea” (Rosa, 2003: 83). Pero, además, sostenía: “La escritura cortazariana se propone explícitamente una desmitificación literaria del tratamiento literario del sexo en la literatura argentina.” (89). Y es que sin lugar a dudas, frente a lo que se dio en llamar “pudor borgeano”, la literatura de Cortázar abunda en escenas sexuales más o menos tradicionales, gesto que registra una clara postura en relación con lo que puede ser literaturizable.

“La barca o nueva visita a Venecia”, un cuento escrito en 1954 que relata el viaje a Venecia de dos amigas, Valentina y Dora, hace palpable –como desarrollaré– un problema central en las representaciones de los afectos lesbianos. Pero, lo más interesante, es que viene antecedido por un prólogo de autor:

Desde joven me tentó la idea de reescribir textos literarios que me habían conmovido pero cuya factura me parecía inferior a sus posibilidades internas; creo que algunos relatos de Horacio Quiroga llevaron esa tentación a un límite que se resolvió, como era preferible, en silencio y abandono [...]. El azar y un paquete de viejos papeles me dan hoy una apertura análoga sobre ese deseo no realizado, pero

en este caso la tentación es legítima puesto que se trata de un texto mío [...]. En la última página del borrador encuentro esta nota: “Qué malo! Lo escribí en Venecia en 1954; lo releo diez años después, y me gusta, y es tan malo”.

El texto y la acotación estaban olvidados; doce años más se sumaron a los diez primeros y al releer ahora estas páginas coincido con mi nota. [...] Lo que sigue es una tentativa de mostrarme a mí mismo que *el texto La Barca está mal escrito porque es falso, porque pasa de lado una verdad que entonces no fui capaz de aprehender y que ahora me resulta evidente*. Reescribirlo sería fatigoso y [...] desleal, casi como si fuese el relato de otro autor y yo cayera en la pedantería que señalé al comienzo. Puedo en cambio dejarlo tal como nació, y *mostrar al mismo tiempo lo que ahora alcanzo a ver en él. Es entonces que Dora entra en escena*.

Si Dora hubiera pensado en Pirandello, desde un principio hubiera venido a buscar al autor para reprocharle *su ignorancia o su persistente hipocresía*. Pero soy yo quien va ahora hacia ella para que finalmente ponga las cartas boca arriba [...]; que ella sea un personaje no cambian en nada su derecho igualmente textual a rebelarse frente a una crónica que juzga insuficiente o insidiosa.

Así, la voz de Dora interrumpe hoy de tanto en tanto el texto original [...]. El lector encontrará en él todo lo que me parece malo como escritura y a Dora malo como contenido, y que quizás, una vez más, sea el efecto recíproco de una misma causa (Cortázar, 2005: 135, énfasis propio).

Dora entra en escena. Cortázar explica que el relato original en tercera persona va a ser interrumpido por una voz en primera persona (Dora) que va a poner: “las cartas boca arriba”; es decir, que va a hacer visible lo hasta ahora invisible y, para esto, debe corregir lo relatado por el narrador en tercera. Ineludiblemente instalado en la década del setenta, el problema que presenta el autor en los relatos seleccionados parece ser cómo narrar los hechos “reales”, cómo narrar el deseo y, en esa búsqueda, cómo modificar al sistema literario e imaginario.

Así, en este prólogo, la voz de un “Yo escritor” despliega sus acciones, explica la organización del material y, de algún modo, busca volverlo sensible al presente. Es el gesto de un escritor *comprometido*; el gesto de quien, a tono con un momento histórico, percibe –y acá me adelanto– que la sexualidad es, efectivamente,

un “territorio de intervención política” (Richard, 2011: 59) y actúa allí, interrumpiendo, develando o desviando las codificaciones del poder. Y lo que denuncia es que quien define el código o el con-texto tiene el control y que todas las respuestas que acepten ese contexto renuncian a la posibilidad de redefinirlo.

Hasta mediados del siglo XX, como se puede ver en algún relato de Carlos Octavio Bunge, de Jorge Barón Biza, de Eduardo Mallea o incluso de Pepe Bianco, la literatura argentina había tendido a operar produciendo un sujeto, aquel con una sexualidad disidente, imposibilitado de hablarse a sí mismo. Es decir, constantemente, heterodesignado. Pero con posterioridad a la década del cincuenta comienza a cobrar fuerzas lo que llamo *voz lesbiana* (Arnés, 2016): la aparición de una primera persona que tiene el potencial de desestabilizar los grandes relatos porque habilita la posibilidad de pensar el poder, como deja entrever Cortázar en el fragmento antes citado, no solo en relación con la hetero-normatividad sino en términos de control acústico: quién puede hablar, qué se puede decir, qué se puede escuchar.

Así, el paso a la primera persona –que Cortázar pone en escena en el prólogo y problematiza en el cuento– implica una partición de aguas en relación con las políticas sexuales que mantuvo la literatura argentina. Inscribe un corte que solo en una primera instancia es puramente formal. La emergencia de la voz lesbiana va a marcar, en este sentido, un punto de ruptura con respecto a las tradiciones y a señalar un punto de viraje en el campo literario. Y es que, justamente, la voz lesbiana combina lo imposible y lo prohibido: viola la ley y la deja sin voz. Le quita su principio clasificador; interrumpe las epistemologías construidas: reclama nuevos planteos políticos y afectivos (si es que acaso no son lo mismo) y permite criticar los modelos hijos de las representaciones hegemónicas.

Pero hay otro punto interesante. En la literatura argentina del siglo XX las voces lesbianas van a tender a construirse como un problema *mnémico*. Y esto adquiere mayor importancia si se tiene en cuenta que en las narrativas culturales, los paradigmas secuenciales y sus lógicas resultan fundamentales para la organización y jerarquización de las identidades sexuales. Estructura narratológica y disciplinaria se presentan, siempre, en una estrecha relación (Jagose, 2002). Nuevamente, el texto citado de Cortázar resulta ejemplificador.

Porque como explicaba, en él, el presente narrativo se constituye como un después que narra un antes: un pasado que se actualiza a condición de ser leído más allá del registro de la palabra. Ya en el primer párrafo nos enteramos:

Para Valentina el pequeño bar romano de la via Quattro Fontane se reducía a Adriano, al sabor de una copa de martini pegajoso y la cara de Adriano que le había pedido disculpas por empujarla contra el mostrador. Casi no se acordaba si Dora estaba con ella esa mañana [...].

Claro que yo estaba. Desde el comienzo se finge no verme, reducirme a comparsa a veces cómoda y a veces afligente (138, énfasis propio).

y un poco más adelante:

De las guías pasaron a los informes personales, Adriano supo del divorcio de Valentina en Montevideo y ella de su vida familiar en un mundo cercano a Osorno [...]. Valentina miró una y otra vez la boca de Adriano, la miraba al desnudo en ese momento en que el tenedor lleva la comida a los labios que se apartan para recibirla, cuando no se debe mirar. Y él lo sabía y apretaba en la boca el trozo de pulpo frito como si fuera una lengua de mujer, como si ya estuviera besando a Valentina.

Falso por omisión: Valentina no miraba así a Adriano, sino a toda persona que la atraía; conmigo lo había hecho apenas nos conocimos en el mostrador de American Express, y sé que me pregunté si no sería como yo; esa manera de clavarme los ojos siempre un poco dilatados... Casi enseguida supe que no [...] En todo caso Adriano debió tomar como un cumplido lo que también hubiera recibido un barman amable o una vendedora de carteras (139, énfasis propio).

Al tiempo jerárquico de la heterosexualidad –ese tiempo productivo y reproductivo, *homogéneo*, como decía Benjamin (2009)–, se contraponen la lógica temporal de la pasión lesbiana que se estructura en el pasado recordado o en lo reprimido que irrumpe y se filtra entre los pliegues y las fisuras de las palabras de la protagonista. Esto obliga a repensar la fuerza de los afectos en la construcción de la(s) historia(s), los modos en que relaciones de deseo, fantasía y/o pasión pueden *desnormalizar* la temporalidad

al imposibilitar el desarrollo de narrativas lineales y progresivas (es decir, orientadas hacia un futuro); nos obliga a repensar las resistencias de los deseos y las insistencias de los afectos.

La voz de Dora se escucha por última vez –“*Valentina, Valentina, Valentina, la delicia de que me lo reprocharas, de que me insultaras, de que estuvieras aquí injuriándome, de que fueras tú gritándome, el consuelo de volver a verte. Valentina de sentir tus bofetadas, tu saliva en mi cara*” (169)– y pone en escena un segundo problema que atraviesa a la representación de las pasiones lesbianas hasta casi entrado el siglo XXI. Esta frase, que es también una bofetada al amor romántico; a esa *performance* –esa ficción– que requiere de palabras rituales, de “diálogos de *best seller*” (Cortázar, 1977: 145) para existir, nos habilita a poner en consideración, siguiendo a Molloy (1999: 133-140), la posibilidad de que haya que imaginar la sexualidad en su máxima violencia para mostrar cómo la misma manifestación lesbiana revela la violencia con la que ha sido reprimida. Ese es el rodeo que la abyección exige: la injuria en lugar del beso. La ira y el odio re-significados. Y la pasión colérica erigida como forma posible de experimentar el deseo (vedado) por otra mujer. Reformulado: como se puede observar en numerosos relatos de la época, para quien siente un amor imposible (porque el objeto está efectivamente clausurado desde el comienzo), el odio y la cólera son la única opción. La herida amorosa, condición de existencia de esa pasión. Así, la pasión colérica, a pesar de que amenaza con la pérdida de control, se presenta como el nicho en donde se mantiene vivo el sentido subjetivo de la identidad de las protagonistas; donde tienen la primera percepción, incierta, de sí. Donde se sostiene la marca de una subjetividad diferencial.

Volviendo a lo que sostenía unos párrafos anteriores: estos relatos retrospectivos que analizo, narran la pérdida o la recuperación (según como se mire) de un origen pero, además, en ellos, la frase de Lacan: “amar es necesidad de ser amado por aquel que podría tomarlo a uno como culpable” (Gerez Ambertín, 2002: 312) estalla en posibilidades que, como vimos, necesariamente y *a priori*, sostienen el amor o el perdón como imposibles. Es por esto que el duelo se presenta como la figura constante; la pérdida, lo presente desde el comienzo. Sin embargo, cabe hacer una aclaración. El deseo no es por el pasado, no reinscribe el objeto perdido en el presente sino

que allí lo encuentra. El contacto con material pasado es precipitado por diversos contactos y desencadena respuestas verbales, e incluso corporales. Y el amor, bueno, el amor no es amor.

Pero hay otro cuento de Cortázar que me interesaba recuperar porque puesto en relación con “La barca...”, puede ser entendido como parte de un esquema sentimental. Cuentos reescritos, cartas perdidas: la pasión amorosa transformada en pasión de la expresión –o al revés. Y ambas pasiones releídas en términos políticos: políticas de la voz, políticas de literatura, políticas de lo afectivo.

“*Ciao, Verona*” (1978) es un texto que también permaneció inédito por treinta años; una larga carta escrita por Mireille y dirigida a Lamia Maraini: una mujer que acaba de suicidarse en un hotel de Boston y cuyo nombre no solo se inscribe en la tradición mitológica griega (Lamia, la gran seductora; mitad mujer, mitad animal, familiar directo de la sirena y la vampira) sino que además hace eco en el nombre “Dacia Maraini” –una de las grandes escritoras feministas italianas y lesbiana, perteneciente a la “Generación de los Años Treinta”, con quien Cortázar compartió, por lo menos, un viaje a La Habana en 1968.

Pero además, “*Ciao, Verona*” narra aquello que el cuento “Las caras de la medalla” (1977) falla en contar. En pocas palabras, los dos cuentos se presentan como correcciones a malinterpretaciones, como reescrituras: el pasado bajo la mirada del presente se resignifica. Hay algo que acecha y es hora de decirlo aunque ya se sepa. Como escribe Mireille, la autora de la carta y protagonista, también, de “Las caras de la medalla”: “torpemente pero al fin decírselo, *poner en palabras y pausas eso que él tenía que saber de alguna manera aunque creyera no haberlo sabido nunca [...]*.” Y continúa:

[Lamia] no me dejes estar tan sola en esa hora en que bajé la cabeza y él comprendió [...] *mientras yo no te nombraba pero todo estaba nombrándote, [...], la simple horrible definición de lo que soy frente a quien me escuchaba con los ojos cerrados [...]. Ahora él sabía (pero lo había sabido antes sin de veras saberlo, [...], ahora él lo sabía por mí y no lo aceptaba, bruscamente se erguía y se apretaba a mí para besarme en el cuello y en el pelo [...]. Cómo decirle que no [...]* y decirle a la vez que mi rechazo no tenía remedio, que jamás

su deseo se abriría paso en algo que le era ajeno, que solamente pudo haber sido tuyo o de otra, tuyo o de cualquiera que hubiese venido a mí con un abrazo de perfecta simetría. (Cortázar, 2009: s/p, énfasis propio).

Como sostiene Foucault (2002), la sexualidad no es decisiva para nuestra cultura más que hablada y en la medida en que es hablada, porque no sería el lenguaje el que ha sido erotizado sino nuestra sexualidad la que fue absorbida por el mundo del lenguaje. Ya cité el momento en el que Dora, la protagonista de “La barca...”, explica, refiriéndose a Valentina –su compañera de viaje–: “sé que me pregunté si no sería como yo; esa manera de clavarme los ojos siempre un poco dilatados [...], casi en seguida supe que no” (2005: 139), y más adelante agrega: “Pensar que ella les permitía [a los labios de Adriano] que conocieran cada rincón de su piel; hay cosas que me rebasan, claro que es cuestión de libido, we know we know we know” (2005: 145). Pero el cambio de lengua y el pronombre inclusivo nos dejan afuera. Como lectoras/es no sabemos: las verdades, como en la cita del párrafo anterior, se mantienen abstractas. Señalan hacia algo, pero solo la convención puede ser explícita. Como consecuencia, las voces proponen relatos posibles, yuxtaposición de imágenes, informaciones y sensaciones que encuentran sentidos y dinámicas en la manera en que se distribuyen según los espacios imaginarios que tanto la escritura como la lectura componen y descomponen.

En un contexto donde *lo pensable* y *lo decible* responden a un imaginario y a una narrativa heterosexista, las protagonistas de estos relatos, en tanto sujetos sociales inmersos en una tradición que no les corresponde –la del amor edípico y romántico–, se encuentran sin paradigma (es decir, sin sentido) a su disposición. No habría estructura habitable para su deseo. Ni siquiera la transgresión les hace un lugar, porque no es posible transgredir un orden al que no se pertenece. La escritura se encuentra, así, con el problema de escribir al deseo imposible; y la lectura, con el problema de leerlo. Cortázar lo explicita en el prólogo: “Lo que sigue es una tentativa de mostrarme a mí mismo que el texto de ‘La Barca’ está mal escrito porque es falso, porque pasa al lado de una verdad que entonces no fui capaz de aprehender” (135). Pero esa *verdad*, llamativamente,

vuelve a ser silenciada por el autor, una y otra vez, al nunca hacerse explícita más que por elisión.

Por esta misma razón, y en un gesto muy parecido al que se realiza en el prólogo del primer cuento, Mireille en “*Ciao, Verona*” critica al narrador de “Las caras de la medalla”:

Es curioso, Lamia, pero de alguna manera ese texto de Javier es real, él pudo convertirlo en un relato literario y darle un título un poco numismático y publicarlo como pura ficción [...]. Su estúpido error [...] estuvo en creer que su texto nos abarcaba y de alguna manera nos resumía; creyó por escritor y por vanidoso, que tal vez son la misma cosa, que las frases donde hablaba de él y de mí usando el plural completaban una visión de conjunto y me concedían la parte que me tocaba, el ángulo visual que yo hubiera tenido el derecho de reclamar en ese texto. La ventaja de no ser escritora es que ahora te voy a hablar de él honesta y simple y epistolarmente en primera persona [...]. *Porque es tiempo de ver las cosas como son, para él su texto contenía la verdad y era así, pero sólo para él. Demasiado fácil hablar de las caras de la medalla y creerse capaz de ir de una a otra, pasar del yo a un plural literario que pretendía incluirme*” (2009: s/p).

Así, la vieja *episteme* de la mismidad –esa que define al hombre como sujeto y a las mujeres como otros siempre hablados por ellos, esa que solo puede entender la diferencia como desvío– es puesta en escena y en crisis en la ficción literaria de Cortázar. O, en términos de Rancière (1996), estos párrafos citados se constituirían en hecho político al poner en evidencia la existencia de la parte de los sin parte, al demostrar uno de los cómputos erróneos que da forma a lo social.

Coda: Cortázar y después

Como dejé entrever al referirme a Lamia Maraini, la relación entre vampirismo y lesbianismo está instalada en el imaginario cultural. Y aunque en la literatura argentina no es un lugar tan común, hay alguna excepción. Como se sabe, Alejandra Pizarnik y Julio Cortázar compartían su afinidad por Lautréamont, Breton y Sade. Pero además, los dos se sintieron atraídos por Erzsébet Báthory o,

quizás, por un libro que tenía como centro la vida de un personaje histórico: *La comtesse sanglante*, de la poeta surrealista Valentine Penrose. Pizarnik le dedicó un ensayo o varios, o quizás una novela. Córtazar, en cambio, dejó que su *figura* o *aparición* flote por las páginas de *62/modelo para armar* (1968).

En esa novela, la Condesa aparece de manera elíptica, dotando a la atmósfera parisina de sueños fantásticos y muerte (los afectos lesbianos, nuevamente, ligados a la violencia). Una escena presente en la primera edición –cuando es reeditada en España, en la década del ochenta, las escenas de sexo entre mujeres son censuradas– llama mi atención porque recuerda, en versión siniestra (y quizás, también devela, en aquella otra, formas violentas del afecto, antes ilegibles) una escena paradigmática de *Rayuela* (1963), ese hito de la gestualidad del amor en la literatura argentina:

Decepcionada cerró los ojos, los abrió otra vez, pensando en que no debía moverse para no molestar a Héléne. Una bocanada de aire tibio le llegó a la cara, el calor de un rostro próximo al suyo; iba a volverse en silencio [...] cuando sintió los dedos de Héléne en su garganta, un roce apenas resbalando en diagonal desde el mentón hasta la base del cuello. ‘Está soñando’ se dijo Celia, ‘también ella está soñando’. La mano subía lentamente por el cuello, rozaba la mejilla, las pestañas, las cejas, entraba en el pecho con los dedos entreabiertos, deslizándose por la piel y por el pelo como en un viaje infinito, resbalando otra vez hacia la nariz, cayendo sobre la boca, deteniéndose en la curva de los labios, dibujándose con un solo dedo, quedándose largamente ahí antes de reiniciar la interminable carrera por el mentón, por el cuello. –¿No duermes? – preguntó absurdamente Celia [...] ahora que los dedos se endurecían levemente, inmóviles en la base de la garganta, y algo como una ola oscura se alzaba a su lado, más negra que la penumbra del dormitorio, y la otra mano se crispaba sobre su hombro [...] Quiso enderezarse, rechazarla sin violencia [...]; sintió que las dos manos de Héléne buscaban su garganta con dedos que la acariciaban lastimándola [...] Un calor seco le apretó la boca, las manos resbalaban por su cuello, se perdían bajo las sábanas contra su cuerpo, volvían a subir enredadas en la tela del pijama, un murmullo como de súplica nacía contra su cara, todo su cuerpo estaba invadido por un peso que cambiaba de zonas, que la recorría cada vez con más fuerza, un calor y una presión insoportables en el pecho y de pronto los dedos

de Hélène envolviéndole los senos, un quejido y Celia gritó, luchó por desasirse, por golpear, pero ya estaba llorando (Cortázar, 1995: 137-138).

En el 2009, Patricia Kolesnicov publica *No es amor*. El relato se sitúa en la Argentina de los noventa. Como los textos anteriores, *No es amor* se inicia para cubrir el vacío dejado por una mujer, para llenar el vacío o corregir los engaños de la memoria. Esta vez, el contexto es la Argentina de los años que van del retorno de la democracia al neoliberalismo menemista. En esos años Florencia Kraft, presidenta del Centro de Estudiantes, vocera de la agrupación estudiantil Franja Morada, descubre ante el cuerpo de María Gabay –la hija virgen de un “ricachón golpista”–, que el goce está en el uso de la lengua bien abajo. Pero tan baja es la lengua en la que se va a buscar el poder que, por momentos, se desarticula. Porque la lengua que se busca más que lengua es *cunni-lingua*.

Pero lo que me interesa es que hay dos citas fundamentales que articulan sentidos con el título de la novela. Una de ellas aparece sobre la mitad del texto. En su primer encuentro sexual, Florencia y María pervierten –replican de modo desviado– el capítulo siete de *Rayuela*.

Mientras que en esa escena Horacio Oliveira –un Pigmalión versión nacional– parece dibujar a la Maga con sus dedos, darle forma a su boca, brindarle aliento con el poder de su mano, superponer sus miradas hasta que, finalmente, se fusionan el uno con la otra y ella *tiembla como un reflejo*; y mientras que en el caso de *62/modelo para armar* en la mano de Hélène, la caricia lesbiana se convierte en terror y amenaza, si no en violación, Kolesnicov propone la pasión en una clave diferente.

Como Cortázar había notado, convencionalmente, son los hombres quienes construyen, en una economía erótica, al cuerpo femenino como objeto de placer. En *No es amor*, a partir de la cita se articula un modelo de “deseo perverso”: la pasión vira –o desvía– en práctica transformadora y el sistema de representaciones resulta, así, desestabilizado. Nuestra tradición literaria, pervertida:

En algún momento saco un dedo y le recorro la cara con la punta.
Como si la tuviera que mirar de nuevo, con el dedo, como si nunca

la hubiera visto, como si todo fuera a saberlo con este dedo que registra por primera vez la piel de duraznito. María no cierra los ojos, me mira. Paso el dedo por sus dientes. Lo besa. Me acerco y la toco con los labios. Encuentro la boca. Me dedico a un lento beso explorador y toco su boca, con los nudillos, con la cara, con la punta de la lengua toco el borde de su boca. [...] María se acomoda, se abre un poquitito, pone su mano sobre la mía, hace presión, me unta los dedos y me suelta, me deja hacer, me deja pulsarla [...]. A las dos horas la despierto de la amarra del abrazo. Dejarme dormir sola (Kolesnicov, 2009: 108).

Ya, en el siglo XXI, no hay mano que cree, no hay pluma/pene/dedo de varón: hay dedo lesbiano. La mirada de quien recibe la caricia no se extravía: se mantiene atenta. Las dos mujeres deseantes se miran pero no hay fusión posible, solo separación. Así, a partir de la cita, de la fricción erótica que allí se produce, la fuerza de la pasión de las protagonistas irrumpe, improductiva, en una genealogía afectiva y política lesbianizando –liberando– zonas de la literatura nacional antes obturadas.

El discurso amoroso es, indudablemente, un discurso sobre la sexualidad. Y esta, como Cortázar también supo ver, al ser construida en el campo de lo simbólico, está regulada por leyes (corporales, genéricas, del lenguaje, sociales, etc.). El sexo –o la sexualidad–, a pesar de ser una serie ilimitada de experiencias libidinales y afectos, está sometido a las leyes de la cultura, a la disciplina de la sociabilidad y las biopolíticas. Entonces, reaparecen las preguntas obligadas: el discurso amoroso ¿en qué términos permite decir las cosas? ¿A quién autoriza? ¿Qué proscribire y qué prescribe? Las mismas preguntas que ya se insinuaban en los textos anteriores, reaparecen en esta la novela y, nuevamente, no solo tienen que ver con el problema de escribir la pasión imposible sino que se inscriben, explícitamente, como un problema de paradigma.

En respuesta, los movimientos de los cuerpos de María y Florencia lanzan al texto hacia los límites del lenguaje. En los fragmentos que construyen a la novela puede leerse evidencia de ciertas divisiones (y normativas) de lo visible, de lo decible o legible, y también se vuelve evidente el modo en que las ficciones lesbianas se construyen sobre hiatos narrativos e intensidades afectivas; el modo en que

traicionando la gramática y la semántica, se niegan a someterse a ellas. Y entonces, el instante de peligro, y entonces, la confirmación de lo que ya aparecía en los relatos de Cortázar (porque aunque la herencia se rechace aparece siempre, ahí, presente): “–No hablemos de amor. –No. –Esto no es amor. –No. –No es amor” (2009: 136).

Bibliografía

Ambertín Gerez, M. (2002). “Seducción de lo prohibido. Clandestinidad del amor”. En *Debates feministas*, no 25/13.

Arnés, L. (2016). *Ficciones lesbianas, literatura y afectos en la cultura argentina*. Buenos Aires, Madreselva.

Benjamin, W. (2009). “Sobre el concepto de historia”. *La dialéctica en suspenso*. Santiago de Chile, LOM.

Cortázar, J. (1977). “Las caras de la medalla”. En *Alguien que anda por ahí*. México, Hermes.

_____ (1995 [1963]). *Rayuela*. Buenos Aires, Alfaguara.

_____ (2004). *62/modelo para armar*. Buenos Aires, Alfaguara.

_____ (2005 [1977]). “La barca o nueva visita a Venecia”. En *Cuentos completos/2*. Buenos Aires, Punto de Lectura.

_____ (2009 [1978]). “Ciao, Verona”. En *Papeles inesperados*. Madrid, Alfaguara.

Foucault, M. (2002 [1995]). *Historia de la sexualidad I, La voluntad de saber*. Madrid, Siglo XXI.

Gallardo, S. (2004 [1977]). “Las 33 mujeres del Emperador Piedra Azul”. En *El país del humo*. Buenos Aires, Emecé.

Jagose, A. (2002). *Inconsequence: Lesbian Representation and the Logic of Sexual Sequence*. Ithaca, NY, United States of America: Cornell University Press.

Kolesnicov, P. (2009). *No es amor*. Buenos Aires, Suma de Letras.

Link, D. (2005). *Clases, Literatura y disidencia*. Buenos Aires, Norma.

Molloy, S. (1999). “De Safo a Bafo. Diversiones de los sexual en Alejandra Pizarnik”. En *Estudios. Revista de Investigaciones*

literarias y culturales, año 7, no 13, Caracas.

Rancière, J. (1996). *El desacuerdo, política y filosofía*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Richard, N. (2011). "Posfacio". En *Por un feminismo sin mujeres*, (Cuds, ed.). Santiago de Chile, Territorios sexuales ediciones.

Rosa, N. (2003). *La letra argentina*. Buenos Aires, Santiago Arcos.

POLÍTICAS DE LO AFECTIVO: INFANCIAS QUEER EN LA OBRA DE CORTÁZAR

por *María José Punte*

¿Qué es ese ángel que viene a borrar las marcas de la infancia
en el mercadillo incesante de los príncipes del mundo?
Daniel Link, “Infancia” (*Fantasmas*)

¿Tiene la infancia un límite? Sabemos cuándo empieza. Pero, ¿cuándo termina? La frontera del fin de la infancia ha sido histórica, social y culturalmente movible, como los barrotes de una cuna que son quitados para transformarla en cama. De Julio Cortázar se suele afirmar que nunca dejó de ser un infante, un eterno jugador abocado a convertir cualquier topografía en un espacio de juego. Incluso una tan anodina y atrocamente vulgar como la carretera que va de París a Marsella. De la línea recta, logra hacer emerger innumerables figuras, líneas microscópicas y reticulares que se disparan en direcciones impensadas. Algo así como un holograma.

Por momentos, sin embargo, algunas de sus narraciones resultan opacas a la mirada, y esto podría ser el efecto de un exceso “de realidad”, no en el sentido de la alteración de sus estados, sino de un mero cambio cuantitativo.¹ Los niños y adolescentes de sus cuentos se muestran un tanto predecibles. En cierto sentido, parecen cumplir con los roles que los adultos pretenden adjudicarles y ni siquiera se puede decir que cuando juegan transgreden la regla. Los niños juegan allí (pensemos en “Final de juego”, “Los venenos”, “Bestiario”) como se supone que juegan los niños. Son inocentes o perversos, según lo que los adultos entienden por inocencia o por perversidad.

¹ Celia Zapata lo plantea, en ese sentido, cuando analiza “Los venenos” y “Final de juego” y nota que los dos cuentos son estrictamente realistas. Si había una magia, esta radicaba en el juego de los niños (1973: 676). Zapata no se aparta de la idea ya establecida, de que el juego, para Cortázar, participa de un carácter sobrenatural, en la medida en que permite vencer las leyes tanto espaciales como temporales. Se vincula con el laberinto, en tanto que forma espacial, y con los rituales infantiles. En ambos cuentos, los juegos de los infantes están en función de narrar las primeras inclinaciones y desengaños amorosos (670).

Parece productivo considerar a los infantes de la obra cortazariana bajo aquello que Michel Foucault define como los “anormales”, y que se refiere a sujetos creados en función de una “técnica de normalización”. Foucault piensa en modelos de exclusión que han servido históricamente para marginalizar una serie de sujetos que incluye a locos, enfermos, criminales, desviados, niños y pobres, como propone en la “Clase del 15 de enero de 1975” en *Los anormales* (2010: 51). Las tres figuras o círculos, dentro de los cuales Foucault plantea el problema de la anomalía, son el “monstruo humano”,² el “individuo a corregir” y el “niño masturbador” (2010: 62). Mientras que el primero supone una noción jurídica y su marco es la ley, los dos últimos funcionan dentro del sistema de lo familiar. No resulta demasiado complicado vincular al infante con la monstruosidad, análisis que se suele aplicar en la lectura de un cuento como “Bestiario”, con el formicario y eso (¿un tigre?) que anda circulando por las habitaciones de la casa, como señala Sophie Dufays (2016: 25-28). Según Foucault, una vez que nos movemos dentro de los límites más acotados de lo familiar, aumenta el potencial de indecibilidad. Ahora bien, como constata con agudeza este filósofo, la sexualidad no es lo que callamos sino lo que estamos obligados a confesar (159). ¿Qué otra cosa que una confesión se expone en las voces infantes de cuentos como “Después del almuerzo” y “Los venenos”? Una “discursividad exhaustiva” (188) se articula con un silencio muy “circunscripto” (188), ambos correlativos a una carnalidad que deviene campo de intervención.

Ahora bien, en un texto de Cortázar se construye un personaje adolescente que ha funcionado en mi lectura como el *Punctum* barthesiano. Se trata del cuento “Las babas del diablo” (1959, *Las*

2 El derecho romano distinguía dos categorías: el *portentum/ostentum*, que se refiere al que esgrime una deformidad/defecto/lisiadura; el *monstrum*. Desde la Edad Media hasta el siglo XVIII el monstruo es “la mezcla”, básicamente, de reino animal y reino humano, de dos especies, de dos individuos, de dos sexos, de vida y muerte, de formas. Es transgresión de los límites naturales, de las clasificaciones, del marco, de la ley como marco. Para Foucault tiene que sumarse además una transgresión a la ley civil, religiosa o divina. El monstruo obliga al derecho a cuestionarse sobre sus propios fundamentos. Plantea el problema entre la naturaleza y el derecho, con la confusión que apareja para la ley. Cada época privilegia algún tipo de monstruo de acuerdo con los temas que preocupan y que siempre tienen un trasfondo de discusión política y/o religiosa (Foucault, 2010: 68-75).

armas secretas). En cuanto a la noción de *Punctum*, es ya conocida la distinción que hace Roland Barthes entre el *Studium* y el *Punctum* en su ensayo sobre fotografía, *Camera Lucida* (Barthes, 1981). El primer concepto designa al entrenamiento que puede tener el espectador de una foto, que supone poseer una cierta competencia cultural y política, o un afecto promedio. El *Punctum*, por su parte, es un segundo elemento que rompe y puntúa al *Studium*. Hay imágenes que poseen este elemento que se eleva de la escena, que se dispara como una flecha y que atraviesa al espectador. Barthes introduce estas nociones en el apartado décimo de su libro, pero luego irá dando mayores precisiones a lo largo del volumen. Sobre el *Punctum*, va a deshilvanar distintas características; entre ellas, el hecho de que sea algo suplementario, un detalle caprichoso, un objeto parcial, que funciona de manera metonímica; que surge muchas veces como resultado de un recuerdo, cuando ya no se tiene la foto enfrente de sí. En ese sentido, actúa a la manera del trauma. Por eso puede ser descubierto una vez que se corre la mirada de la foto. Permite al detalle emerger por su propia avenencia hacia una conciencia afectiva (55). Cuando leí “Las babas del diablo”, ese algo punzante que me atravesó como espectadora saltó luego de correr la mirada de ese lugar. Fue la manera en que vino hacia mí el chico del cuento, ese adolescente que desencadena la escena tras el involucramiento, más o menos interesado, del traductor/fotógrafo Roberto Michel. Parafraseando el lenguaje vinculado con el acto fotográfico, el adolescente es el disparador de la acción narrativa. El chico, o más bien, la asimetría entre el chico y la mujer (¿mujer-araña?) es lo que obliga a Roberto Michel a enfocar. Se le impone como objeto. No es la cámara la que lo apremia “insidiosa” como piensa este *Operador* en un primer momento.³ Es el referente o *Spectrum*, en la medida en que emerge una historia para contar.

No voy a volver a cómo Cortázar en este cuento trabaja la cuestión del funcionamiento de la escritura mediante su vinculación con la fotografía, porque ha sido hartito analizado (Carricaburo, 2008; De

3 El *Operador* es el término que Barthes aplica al fotógrafo, poniendo de relieve su papel de intermediario, pero también la relación maquinaica que implica el dispositivo fotográfico. Precisamente, el cuento de Cortázar articula esas dos dimensiones o motivos temáticos.

los Ríos, 2008; Negroni, 2009),⁴ sino en la llamativa reflexión que el sujeto adolescente despierta en el narrador. Michel construye el *Studium* de este personaje. Lo primero que llama la atención del narrador es que hay un desajuste en torno de este “muchachito” (Cortázar, 1983: 201-215), necesita verlo varias veces, poner en foco esa imagen, lo que hace emerger una sustancia o, mejor dicho, un “afecto”.⁵ Roberto Michel adopta un tono displicente para decir que lo que percibe es que el chico siente miedo: “Como no tenía nada que hacer me sobraba tiempo para preguntarme por qué el muchachito estaba tan nervioso” (204). Antes había dicho también que toda la situación se suscita casi contra su voluntad: “No tenía ganas de sacar fotos, y encendí un cigarrillo por hacer algo; creo que en el momento en que acercaba el fósforo al tabaco vi por primera vez al muchachito” (204). El miedo que percibe este espectador, nos aclara, se presenta “sofocado por la vergüenza” (204), algo que se traduce por parte del muchacho en “un impulso de echarse atrás” (204). A pesar de que a continuación dirá que del chico recuerda la imagen antes que el verdadero cuerpo (205), lo que materializa esta mirada es un cuerpo que reacciona como la huella de un afecto.

En cuanto al *Studium* del muchachito, el narrador es consciente de sus contradicciones cuando empieza la descripción aclarando

4 En su ensayo sobre el cuento, Negroni lo expresa de manera contundente cuando dice que “la instancia donde la batalla, siempre inconclusa, siempre fallida, que el artista da con su instrumento en aras de un fragmento de real cobra dimensiones más urgentes y también, más exasperantes” (67). Para ella, más que lo argumental, lo importante de este relato, que, como todos los de Cortázar, son “instrumentos para pensar”, radica en que sirve para “sacudir los andamios que sostienen cierta política de la representación” (67). Cortázar delinea aquí una poética para dar luego un salto “a favor de lo indecible” (70).

5 Se consideran los términos planteados por Sara Ahmed (2015), para su “teoría del afecto”. Ella parte del principio de que las emociones moldean las “superficies” de los cuerpos tanto individuales como colectivos. Los cuerpos adoptan la forma del contacto que tienen con los otros y con los objetos (19). Lo hacen a través de repeticiones de acciones a lo largo del tiempo, pero también a través de las orientaciones de acercamiento o de alejamiento hacia los otros (24). Las emociones implican algo más que ser la sensación del cambio corporal o que un juicio valorativo. Para Ahmed, la emoción se vincula con la idea de “impresión”, un resultado de esos movimientos entre cuerpos (28), efectos de la circulación y del encuentro que aleja/acercas al sujeto del objeto. Las emociones producen como efecto que los objetos se vuelvan “pegajosos”, saturados de afectos. Esto resulta pertinente para leer, en el cuento, la utilización de “las babas del diablo” o “hilos de la Virgen” en referencia a lo que le sucede al chico luego del encuentro/desencontro con la mujer.

“Seamos justos” (205). Porque a la primera impresión de estudiada vulnerabilidad que desea transmitir, mediante las imágenes del potrillo o de la liebre, que hablan de ligereza y de gracilidad, agrega que “el chico estaba bastante bien vestido” (205). El narrador infiere la situación social y familiar de elementos como los “guantes amarillos” que asoman del bolsillo del chico, de los que deduce que en realidad le pertenecen al hermano mayor (estudiante de derecho o ciencias sociales). Exhibe “un perfil nada tonto” (205), un cuerpo apto para peleas menores, una posición social de familia acomodada. Pero en él, todo es inadecuación, lo que apunta a ponerlo en un espacio intersticial. “Al filo de los catorce, quizás de los quince” (206), nos dice, indicando con esto no solo la imposibilidad de fijarlo, sino también esa condición de tránsito. Ni niño, ni todavía adulto, ese chico, cuya biografía podría ser la de otros similares, funciona para este observador curioso como una radiografía, más que de un tipo social, de un determinado estadio de la vida. Y en relación con ello, la construcción del personaje subraya el cruce entre clase y edad.⁶

Queda claro para el observador que el chico, a pesar del miedo que le produce, está a punto de embarcarse en una situación de la que pretende sacar una ventaja. O que su aspiración de mejorar sus opciones de consumo (el café, el coñac, los cigarrillos, el cine, las corbatas), lo coloca en una posición de vulnerabilidad ante los intereses de los sujetos adultos que lo acosan (la mujer primero, el hombre del auto después). Como sostiene la teórica Kathryn Stockton, el chico se hace *queer* por el dinero (2009: 38), lo cual no hace referencia necesaria a un supuesto acto de prostitución, que puede ser en gran medida solo producto de la fantasía del narrador Roberto Michel. Abonando esta idea, René Schérer y Guy Hocquenghem (1979) ya incluían, en los años setenta, la cuestión del dinero en sus planteos, en torno de una desnaturalización de lo que se entendía por infancia. La idea de que el niño está para ser raptado se vinculaba a la sujeción que la familia y el Estado logran

6 En lo que concierne al personaje de la mujer, el cruce es entre clase y género. También se subraya el hecho de que la mujer parece haber perdido una posición económica más aventajada, pero exhibir rasgos de pertenencia a una clase social acomodada. La descripción la caracteriza como una mujer elegante, pero venida a menos. Y el retrato psicológico que deduce es el endurecimiento de su carácter como consecuencia de tener que enfrentar situaciones de lucha por la supervivencia, que se traduce en cierta tristeza o melancolía.

del infante, uno de cuyos medios era quitarlo del circuito del dinero. El dinero es aquello a cuya fuente el niño no tiene acceso y es una de las primeras razones de su dependencia (41). Por eso, el infante busca el dinero una vez que se escapa de la casa como una manera de liberarse de la “deuda infinita con que se le abruma” (26). Logra, así, dar vuelta una ecuación en la que se lo convierte en objeto mediante un discurso que pretende protegerlo, pero que en realidad apunta a su privatización. Contra una forma de raptó institucionalizada desde el Estado, la fuga de la casa o el arrebato del infante proponen una forma de liberación.

La escena que tiene lugar en un rincón idílico de París, como una pequeña postal urbana, habla sobre la condición de precariedad de los sujetos adolescentes que, como este chico, no forman parte todavía del sistema productivo. Se los quita de este sistema, se los custodia durante un tiempo más o menos pautado, lo que no impide que estos sujetos sigan circulando entre los diversos mundos desplegados más allá de la frontera del hogar. Como concluye de modo explícito el narrador, tal vez evocando la propia adolescencia:

Por eso tanta calle, todo el río para él (pero sin un centavo) y la ciudad misteriosa de los quince años, con sus signos en las puertas, sus gatos estremecedores, el cartucho de papas fritas a treinta francos, la revista pornográfica doblada en cuatro, la soledad como un vacío en los bolsillos, los encuentros felices, el fervor por tanta cosa incomprendida pero iluminada por un amor total, por la disponibilidad parecida al viento y a las calles (Cortázar, 1983: 206).

Cuando esta escena se corta abruptamente, tras la intervención fotográfica de Michel, la situación se da vuelta y ahora el observado es él mismo, el *Operador*. El chico lo mira entre “sorprendido y como interrogante” (209), mientras que la mujer devuelve una mirada irritada y hostil, antes de comenzar a discutir con Michel. Ese hiato que abre la discusión le permite al chico replegarse e irse corriendo, “perdiéndose como un hilo de la Virgen en el aire de la mañana” (209). Ya se ha hablado de la dificultad a la hora de traducir esta experiencia (De los Ríos, 2008: 180-182). En realidad, nunca se sabrá cuál es el trasfondo de la urdimbre que se estaba tejiendo entre el muchachito, la mujer y el hombre del auto. Michel también huye, y ahí parece

terminar la cosa. Al menos, termina esa parte de la historia.

Lo que es notorio y me interesa subrayar, es que nunca escuchamos la voz de ese chico. Nos quedamos con el estudio socio-cultural teñido de nostalgia de Roberto Michel, que devuelve una figura llena de fracturas o de fractales, configurada a partir, no tanto de lo que se puede ver (la vestimenta, la fisonomía, el gesto), sino de aquello que emerge de las fisuras.

Esa imagen en cierto modo “cubista” (como la que se arma en torno de la figura del muchacho), es recuperada por Kathryn Stockton al intentar definir el concepto de infancia *queer*. Se trata de una figura, la del niño *queer*, que se ve antes que nada en formas ficcionales, y que se caracteriza por lo que ella llama un crecimiento hacia los costados (*sideways*). La misma se manifiesta de manera fantasmal, espectral, porque hace referencia a saberes que no son enunciables. De ahí que se exprese a través de formas que emergen en torno a esta figura, como volúmenes que crecen y salen disparados hacia los laterales, en direcciones divergentes. Contra una idea de crecimiento lineal, vertical e ineluctable, Stockton defiende la noción de un crecimiento de temporalidades simultáneas y de líneas de fuga en torno de la figura, que circunvalan al sujeto como una especie de aura. Y esto es lo que hace *queer* al niño, porque se vincula con motivaciones que los adultos no siempre llegan a comprender. En esos volúmenes hay proyectada cierta carga de sufrimiento, de padecimientos secretos, motivos sexuales inconfesables, trabajos emocionales.

El chico del cuento se inscribe en la categoría que Stockton define como el “niño normativo”, aquel *queerizado* paradójicamente por su inocencia. Claro que la inocencia es una noción problematizada desde la teoría *queer*, que la concibe como un producto de las ansiedades adultas más que como una condición infante. Pero también como un índice de la oscuridad con la que la mirada adulta rodea al infante (3). El “niño normativo”, además, suele ser pensado como blanco y de clase media, sostiene Stockton (31). En el cuento se ve subrayado por los apelativos con los que busca asirlo el narrador, que rayan en la cursilería: “pájaro azorado, ángel de Fra Filippo, arroz con leche” (Cortázar, 1983: 205-206).

Por su parte, la teórica Sara Ahmed afirma con respecto a la figura del infante inocente que está en función de borrar todas las otras figuras de lo que ella llama “los otros otros”, los que suponen una

amenaza a la propia integridad o a la hegemonía. Por eso piensa que la compasión (que despierta la imagen del niño inocente) es el nuevo rostro del conservadurismo. Y agrega que, a través del niño representado mediante el rostro de la inocencia, la amenaza de la diferencia se transforma en la promesa o esperanza de la semejanza (289). Stockton, a su vez, apela a los dos autores que cuestionaron fuertemente la noción de inocencia, James Kincaid y Lee Edelman. Kincaid, para reforzar esta idea de que tanto la inocencia como la pureza son dos nociones que funcionan como “inversiones negativas” de atributos que son adultos, que confinan al infante a una “vacancia”, a algo que no es. Edelman critica el concepto de futuridad que se asocia con la infancia, que lo condena a ser una proyección alucinada del sujeto adulto, quitándole a los sujetos infantes una entidad propia. Esto conduce a una utilización política de la infancia, lo que también implica una forma de violencia hacia ella, concluye Stockton (12-13).

Lo que está silenciado en el cuento, mediante las numerosas reticencias del narrador y el artilugio de revelar mediante la fotografía, aparece dicho de modo explícito en la novela *Los premios* (1995 [1960]). Allí hay otro adolescente, Felipe Trejo, representante de una clase media sobre la que se proyectan varias de las ansiedades cortazarianas con respecto a la pequeña burguesía urbana. En el caso de Felipe parecería ser que se escucha su voz. Al menos esto es lo que se nos hace creer mediante el recurso de exhibir la forma miniaturizada de comedia humana que es la novela. De hecho, se puede pensar que la voz de Felipe se encuentra muy mediatizada por las miradas de los otros, sobre todo de quien pone el foco sobre él: el personaje de Raúl Costa. Durante toda la aventura que tiene lugar en el *Malcolm* (de nuevo un “barco”),⁷ Raúl lo persigue con la mirada cosificante del deseo. En un diálogo con Paula Lavalle, su amiga y pseudo-pareja, ella define a Felipe como un “Dionisos adolescente”. Sea como fuere, vuelve a aparecer aquí la figura del “chico en peligro”, un concepto desarrollado por Paul Kelleher (2004: 151-171). En línea con los diversos desarrollos de la teoría *queer* mencionados, este autor opina que hay una “extraña insistencia” en imaginar al chico

7 El rincón parisino de “Las babas del diablo”, esa “íntima placita” de la que el narrador aclara que es “íntima por pequeña pero no por recatada, pues da todo el pecho al río y al cielo” (204), es el de l’Île Saint-Louis, la pequeña isla que está en el centro del Sena, pegada a la Île de la Cité.

en situación de riesgo, que tiene que ver más bien con la relación del adulto con la infancia y en cómo la concibe (151). Y que termina siendo decisiva para activar, en nombre de la seguridad doméstica o del bienestar social, mecanismos de poder o intervenciones que son tanto sociales como políticas (168).

Felipe Trejo se encuentra con toda la sexualidad a flor de piel y está ansioso por vivir una aventura sexual. Ya basta de masturbarse fantaseando con su mucama. En el barco, tablero de juego en donde se trastocan los diversos estamentos, en realidad puede materializar sus fantasías homoeróticas y salir de la zona de indefinición de su realidad cotidiana. De hecho, al comienzo del viaje se habla de su deseo de fuga: “Por un instante fantaseó sobre un desembarco clandestino, irse por ahí, cortarse solo. [...] hubiera querido cantar, treparse a un mástil, correr por la cubierta” (Cortázar, 1995: 85). En esa misma escena, es posible percibir la fascinación que le despierta la figura de Raúl, pero sobre todo el hecho de que tenga dinero, y piensa “Cuando yo tenga billetes como él” (86).

El tema del dinero reaparece vinculado a las relaciones homoeróticas en la escena en la que Felipe rememora un evento de la escuela y el ambiente generado entre estudiantes y celadores. Como ocurre con el celador Alfieri, que intenta hacer un avance sobre él a pesar de jactarse de su heterosexualidad y de entrar dentro de los cánones establecidos de una masculinidad hegemónica. Mediante sus reflexiones en torno al tema, se revela el poder normativizador que solo concibe a la sexualidad desde el patrón heteronormativo. Pero el espacio lúdico del barco permite al adolescente salir de la zona en donde, según sus palabras, “cada cosa estaba bien iluminada y en su sitio” (202). Si bien por momentos Felipe no sabe si decidirse por el refinamiento y la clase de Raúl o por la virilidad del marinero Bob, al entrar en la zona prohibida del barco, se impone este último. Como corruptor, Bob resulta ser más eficiente que Raúl. La mirada deseante de Raúl, por su parte, llega hasta el umbral de la escena de la iniciación sexual de Felipe, a cargo del marinero, imponiéndole su propia matriz. Allí adopta el papel de caballero que viene al rescate;

papel que, por otro lado, nadie le adjudicó.⁸ La pregunta que queda flotando es qué sabemos de la sexualidad de los muchachitos de estos dos textos.

En cierto modo, mi lectura coincide con el análisis de Adrián Melo (2011) a propósito de las representaciones de la homosexualidad en la literatura argentina. Los ejes se arman en torno a las categorías de sexo, clase y estado-nación: el sexo como un subterfugio para esconder un problema de clase y de hegemonía (Melo, 2011: 144). El sexo entre varones, según Melo, aparece recurrentemente como problema y no como goce o placer. Tanto la violación como la invasión son metáforas fundantes de la literatura argentina, y suelen ser vinculadas con relaciones sexuales que resultan casi siempre violentas. Partiendo de esta premisa, Melo cita al pasar la novela de Cortázar (bajo el subtítulo “Continuidad de la tragedia”), para referirse a la infelicidad tanto de Raúl, “un gay maduro y solitario condenado a contemplar la belleza del adolescente Felipe, pero nunca a disfrutarla” (182), y la de Felipe en tanto que “violado brutalmente”. Ahora bien, pienso que habría que matizar ese análisis. De Raúl no se especifica que sea más o menos infeliz que los restantes personajes, tanto varones como mujeres. Y en cuanto a Felipe, el personaje sirve para reflexionar sobre el tema de la “indecibilidad” y de cómo esta resulta productiva.

8 En un texto que dedica a *Rayuela* (1966), Daniel Link lee la novela a partir de una figura que ve emerger en ella, que es la del triángulo. Según Link, *Rayuela* funciona sobre la base del triángulo (más que de pares), para dibujar la figura amorosa. El triángulo es una figura cerrada y abierta a la vez, que delimita un territorio (en donde se pone a andar el deseo), que establece pasajes y conexiones heterogéneas. Pero, sobre todo, que “pone a la interioridad de los sujetos fuera de sí” (Link, 2003: 252). Es una figura sin aberturas, abierta a otras figuras: no tiene centro. Estos triángulos son un mero proceso, una deriva. Pensando los textos anteriores, se vuelven visibles estos juegos de triángulos: el que se forma entre el chico, la mujer y Michel; entre el chico, la mujer y el hombre del auto; el que se arma entre Felipe, Raúl y Bob (en *Los premios*, por supuesto, hay muchos más). Los juegos caleidoscópicos se multiplican.

Por otro lado, según Judith Butler, la figura triangular se encuentra en la estructura propia del deseo, a la que ella define como triádica. La dirección del afecto no es lineal, dice Butler, sino que yo quiero en la medida en que he aceptado el deseo del Otro y he modelado mi deseo según el deseo del Otro (2006, 198). Este tercer elemento está dentro de toda relación en tanto que pasión constituyente. Pero a la vez, está en el “exterior” como el objeto de deseo parcialmente irrealizado y prohibido (2006: 201).

Para concluir, habría que mencionar el modo en que se hace presente en estos textos, la idea del rapto que desarrollan Schérer y Hocquenghem, la fantasía infante de ser transportados a otro mundo, esa “idea fascinante” (1979: 10). ¿Por qué el rapto y no la fuga?, se preguntan. Y se responden que en la violencia está la seducción, agregando algo que resulta significativo para el cuento de Cortázar, con la imagen de las “babas del diablo”:

Como un dardo: en medio de la viscosidad de los compromisos familiares y su lentitud, el rapto es rápido, preciso; se coloca más acá o más allá, pero en todo caso al margen de esa red de semiconsentimientos y reticencias que es el pan nuestro de cada día del niño de familia y de los que ni siquiera la fuga solitaria le permite escapar. Por lo demás, el primer hito de la fuga, el acontecimiento que la hace irreversible y convierte el asentimiento gestual en afirmación de sí, está siempre preparado o sancionado por un rapto (10-11).

Daniel Link retoma de Schérer y Hocquenghem para su texto “Infancias” (2009) la idea de la fuga para contraponer dos tipos de velocidades: la que supone la familia contra la figura del rapto. Implica la lentitud de la primera contra la velocidad (el arrebató) de la segunda. El rapto, redondea Link a partir del texto *Co-ire*, es “el desgarró y liberación respecto del envolvente pensamiento parental, del lento camino de la pedagogía y del no ser o ser en potencia perpetua” (159).

Es la puerta abierta a lo monstruoso. De ahí que esos muchachos devengan en eso mismo, como ratifica la voz narradora exteriorizante que irrumpe en el cuento “Las babas del diablo”: “Michel es culpable de literatura, de fabricaciones irreales. Nada le gusta más que imaginar excepciones, individuos fuera de la especie, monstruos no siempre repugnantes” (1983: 209). Esto me lleva a pensar, entonces, que la escena que percibe Michel le produce una atracción muy íntima, más que repugnancia. Es eso que no puede dejar de mirar. Si aquí hay nostalgia, algo se deja traslucir. El adolescente abre una ventana ya no a lo ominoso que pudo haber pasado y no pasó gracias a la intervención galante del narrador, sino a otro mundo de afectos posibles. Releer el cuento en clave *queer* permite pensar en otras políticas de lo afectivo circulando (monstruosamente) por los textos de Cortázar.

Bibliografía

Ahmed, S. (2015 [2004]). *La política cultural de las emociones*. México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México.

Barthes, R. (1981). *Camera Lucida. Reflections on Photography*. New York, Hill & Wang.

Butler, J. (2006). “El anhelo de reconocimiento”. En *Deshacer el género*. Barcelona, Paidós.

Carricaburo, N. (2008). “La imagen en la construcción de algunos textos de Julio Cortázar”. En *Del fonógrafo a la red: literatura y tecnología en la Argentina*. Buenos Aires, Circeto, 63-88.

Cortázar, J. (1983). “Las babas del diablo”. En *Ceremonias: Final de juego/Las armas secretas*. Barcelona, Seix Barral, 201-215.

_____ (1995). *Los premios*. Buenos Aires, Alfaguara.

De los Ríos, V. (2008, abril). “Fotografía, cine y traducción en «Las babas del diablo»”. En *Revista Chilena de Literatura*, no 72, 5-27.

Dufays, S. (2006). *Infancia y melancolía en el cine argentino. De La ciénaga a La rabia*. Buenos Aires, Biblos.

Foucault, M. (2010). *Los anormales*. Buenos Aires, FCE.

Keleher, P. (2004). “How to do Things with Perversion: Psychoanalysis and the ‘Child in Danger’”. Steven Bruhm and Natasha Hurley (eds.). *Curiouser. On the Queerness of Children*. Minneapolis/London, University of Minnesota Press.

Link, D. (2003). “El regreso de Berthe Trépat”. En *Cómo se lee, y otras intervenciones críticas*. Buenos Aires, Norma, 251-261.

_____ (2009). *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Melo, A. (2011). *Historia de la literatura gay en Argentina. Representaciones sociales de la homosexualidad masculina en la ficción literaria*. Buenos Aires, LEA.

Negróni, M. (2009). “Las aventuras de un fotógrafo en París”. En *Galería fantástica*. México, Siglo XXI, 66-70.

Schérer, R. y Hocquenghem, G. (1979). *Co-ire. Albúm sistemático de la infancia*. Barcelona, Anagrama.

Stockton, K. B. (2009). *The Queer Child. Or Growing Sideways in the Twentieth Century*. Durham and London, Duke University Press.

Zapata, C. (1973). "Juegos de niños: su magia en dos cuentos de Cortázar". En *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol. 2/3, 667-676. Madrid, UCM.

JULIO CORTÁZAR, ESCRITOR SITUACIONISTA

por María Virginia Castro

Introducción

La publicación de *Libro de Manuel*, cuarta novela de Cortázar aparecida en 1973, fue motivo de una divergencia de opinión radical: si para el autor era el punto culminante de un proceso de radicalización estético-política comenzado con *Rayuela*, para los críticos argentinos fue su punto más bajo. Si para Cortázar *Libro de Manuel* era la prueba de que la “revolución en la literatura” era posible, para los lectores especializados lo fue de su decrepitud literaria, un golpe al orgullo nada fácil de asimilar para un escritor que ya para entonces contaba con cincuenta y nueve años. No por nada esta terminaría siendo la última novela que Cortázar publicaría en vida.¹

Los argumentos esgrimidos por los críticos van desde la mera injuria –la novela como fruto de “una mente seniloide repleta de libídine barata”, dice Eugenio Taruselli (1973: 8)– hasta el balance reflexivo –“[...] no es la mejor novela de Cortázar [...] un escritor no está obligado a escribir siempre su mejor libro”, dice Liliana Heker (1973: 23). En esta segunda vertiente crítica, algo más ecuánime, se podría enmarcar la lectura que hace Jorge Ruffinelli para *Marcha*, la única contemporánea a la publicación de *Libro de Manuel* que Cortázar sí tuvo ánimos para debatir. Allí, Ruffinelli enumera falencias: estructura endeble durante las primeras cien páginas, exceso de diálogo pretendidamente “brillante”, falta de desarrollo en el personaje de “Susana”, lenguaje por momentos en exceso artificioso. La principal objeción: que *Libro de Manuel* sea en exceso similar a *Rayuela* en su estructura total y sistema de personajes: “Oliveira es Andrés, la Maga es Ludmilla, Rocamadur es Manuel, etc.” (1973: 31).

¹ Luego de la muerte de Cortázar, se publican tres novelas, *Divertimento*, *El examen* y *Diario de Andrés Fava*, dos en 1986, la tercera, en 1995. Textos escritos entre 1949 y 1950.

Ninguno de los detractores de Cortázar habría reparado, no obstante, en que *Libro de Manuel* fue publicado de manera inmediatamente posterior a tres libros de experimentación formal (con los géneros discursivos, con la tipografía y la distribución de la información –texto e imagen– en la página, con los protocolos tradicionales de lectura): *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *Último Round* (1969) y *Prosa del observatorio* (1972). Al respecto, me gustaría subrayar la presencia, en los dos primeros, de Julio Silva en tanto diagramador y diseñador, un “otro Julio” que casi se erigiría en coautor. En el caso del *Prosa del observatorio* (el más lujoso de todos y quizá el único auténtico “libro-arte”), fue el fotógrafo profesional, Antonio Gálvez, el encargado de intervenir y/o retocar las fotografías que Cortázar había tomado del observatorio Jantar Mantar, en Jaipur, uno de los cinco construidos, entre 1727 y 1734, por el Maharajá Jai Singh.

Si traigo a la memoria de los lectores esos tres títulos es porque considero que no es *Rayuela* el texto con el que debería compararse *Libro de Manuel*, sino con el sistema que articulan esos libros misceláneos (libros-collage, *libros patchwork*), como punto de llegada de una apuesta que involucra lo narrativo-novelesco en tanto material, pero también experimentos tipográficos y visuales, juegos del lenguaje linderos con el calambour y el *nonsense*, una guerra de guerrillas contra el horizonte de lectura del lector y su sempiterna “pereza de hembra”. Todo ello, sin perder de vista que *Libro de Manuel* es, fundamentalmente, una novela, y que, en tanto tal, vendría a subsanar un silencio de más de una década... si adoptamos la idea de que *62/Modelo para armar* es una mera coda de *Rayuela*.

Sustraer momentáneamente *Libro de Manuel* de su aparente diálogo con *Rayuela* para ponerlo en constelación con *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Último Round* y *Prosa del observatorio*, colaboraría en el armado de una (espero) novedosa aproximación al mundo novelesco total de Julio Cortázar, según la cual *Rayuela* sería la gran novela patafísica (escrita, a su vez, en homenaje a André Breton, autor de *Nadja*), *62/Modelo para armar* sería la gran “novela de vampiros” (o bien una segunda “novela surreal”, en tanto escrita al pie de la morelliana número 62), y *Libro de Manuel*, la gran novela situacionista. Al respecto, cabe destacar que *Libro de*

Manuel únicamente se dejaría pensar en términos de “gran novela situacionista” leída en la progresión que va de *La vuelta al día en ochenta mundos* a *Los astronautas de la cosmopista* (1983). En otras palabras: si fuera cierto que el llamado “proyecto situacionista” verdaderamente impactó en la máquina escrituraria de Cortázar, lo habría hecho de manera harto perdurable, aunque exhibiendo un clímax en *Libro de Manuel*.

Mientras las lecturas que hacen de La Maga, una Nadja argentina, y de *62/Modelo para armar*, una novela de vampiros, ya nos resultan tanto más plausibles (teniendo en cuenta a ciertos críticos enunciadores de primera hora), la idea de que *Libro de Manuel* sería la gran novela situacionista de Cortázar nos suena más aventurada, y exige por lo mismo algunas precisiones previas. En lo que sigue me ocuparé por lo mismo de reponer qué fue exactamente el proyecto situacionista, parte del “humus espiritual” en el que creció el Mayo Francés.² En un segundo momento de la exposición, indagaré las razones por las cuales dicho proyecto habría llegado a interesar fuertemente a Cortázar, y, lo más importante, qué huellas textuales específicas habría dejado en *Libro de Manuel*, y en algunas otras zonas de su literatura.

Revolucionarios que juegan en *Libro de Manuel*

Guy Debord, principal impulsor y teórico del proyecto situacionista, es uno de los nombres que, junto a los de “las tres M” (Marx, Mao, Marcuse), habría que agregar a la enciclopedia de los estudiantes franceses que, entre el 22 de marzo y el 26 de junio de 1968, desafiaron el poder, y, que, codo a codo con los obreros, lograron paralizar el país gobernado por el General De Gaulle. Como se sabe, en el marco del Mayo Francés tomó lugar una huelga de la cual fueron parte entre ocho y diez millones de trabajadores, amén

² Cortázar escribió dos textos deslumbrados sobre el Mayo Francés, incluidos en el primer volumen de *Último Round*: “Noticias del mes de Mayo” y “Homenaje a una torre de fuego”. Visitó la toma de la Casa de la Argentina en la Ciudad Universitaria. E incluso pergeñó por lo menos un eslogan en francés (“Ustedes son la guerrilla contra la muerte acondicionada que quieren venderles con el nombre de porvenir”) para el “Atelier de Jóvenes Arrugas”, que Julio Silva y Sophie Moret fundaron a la manera del famoso (y anónimo) “Atelier Populaire de Bellas Artes” que funcionó en la Universidad de la Sorbona.

de la ocupación activa de fábricas y universidades. Menos conocido es el hecho de que los situacionistas tuvieron el control del Comité de Ocupación de la Universidad de la Sorbona, entre el 14 y el 17 de mayo de 1968, y que el día quince sacaron una circular en París y en el extranjero titulada “A los miembros de la IS, a los camaradas que se han declarado de acuerdo con nuestras tesis”, donde proponían: la ocupación de las fábricas, la constitución de consejos obreros, el cierre definitivo de la Universidad y la crítica completa de toda forma de alienación. En otras palabras: todas y cada una de las consignas que de manera prototípica se asocian con el Mayo Francés, habrían sido en verdad enunciadas por los situacionistas.³ Por último, los famosos grafitis, marca registrada del Mayo, fueron redactados por (o bien escritos a imitación de) otro de los principales teóricos y animadores del proyecto situacionista: el belga Raoul Vaneigem.

Definido por sus sostenedores como la “más ambiciosa propuesta de transformación del mundo que ha producido nuestro siglo”, el proyecto situacionista había sido puesto en marcha once años antes del Mayo Francés, cuando el 28 de julio de 1957, en Cosio di Arroscia (Italia), los situacionistas comenzaron una pequeña (gran) revolución secreta que abarcaba las esferas de la vida cotidiana y el arte, el urbanismo y las relaciones de producción. Autoproclamados herederos del surrealismo, los situacionistas lucharon por la integración de todas las esferas de la vida (creación, trabajo, relaciones interpersonales), la necesidad práctica de subvertir las condiciones de vida existentes y un proyecto colectivo que comprometiera las capacidades organizativas y/o creadoras que poseen todos los individuos. Antes que un sistema de ideas o un programa único y permanente, prefirieron plantear una “teoría-praxis” de tendencia dinámica, procesual, siendo el desvío (*détournement*), con sus componentes de plagio y subversión íntimamente ligados, la operación *per se* elegida por los situacionistas para combatir la reificación. Y todo lo dicho se propusieron llevarlo a cabo a escala planetaria, tomando como inspiración –seguramente con una alta

3 Guy Debord, por otra parte, había editado, en 1966, con los estudiantes de la Universidad de Estrasburgo –casa de altos estudios donde en septiembre de dicho año se produjeron las primeras protestas que culminarían escasos dos años después, en el Mayo Francés– el célebre y muy difundido folleto *Sobre la miseria en el medio estudiantil*, con un tiraje inicial de 20.000 ejemplares.

dosis de humor autoirónico— la Internacional Comunista. Por lo mismo, planificaron llevar a cabo reuniones anuales (“Conferencias”) y fundar “Secciones” en todo el mundo.⁴

Más allá de realizar repetidamente una evocación exaltada de los consejos obreros como el único dispositivo aceptable de deliberación y decisión, los situacionistas no mantuvieron criterios claros de organización. Y practicaron la expulsión/exclusión en el seno de la Internacional Situacionista (IS) no con el objetivo de preservar una supuesta pureza ideológica del proyecto ni de neutralizar sus elementos disidentes, sino precisamente a los fines de impedir que la IS quedase fijada a una “letra muerta” o reducida al enunciado de un nuevo manifiesto con el que alimentar el género. Al respecto, se negaron explícitamente a ser consumidos como un “ismo” más, abominando explícitamente del término “situacionismo”.

La IS tuvo un órgano de expresión centralizado, en lengua francesa, con una frecuencia de aparición promedio anual, que fue la revista homónima *internationale situationniste* (no 1: diciembre 1958-no 12: septiembre 1969). Algunas pocas notas aparecen firmadas, aunque la mayoría son anónimas y el lector debe atribuir las al conjunto de la Internacional misma. Según los propios situacionistas, la publicación periódica tuvo un tiraje de entre 5.000 y 10.000 ejemplares. De estos doce números, me interesaría destacar la primera de las notas editoriales en el número 6 (agosto de 1961), intitulada “Instrucciones para tomar las armas”, donde los situacionistas se pronuncian explícitamente por los “consejos obreros” como la única forma deseable de la organización revolucionaria. Y, a su vez, expresan la necesidad de “establecer nuevas relaciones humanas en el interior de tal organización” (sin firma, 2001: 196). En el mismo sentido es que traigo a la memoria de ustedes el artículo “Repetición y novedad en la situación construida”, de Uwe Lausen (miembro de la Sección Alemana de la IS), en el número 8 de la *internationale situationniste* (enero de 1963), donde se aboga por una “revolución lúdica”. La cita merece ser reproducida *in extenso*:

4 En la práctica, solo lograron tener secciones (de existencia más o menos estable), amén de en Francia, en Gran Bretaña, Holanda, Bélgica, España, Alemania, Dinamarca, Italia, Hungría, Suecia y Estados Unidos.

Una revolución hoy no puede ser más que una crítica de la revolución (como especialización separada). Esta crítica de la revolución ha de tener el sentido de una defensa del juego. Un revolucionario que juega encarna la contradicción dialéctica. El revolucionario especializado bloquea esta contradicción al dar lugar a un nuevo poder separado [...] Esto nos hace volver a la cuestión: ¿cómo podemos realizar una revolución lúdica? (Lausen, 2000: 332).

Esto, claro está, tiene que ver con la defensa situacionista del juego, emprendida ya desde el primer número de su órgano de expresión (diciembre de 1958), en los artículos “Contribución a una definición situacionista de juego” y “Problemas preliminares a la construcción de una situación”. Mientras en el primer texto proclaman que “el juego ha de invadir la vida entera, rompiendo radicalmente con un tiempo y un espacio lúdico limitados”, en el segundo abogan explícitamente por las “formas experimentales de juego revolucionario” (sin firma, 2001: 11, 14).

El valor revolucionario otorgado por los situacionistas al juego daría sentido a algunas de las misteriosas actividades a las que se entregan algunos de los integrantes de la célula que llevará a cabo “La Joda” en *Libro de Manuel*: rellenar cajas de fósforos con cerillas quemadas para después reingresarlas en el circuito mercantil, pegar alaridos en el cine, adoptar sistemáticamente actitudes excéntricas en los restaurantes más elegantes de París, camuflar un cargamento de armas con la importación de un exótico (y por demás fraudulento) pingüino rosa. No por nada ellos eligen llamar “la Joda” a la operación de secuestrar en París a un funcionario argentino (aparentemente, un agregado militar), para, en calidad de rehén, canjearlo eventualmente luego por presos políticos.

Cortázar se ocupa muy bien de contraponer la actitud envarada de los sedicentes “revolucionarios” de nacionalidad europea que integran y/o simpatizan con la célula que entra a operar en París, con la actitud relajada, lúdica y poco profesional de los sudamericanos (o, como la polaca Ludmilla, *sudamericanizados*) que la integran. Y también se ocupa de reponer los resquemores y/o desavenencias entre ambos grupos en el seno mismo de la célula guerrillera. Si bien el lector es fuertemente inducido a concluir que *los únicos auténticos revolucionarios son los que juegan*, no es un dato menor

que la decisión de último minuto del personaje de “Andrés” de ir a la casa donde está escondido el funcionario argentino secuestrado sea precisamente la que haga fracasar toda la operación. En otras palabras: la casa “cae” porque Andrés decide sumarse a la célula en un impulso que, sospechamos, tiene mucho de arrebato y poco de estrategia bien pensada porque, además, quiere recuperar el amor de Ludmilla.

Si bien la búsqueda de un nuevo lenguaje a los fines de renombrar el mundo es la actividad *per se* de toda vanguardia poética, en esta búsqueda también se involucraron activamente los situacionistas. Al respecto, el número 10 de la *internationale situationniste* (marzo de 1966) reproduce el prefacio (“Las palabras cautivas”) de un futuro diccionario situacionista, que le había sido encomendado a Mustapha Kháyati: argelino, miembro de la IS y del Comité Editorial de la revista. Allí se afirma explícitamente que

Toda teoría revolucionaria ha tenido que inventar sus propias palabras, destruir el sentido dominante de otras y aportar nuevas situaciones al ‘mundo de las significaciones’ que correspondan a la nueva realidad en gestación... [y que] la crítica del lenguaje dominante, su *desvío*, va a convertirse en la práctica permanente de la teoría revolucionaria (Kháyati, 2000: 415).

Visto desde esta perspectiva es que cobraría sentido todo el (lúdico) sistema de equivalencias léxicas que despliega *Libro de Manuel* para narrar los avatares de “la Joda”: el uso de “VIP” para nombrar al funcionario argentino que se pretende secuestrar, las variaciones de “hormiga” –el “Hormigón”, “las hormigazas”– para nombrar a los agentes con los que el Estado dictatorial argentino hace tareas de inteligencia en Europa, etc. Y, también, los (por momentos muy patéticos) debates presentes en *Libro de Manuel* sobre cómo renombrar los órganos sexuales y el ano. De todas formas, esto último se vuelve algo menos anecdótico si recabamos en la importancia otorgada por los situacionistas (y Cortázar) a la revolución sexual y a la sistemática subversión de los comportamientos sexuales considerados “normales”.

Otro rasgo situacionista presente en *Libro de Manuel* –así como en *Rayuela*– es el valor (lúdico, político) otorgado a la “deriva”. Tal

como se explicita en la sección “Definiciones” presente en el primer número de la *internationale situationniste*, la “deriva” es “[un] modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana; [una] técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos” (sin firma, 2001: 15). Para los situacionistas, el individuo que deriva –tal como el que juega– se sustrae conscientemente a los circuitos que el capitalismo tardío fija a los trabajadores asalariados. Y, además, la deriva en tanto práctica, extiende las fronteras de la zona que le ha sido asignada según el planeamiento urbano que ordena (parcela) las urbes capitalistas, tomando como retícula implícita, las clases sociales. A nivel anecdótico, también cabría mencionar que Cortázar compartió con Debord la devoción por París. Dos películas realizadas por el segundo, consideradas en la actualidad exponentes del llamado “cine situacionista”, contienen secuencias fílmicas que son, lisa y llanamente, una declaración de amor a la “ciudad luz”: *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959) y la versión filmada (1973) de *La sociedad del espectáculo*.

Ahora bien: la mención detallada de estas dos profundas marcas situacionistas en *Libro de Manuel* –el valor heurístico y subversivo otorgado a la deriva y el juego, la propuesta de una revolución lúdica y total que abarque todas las esferas de la vida o, aún mejor, que la vuelva indiscernibles– no sería suficiente para hacer de Cortázar un novelista situacionista. O, como bien nos gustaría, nuestro gran escritor situacionista. Por lo mismo, se impone una lectura aún más cercana, atenta a los indicios y a las entrelíneas. A ese designio cuasi policial es que dedicaré el próximo y último apartado.

Cortázar, escritor situacionista

En el segundo volumen de la edición en dos tomos de *Último Round*, la breve nota “Datos para entender a los perqueos”, que casi podría haber sido escrita por Lewis Carroll si no supiéramos que Cortázar fue además el autor de *Historias de cronopios y de famas* (1962), tiene como ilustración la reprografía (en negativo) de un misterioso dibujo hecho a pincel, que tiene algo de herradura estilizada pero también de toma aérea de las líneas de Nazca,

aunque, en definitiva, termina predominando la esforzada versión minimalista de un laberinto. Si vamos a la lista de ilustraciones del tomo, aparece allí consignado: “Datos para entender a los perqueos: foto de *The Situationist*”. ¿A qué remite esta (sospecho que deliberadamente mezquina) cita bibliográfica?

The Situationist Times fue una publicación situacionista en idioma inglés y de carácter internacional, creada y editada por la artista plástica Jacqueline de Jong, quien conoció a Debord en 1960, en Ámsterdam y mantuvo vínculos estrechos con miembros de las secciones alemana y holandesa de la IS. Si bien de Jong sería expulsada en febrero de 1962 de la IS, el proyecto de la revista ya había sido aprobado y debidamente anunciado en la Conferencia de la IS celebrada en Bruselas 1961, por lo que el primer número de *The Situationist Times* se publicó sin mayores impedimentos en mayo de 1962. Su sexto y último número apareció en diciembre de 1967. Entre sus colaboradores se contaron: Theo Wolvecamp, de Jong, Armando, Vanderkam, los integrantes del “Grupo SPUR”, Lodewijk de Boer, Edle Hansen, Singer, Gordon Fazarkely, Max Bucaille, Hay, Asger Jorn, Peter Schat, Noël Arnaud, Pierre Alechinsky y Boris Vian.

En su materialidad, *The Situationist Times* presenta la radical novedad de una forma impresa de deriva, y su apuesta resulta así visualmente tanto más atrayente y arriesgada que la del órgano de expresión situacionista “oficial”: la *internationale situationniste*. Sus números tres a cinco, inclusive, tienen como tópico, respectivamente, los nudos (número tres), el dédalo (número cuatro), y los anillos y cadenas (número cinco).

En efecto: aparecido en octubre de 1963, el número cuatro consiste en una acumulación aluvional de formas laberínticas, que, numeradas del 1 al 430, dialogan a lo largo de sus casi 184 páginas con breves ensayos e intervenciones (alguna son reprografías de originales manuscritos) sobre dicho tópico, creando una forma radicalmente nueva de texto-imagen. Así, *The Situationist Times* introduce en cada uno de los mencionados tres números un “patrón rítmico-visual”: un sistema de repetición, variación, elaboración y síntesis a partir de un motivo base. Si bien el texto que acompaña las ilustraciones es importante, el lector termina invirtiendo la tradicional jerarquía que hace de las segundas, un

mero complemento del primero. En otras palabras: en cada uno de los números de *The Situationist Times* termina importando más el “patrón rítmico-visual” en desarrollo, que la información verbal que lo acompaña. Ejemplificando lo señalado nuevamente con su cuarto número: resultan más atrayentes los laberintos (más o menos estilizados) en sucesión e interrelación que la información verbal que –en teoría– los primeros meramente ilustrarían.

Precisamente, la imagen que acompaña “Datos para entender a los perqueos” reproduce, a doble página y virada, la imagen 114 presente en la página 43 del número cuatro de *The Situationist Times*, lo que me permitiría afirmar con alto grado de certeza que Cortázar era un lector atento de esta publicación periódica, y que, la habría tenido muy en mente al momento de pergeñar, con Julio Silva, la materialidad de sus obras *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último Round*. Por último, una inferencia más, fruto del sentido común: si Cortázar leyó *The Situationist Times*, es altamente probable que también fuera lector de primera hora de la *internationale situationniste*.

No obstante, habrá certeza absoluta de esto último recién en octubre de 1983, momento de publicación de un librito tan bello como triste que Cortázar coescribió entre el 23 de mayo y el 23 de junio de 1982 con su compañera, la fotógrafa estadounidense Caroline Dunlop: *Los astronautas de la cosmopista. O un viaje atemporal París-Marsella*. El volumen nuevamente articula la fotografía, los experimentos tipográficos y el collage, y contiene además algunas ilustraciones de autoría de Stéphane Hébert, hijo de Carol. Por su materialidad, entraría a formar serie con los otros tres libros de retazos (“libros-almanaque”), que ya hemos mencionado muchas veces: *La vuelta al mundo en ochenta días*, *Último Round* y *Prosa del observatorio*. Tal como fuera el caso con *Libro de Manuel*, el autor decide ceder los derechos de autor a una causa política: en la portada leemos que sus regalías, tanto de la edición francesa como de la española, serán donadas “al pueblo sandinista de Nicaragua”.

Esta decisión para un libro que, lejos de lo que ocurre con *Libro de Manuel*, impresiona al lector como muy alejado de alguna reformulación posible de lo que en los sesenta-setenta se entendía por “literatura política” (o “literatura revolucionaria”) me llama a primera vista poderosamente la atención. Pero solo hasta que releo

una frase contenida en el ya antes citado aporte de Uwe Lausen para el octavo número de la *internationale situationniste*, “Repetición y novedad en la situación construida”, en la que este señala que: “Los situacionistas no son cosmopolitas. Son *cosmonautas*. Osan lanzarse a espacios desconocidos, para construir en ellos zonas habitables para hombres no simplificados e irreductibles” (Lausen, 2000: 334, énfasis en el original). De cronopio a cosmonauta, de cosmonauta a autonauta: resulta indudable que en Cortázar estas propuestas de metamorfosis de raigambre situacionista encontraron un cuerpo donde encarnar, siempre dispuesto al juego, (casi) siempre gozoso.

Los autonautas de la cosmopista constituiría entonces la apología en sede literaria más bellamente lograda del “juego” tal como lo entendieron los situacionistas. Un juego que nada tiene de infantil, que forma parte de una revolución total. Y, en el caso específico de Cortázar al momento de finalizar (ya sin Carol, que fallece de leucemia el 2 de noviembre de 1982) *Los autonautas de la cosmopista*, un juego que también significa un desafío victorioso al olvido y a la muerte. Según la lectura que presentamos aquí, la progresión que va de *Último Round* a *Los autonautas de la cosmopista*, pasando por *Libro de Manuel*, sería la prueba final de que el “proyecto situacionista” encontró en Cortázar un admirador ferviente de primera hora, y, a lo largo de toda su trayectoria literaria y vital, un agente secreto.

Bibliografía

Cortázar, J. (1962). *Historias de cronopios y de famas*. Buenos Aires, Minotauro.

_____ (1962). *Rayuela*. Buenos Aires, Sudamericana.

_____ (1967). *La vuelta al día en ochenta mundos*. México, Siglo XXI.

_____ (1968). *62/Modelo para armar*. Buenos Aires, Sudamericana.

_____ (1969). *Último Round*. México, Siglo XXI.

_____ (1972). *Prosa del observatorio*. Barcelona, Lumen.

_____ (1973). *Libro de Manuel*. Buenos Aires, Sudamericana.

_____ (1983). *Los autonautas de la cosmopista. O un viaje atemporal París-Marsella*. Buenos Aires, Muchnik.

Heker, L. (1973). “Apuntes para una lectura ‘literaria’ de Libro de Manuel”. En *El Escarabajo de Oro*, año XIV, no 46. Buenos Aires.

Kháyati, M. (2000 [1966]). “Las palabras cautivas (Prefacio para un diccionario situacionista)”. *Internacional Situacionista. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969). Vol. 2: La supresión de la política. Internationale Situationniste no 7-10 más “Las tesis de Hamburgo de septiembre de 1961”*. Madrid, Literatura Gris.

Lausen, U. (2000 [1963]). “Repetición y novedad de la situación construida”. En *Internacional Situacionista. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969). Vol. 2: La supresión de la política. Internationale Situationniste no 7-10 más “Las tesis de Hamburgo de septiembre de 1961”*. Madrid, Literatura Gris.

Ruffinelli, J. (1973). “Cortázar: la novela ingresa en la historia”. En *Marcha*, año XXXIV, no 1644. Montevideo.

S/firma. (2001 [1958]). “Definiciones”. En *Internacional Situacionista. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969). Vol. 1: La realización del arte. Internationale Situationniste no 1-6*. Madrid: Literatura Gris.

S/firma. (2001 [1958]). “Contribución a una definición situacionista de juego” y “Problemas preliminares a la construcción de una situación”. En *Internacional Situacionista. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969). Vol. 1: La realización del arte. Internationale Situationniste no 1-6*. Madrid, Literatura Gris.

S/firma. (2001 [1961]). “Instrucciones para tomar las armas”. En *Internacional Situacionista. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969). Vol. 1: La realización del arte. Internationale Situationniste no 1-6*. Madrid, Literatura Gris.

Taruselli, E. (1973). “*El Libro de Manuel*. Comentario de Eugenio E. Taruselli”. En *El Tribuno*, 24/06/1973.

CORTÁZAR, LECTOR DE KEATS O EL ASPECTO MÁS INJUSTO DE UNA INJUSTICIA

por Guillermo Saavedra

He tenido el honor, como editor de Alfaguara, de reeditar la obra completa de Cortázar cuando esta editorial compró sus derechos, a los diez años de su muerte, en 1994. Y de editar, en esa ocasión, los que en ese momento eran inéditos escrupulosamente guardados por Cortázar: la novela autobiográfica *Diario de Andrés Fava*, el volumen *Adiós, Robinson y otras piezas breves*, el libro de cuentos *La otra orilla*, varios de cuyos relatos son primeras versiones de algunas de las notables piezas que luego aparecieron en *Bestiario*, los tres volúmenes que recopilan su *Obra crítica* hasta entonces dispersa y el extraordinario *Imagen de John Keats*.

Comprobé entonces, no sin tristeza, que, para el *establishment* literario de comienzos de los 90, la obra de Cortázar estaba *fecha*. Progresivamente, Cortázar se había ido convirtiendo en un escritor al que había que perdonarle casi todas sus novelas y sus poemas, las travesuras de sus cronopios y unos cuantos tramos de su cosmopista; reconocerle casi a manera de lápida la maestría de algunos cuentos y las exploraciones formales de *Rayuela*, celebrar o condenar, según la posición de cada cual, su progresiva adhesión a los procesos revolucionarios en América Latina; y, en particular, ignorar u olvidar prolijamente su aporte crítico, del que la mayoría de los intelectuales solo tenía a mano, hasta entonces, las manifestaciones que, arropadas por su espíritu lúdico pero en modo alguno irrelevantes, había dado a conocer, coexistiendo con textos de muy diversa índole, en libros de carácter misceláneo como *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *Último round* (1969), *Prosa del observatorio* (1972) y *Territorios* (1978).

Es muy probable que, como un efecto indeseado de la rotunda consagración de Cortázar en los años 60, el aliento experimental de *Rayuela* o *62/Modelo para armar* y la maestría de sus cuentos hayan sido víctimas de un epigonismo que llegó a extremos caricaturescos y

de la inevitable desactualización de un verosímil de lengua coloquial que quedó congelado en la memoria del escritor, en la década de 1950. Una y otra modulación del paso del tiempo conspiraron para saturar la recepción de una poética de la narración original y renovadora pero que, paradójicamente, al ser revisitada, provocaba un efecto de *déjà vu* más por obra de sus seguidores que de quien la había formulado. Cansados de un cortazarismo muchas veces pueril y juvenilista, los nuevos lectores críticos no le perdonaron a Cortázar las notables invenciones de su escritura, de invariable intensidad poética y nunca pretenciosa, porque al releerlo les era imposible no escuchar en ella las resonancias de las versiones involuntariamente paródicas de sus emuladores.

Y ese efecto erosivo, sumado al paulatino y relativo abandono por parte de Cortázar de la escritura literaria en beneficio de una participación crecientemente activa en la realidad política latinoamericana, terminó por alcanzar también, a través de sospechas, reticencias y desdenes, al conjunto de su obra ensayística que, por consiguiente, al menos en el campo de la crítica que puede leerse fuera de los ámbitos académicos que no tengo el honor de frecuentar, fue víctima de una incomprensible condescendencia, cuando no de un desinterés casi programático.

No faltaron, desde luego, en el momento en que las publicamos, las reseñas descriptivas y generalmente encomiásticas de la *Obra crítica e Imagen de John Keats*, pero estas, salvo escasas excepciones, no estuvieron a la altura de la riqueza y la novedad que dichas obras implican, tanto por la luz que arrojan sobre la obra ficcional del propio Cortázar como por el modo en que esos trabajos dialogan con el presente en el que fueron escritos e incluso por lo que aún tienen para decir a un lector de nuestros días sobre la literatura, las artes visuales, el cine, la música y la cultura en general.

Al menos, yo no he encontrado, ni en el momento en que las publicamos, reunidas en Alfaguara, ni en los años siguientes, ninguna lectura –de esas que trascienden y dejan una huella persistente en nosotros– que relejera la obra ulterior de Cortázar a la luz de trabajos anticipatorios de su propio proyecto narrativo como *Teoría del túnel* (1947), suerte de manifiesto en el que pondera las novedades que el surrealismo y el existencialismo han aportado a la cultura humanista; o sus dos minuciosos ensayos “Notas sobre la novela contemporánea”

(publicado en la revista *Realidad* en 1948) y “Situación de la novela” (aparecido en *Cuadernos contemporáneos* en 1950), en los que lleva a cabo una síntesis admirable de las posibilidades del género en aquel momento. Tampoco abundaron los trabajos dedicados a revisar a conciencia si los elementos de la obra de Edgar Allan Poe que el propio Cortázar consigna en el prólogo a su admirable traducción de las *Obras en prosa* del gran maestro estadounidense, publicada en 1956 por la Universidad de Puerto Rico, aparecen –y, en caso de hacerlo, de qué modo– en su propia obra cuentística. Digamos de paso que ese prólogo está escrito con una elegancia luminosa y personal. Cortázar ha afianzado en él la soltura y el desenfado no exentos de precisión y de rigor que ya campean en *Imagen de John Keats* y ha abandonado para siempre el tono de sus primeros ensayos, todavía deudores de la economía académica, de la gravedad y la circunspección propios de alguien que no está aún del todo seguro de si será tomado en serio y en consecuencia, imposta una seriedad que no le es propia.

Como el triunfo indiscutido de Cortázar en su época de apogeo ha sido el del cuentista –a diferencia de sus novelas que tuvieron desde el principio admiradores y detractores– no es de extrañar que los textos críticos más recurridos sean aquellos que hicieron las veces, para muchos lectores contemporáneos a su aparición, de una propedéutica o, para decirlo en términos más ramplones y actuales, de lo que hoy llamaríamos un tutorial para escribir relatos; me refiero a “Algunos aspectos del cuento” y “Del cuento breve y sus alrededores”.

Estas cuestiones que señalo ahora fueron apuntadas, con mayores fundamentos dada su estrecha relación con la obra y la persona de Cortázar, por Jaime Alazraki, en el prólogo al segundo volumen de la *Obra crítica* publicada en Alfaguara en 1994. Pero nadie parece haberse tomado el trabajo de profundizar en el camino apenas sugerido, por razones de espacio y de contexto, por Alazraki en ese prólogo.

Ese desinterés es más inexplicable aún si se tiene en cuenta que la punta visible del iceberg de la producción ensayística de Cortázar que son, sin dudas, sus lecturas del *Adán Buenosayres* de Marechal y de *Paradiso* de Lezama Lima, han tenido una incidencia indudable en el destino posterior de esos dos libros en América Latina. Si bien su temprana y entusiasta lectura del *Adán*, publicada por la revista

Realidad en su número de marzo/abril de 1949, es decir, pocos meses después de la aparición de la obra de Marechal, ignorada o descalificada por casi todo el resto de la *intelligentsia* criolla en aquel momento, solo dio sus frutos dieciséis años después, cuando la novela fue reeditada por Sudamericana, aprovechando la buena recepción de *El banquete de Severo Arcángelo*, ya es imposible disociar el *Adán* de esa lectura profética de Cortázar. La perspicaz y celebratoria lectura que Cortázar hace de *Paradiso* de José Lezama Lima (incluida en *Último Round*, libro publicado en 1969) fue en cambio indudablemente decisiva para la recepción original de esa compleja obra lezamiana, casi en la misma medida que la entrevista realizada en La Habana al propio autor por Tomás Eloy Martínez y publicada en *Primera Plana* unos días antes del lanzamiento argentino de *Paradiso* por Ediciones De la Flor, en marzo de 1968.

Cortázar declaró más de una vez –sin ir más lejos, en el comienzo de su extenso y agudo comentario sobre *Paradiso*–: “no soy un crítico”, reivindicando para sí el lugar un tanto impune, eximido de la presentación de pruebas y autorizado a las confesiones de parte, desde el cual los escritores de ficción y los poetas leen y comentan a sus colegas. Pero esa posición, que en general es asumida de un modo interesado, deliberadamente parcial porque suele tener el propósito de justificar o defender una poética propia, en el caso de Cortázar, si bien es obvio que le resulta imposible descalzarse de sus propios zapatos, ni dejar de pisar con ellos su propio territorio estético e ideológico, casi siempre se manifiesta con una generosidad infrecuente, en un esfuerzo por adoptar provisoriamente el punto de vista del texto y el autor comentados. La lucidez y honestidad con que Cortázar desglosa los méritos y defectos del *Adán Buenosyres* hasta concluir en su jubilosa celebración, son un claro ejemplo de ello. Sin olvidar el hecho –en modo alguno irrelevante en un momento en que el primer peronismo estaba en su apogeo– de que su artículo implicara la encendida defensa de un escritor que era además partidario y funcionario de ese régimen del que Cortázar fue acérrimo opositor, al punto de renunciar a sus tres cátedras en la Universidad de Cuyo al llegar el peronismo al poder y de terminar radicándose en París unos meses antes de la reelección de Perón.

Si el soslayo de la obra crítica de Cortázar mientras él vivió puede comprenderse en cierta medida por la categórica consagración de la

que fue objeto su obra ficcional, omnipresente a través de incesantes reediciones, mientras que esa obra ensayística se ocultaba dispersa en publicaciones periódicas de escasa circulación en su momento y en su mayoría desaparecidas como *Realidad*, *Cabalgata*, *Anales de Buenos Aires* y *Cuadernos Americanos*, resulta difícil entender, en cambio, la muy escasa o nula repercusión de esa misma *Obra crítica* al ser presentada en 1994 de manera integral en tres volúmenes, con la cuidadosa curaduría de tres cortazarianos irreprochables como Saúl Yurkievich, Jaime Alazraki y Saúl Sosnowski, rompiendo además, por así decirlo, un inevitable silencio de diez años después de la muerte de Cortázar, apenas interrumpido por la publicación de otras dos novelas que habían quedado inéditas en vida del escritor: *Divertimento* y *El examen*. Y más incomprensible aún resulta el silencio respecto de una obra de largo aliento ensayístico como *Imagen de John Keats*, provista ya de casi todos los atributos de madurez de su autor, desentendida de casi cualquier etiqueta académica y escrita no a pedido de una publicación especializada sino por una evidente necesidad personal, no abrumada por las obligaciones de un encargo sino motorizada por un deseo íntimo e indelegable.

No pretendo hacer sociología literaria, está lejos de mi alcance e incluso de mi curiosidad, pero al final de mi intervención esbozaré una hipótesis sobre las posibles causas de este desinterés por la obra no ficcional de Cortázar.

Volviendo a Cortázar como lector de John Keats, es evidente que el argentino encontró en el poeta inglés la manifestación más serena y más lúcida del Romanticismo. Un Romanticismo a la inglesa, más concretamente el de la segunda generación de poetas románticos de la isla, alejado de los excesos de autoconmiseración de los alemanes y los franceses. La perspectiva keatsiana del Romanticismo, que es también, en gran medida, la de Shelley, le permitió a Cortázar tender un puente, afín a su propia sensibilidad, entre ese movimiento que hizo de la subjetividad un salvoconducto entre el arte y la naturaleza y aquellos de sus seguidores que fueron, a su vez, precursores de una subjetividad progresivamente despojada del corset de la razón: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé y el conde de Lautréamont.

Esa genealogía desemboca casi fatalmente en el surrealismo que, como ya he mencionado, fue junto al existencialismo uno de los dos pilares en que se sostuvo la cosmovisión renovadora del humanismo

cortazariano. Una forma de entender la modernidad que postula el arte como un quehacer capaz de transformar el vínculo sagrado ya impracticable de la religión en un religarse laico que implique la comunión transversal y fraternal entre los hombres. Y esa comunidad solo será posible, para Cortázar, alcanzando una dimensión más plena de lo humano, un estadio en el que la razón y lo irracional, el pensamiento y la emoción, fructifiquen en pie de igualdad.

Keats fue también, para Cortázar, la posibilidad de volver a la *Weltanschauung* helénica sin las rémoras que el clasicismo extrajo de la antigüedad griega hasta reducirla por destilación a un conjunto de reglas y abstracciones, dando preeminencia a sus obras monumentales y cercanas a la perfección en detrimento de, por ejemplo, la modesta alfarería de aquellos tiempos lejanos, un quehacer que obtenía de la imperfección otra clase de belleza no menos necesaria y sin dudas más próxima a la cotidianidad frágil de los hombres.

La alusión a la alfarería no es inocente. Y es que esta perspectiva desplegada en la breve e intensa aventura poética de Keats fue avizorada por Cortázar unos seis años antes de escribir *Imagen de John Keats*, en un texto que es sin dudas su antecedente: “La urna griega en la poesía de John Keats”, meduloso trabajo de Cortázar publicado en 1946 en la *Revista de Estudios Clásicos* de Mendoza y que fue, a su vez, consecuencia del curso sobre Keats y Shelley dictado inmediatamente antes por el escritor en la Universidad de Cuyo.

La distancia que hay entre este texto e *Imagen de John Keats* es la que separa al Cortázar aún indeciso entre abrazar una carrera académica o hacerse escritor y el ya consumado autor de *Bestiario* y novelista en ciernes. Es decir, entre un ensayista escrupuloso, metódico, con pretensiones de objetividad, que busca el amparo de un maestro prestigioso dedicando su artículo al profesor y poeta Arturo Marasso –que lo había iniciado en el estudio de la antigüedad clásica y de la literatura española– y un escritor ya sin rótulos que, desentendido de las obligaciones que imponen los claustros –que abandonó por su antiperonismo más que por antiacademicismo– se lanza a navegar en la extraterritorialidad de la escritura como un corsario autónomo, sin patente, dedicado, no a robar para la corona, sino a hacerse fuerte en su propia “isla a mediodía”.

Pero ese Cortázar de 1952, quien ya se ha demostrado a sí mismo que puede producir una escritura de ficción en la que confluyan

felizmente sus preocupaciones estéticas, humanísticas y políticas a través del pasaporte del fantástico, no renuncia en modo alguno a esa otra forma de escritura orientada hacia un objeto explícitamente ajeno, tan literario como su propia aproximación que es, en todo caso, tributaria de él y no a la inversa.

A partir de *Imagen de John Keats*, en esa alternancia entre el despliegue de la propia ficción y la satisfacción de leer a los otros y dejar también constancia de ello por medio de otra escritura no ficcional, no hay fricción sino, por el contrario, un flujo continuo de ida y vuelta, en la sospecha, que se irá haciendo convicción en Cortázar, de que la literatura es un edificio que se está levantando y arruinando constantemente por la acción concertada y desconcertada de escritores, lectores y críticos, sometidos todos al devenir histórico y los cambios de sensibilidad.

Cortázar empieza a habitar esa algarabía de las escrituras en el espacio que Borges ya había ubicado con precisión: la biblioteca. Pero llegó a vencer la agorafobia del autor de *El aleph* transformándola en una progresiva participación en la plaza pública, aunque por la época de *Imagen de John Keats* todavía necesitaba volver de vez en cuando a la intimidad de su escritorio. Podría decirse que este Cortázar tiene todavía un pie en ese espacio recoleto pero el otro ya camina en medio de la vocinglería de las calles. Si cada escritor es un Robinson Crusoe reinventando su civilización desde su inevitable aislamiento, la insularidad de Cortázar está siempre buscando integrarse en un archipiélago multifacético. Por eso, su biblioteca no necesariamente está instalada en un lugar cerrado y silencioso sino, más bien, abierta a un exterior desde donde llegan, además de los murmullos de los vecinos escritores, los sonidos del jazz, de ciertos tangos y, entre otras muchas cosas, el ruido de las multitudes asistiendo a un *match* de boxeo.

Lo que va del artículo inicial sobre el poema de Keats y su urna griega, a *Imagen de John Keats*, es también, entonces, un desplazamiento desde un silencio de biblioteca hacia un rumor de plazas, de cafés y de ámbitos campestres a los que Cortázar saca a pasear a Keats y a su propio lector. Ese pasaje implica, ante todo, una transformación de perspectiva, de humor y de procedimientos.

Si en el texto dedicado a la urna griega Cortázar se aviene a la arqueología de un saber que rastrea dos momentos diferentes del

pasado (el de la Grecia clásica y el de Keats) para extraer, de ambos, elementos fósiles que permitan reconstruirlos, en *Imagen de John Keats* postula la actualidad de la poesía de Keats, busca convivir con ella, sacándola, como el propio Cortázar afirma y ya se dijo aquí, a pasear con él.

El efecto notable de este nuevo procedimiento cortazariano hace que su lector pueda leer a los dos: a Keats pensado, traducido y comentado por Cortázar; y a Cortázar mismo, escribiendo sobre Keats, incorporándolo casi como un alimento y compartiendo con nosotros el proceso personal de su metabolización y sus efectos. Leemos a Keats según Cortázar y a Cortázar afectado por Keats como si ambos fueran nuestros contemporáneos, como si los dos formaran parte de nuestra propia actualidad. Y ello, sin necesidad de aceptar necesariamente los juicios de uno u otro, sino entregándonos con disponibilidad al juego, vale decir, sacando a pasear, a su vez, a ambos con nosotros.

No hay una pizca de esoterismo en esta actitud de Cortázar. No pretende convertirse en médium del poeta inglés sino capturar:

la situación y el decurso del espíritu en la vida, del hombre dotado de espíritu e inmerso en su circunstancia. Una poesía haciéndose, su respiración, su pulso, ese alentar que separa las aguas y entra en el alegre caos del día como la proa o el pájaro (Cortázar, 1996: 21).

Cortázar advierte de entrada que *Imagen de John Keats* no es un tratado, que no salpicará de citas su texto, que no se someterá a la retórica, al imperio de su orden, que no abusará de las referencias en otras lenguas aunque, desde luego, a lo largo de su extensa y gozosa exposición de 600 páginas, irá traduciendo él mismo los poemas y cartas de Keats (que muchas veces son también poemas o los incluyen), luego de citarlos en su lengua original.

¿Qué es entonces este libro, si no es un ensayo formal? ¿Acaso una biografía? No exactamente, aunque desde luego el texto repasa minuciosamente la peripecia de Keats desde su breve adolescencia llena de deudas y problemas de salud hasta su muerte. Y aun así, lo que puede tener de biográfico no implica solo el periplo vital de Keats sino también el del propio Cortázar en el proceso de escribir este libro.

A lo largo de su exposición de las estaciones de la vida y la poesía de Keats, Cortázar intercala con gran sentido de la oportunidad y con la gracia que luego hará brillar la prosa de sus mejores cuentos y de las páginas más inspiradas de *Rayuela* o 62... circunstancias de su propio presente, del presente que rodea su circunstancia de escritura filtrándose en el decurso de esa escritura, tiñendo la obra en progreso: un cielo entrevisto en un paseo por Italia, el diálogo con un corrector con quien revisan juntos unas galeras, conversaciones con su amigo Alberto Girri y versos del propio Girri o de Daniel Devoto, y asociaciones de lo más arbitrarias, surgidas de la libertad con que ha decidido encarar su escritura. Una libertad que, si algo pone en acto, es una forma resplandeciente de la alegría de escribir que es también, para Cortázar, como lo fue para Borges, la alegría de leer y la necesidad de compartirlas.

Si se conviene en reconocer la excepcionalidad de este libro jubiloso, de puertas abiertas, en el que puede entrarse con un cigarro encendido y una jarra de cerveza, como invitaba Brecht a compartir su literatura y su teatro, resulta, insisto, sorprendente que descansa en el estante más oscuro y menos fatigado de la biblioteca de su autor.

Sospecho que, además de ciertas dificultades específicas de recepción que, como expuse al comienzo, pusieron en suspenso buena parte de la obra de Cortázar en la década de 1990, hay un obstáculo que no solo la producción no ficcional de Cortázar debe enfrentar sino que también se le presenta a la obra de casi cualquier escritor argentino del siglo XX en adelante y que está originado por un prejuicio, el de que en la literatura existiría algo así como una división nacional del trabajo referida a los géneros: salvo excepciones contadísimas, no es posible que un mismo escritor sea igualmente relevante en el ejercicio de la ficción y la no ficción. Así, la obra ensayística o crítica de Cortázar resultaría empequeñecida por sus cuentos y algunas de sus novelas. Del mismo modo en que los ensayos de David Viñas como *Literatura argentina y realidad política* estarían muy por encima de sus novelas. Y libros de Murena como *El pecado original de América* o *El nombre secreto* serían mucho más atendibles que su narrativa o sus poemas. La relativamente reciente reedición de los cuentos de Ezequiel Martínez Estrada por Ricardo Piglia en su colección "Serie del Recienvenido" puso de manifiesto, a su vez, la injusticia que implicó sumirlos en el olvido, en beneficio

de textos como *La cabeza de Goliath* o *Radiografía de la pampa*. La enumeración podría extenderse casi hasta nuestros días: *El concepto de ficción*, recopilación de ensayos de Juan José Saer, es tenido mucho menos en consideración que su obra narrativa o incluso que su poesía. O inversamente, la indispensable obra narrativa de Noé Jitrik tuvo que abrirse paso, arduamente, por prepotencia de trabajo de su autor para empezar a ganar, desde no hace mucho, similar consideración que la que merece, con toda justicia, su obra ensayística y teórica.

Desde luego, allí está una vez más Borges, como la excepción que viene a subrayar la regla con la regla misma. Como ya se ha dicho hasta el cansancio, la eficacia de Borges reside precisamente en haber logrado un extraordinario efecto de disolución de los límites entre los géneros, contaminándolos recíprocamente de los elementos que les son ajenos; básicamente: ficcionalizando el ensayo y dando un aura engañosamente ensayística a sus ficciones. Y luego aún más, cuando finalmente se convirtió en una esfinge para la sociedad argentina, persuadiendo a su audiencia y a sus lectores, que en cierto sentido terminaron funcionando como un *continuum* imaginario, de la existencia de una suerte de fuerza aurática, algo así como un efecto o factor Borges que, irradiándose desde su apellido, ya no como una marca identitaria sino como un talismán o una piedra filosofal, era capaz de borgizarlo todo hasta sumirlo en una materia enrarecida y resbalosa, una incertidumbre incómodamente placentera que reverbera de manera similar en sus cuentos, sus ensayos, sus charlas e incluso en sus traducciones. Borges nos convence, leyéndolo, del carácter borgeano de textos y autores que incluso lo precedieron, como De Quincey, Schwob, Melville o Carriego, ya sea comentándolos, reescribiéndolos o traduciendo los. Y así y todo, aún hoy hay quienes sostienen que la obra poética de Borges está muy por debajo de sus cuentos o sus ensayos.

Ahora bien, aunque Cortázar, atento y agradecido lector de Borges, supo sacar provecho de esta descomunal mixtificación del maestro en sus ficciones, en especial en *Rayuela*, en la que grandes tramos de la narración están constituidos por disquisiciones de naturaleza teórica o crítica, como en las discusiones del Club de la Serpiente o en las intervenciones de Morelli, estas no logran integrarse con naturalidad a la sustancia específicamente ficcional que alienta en

la novela como tal. Y, cuando eventualmente lo consiguen, lo hacen casi a título de inventario, o en el plano de la *doxa*, de la opinión, provocativa e incluso seductora pero en pocos casos creadora de teoría o formuladora de una crítica. En los juicios de los personajes de *Rayuela*, importa a veces menos la solidez de los argumentos que la actitud cuestionadora que los suscita, en una época como los 60 en que, por principio, todo debía ser cuestionado desde sus cimientos.

Pero, más importante aún, Cortázar no pone en juego un procedimiento análogo cuando escribe no ficcionalmente. Aunque, como se ha visto, en un libro como *Imagen de John Keats* descarta cualquier pretendida objetividad y toda solemnidad, no propone a su lector el mismo pacto de lectura que en sus cuentos y sus novelas. No renuncia a la nota al pie, ni a la cita, ni a la glosa, ni a la perífrasis, y mucho menos prescinde del rigor (aunque se cuida de confundirlo, como advertía Gironde, con ensuciarse la camiseta), porque en modo alguno quiere borrar la evidencia de un objeto exterior, en este caso la obra de Keats, sino confirmarla como algo realmente existente más allá de su discurso y sobre el cual ese discurso precisamente discurre. Y no permite que nos olvidemos de que el garante de ese discurso es el propio Cortázar y no Oliveira, ni Morelli, ni cualquier otro personaje de carácter inequívocamente ficcional de sus novelas o cuentos.

Quizás haya sido Ricardo Piglia el primero en lograr convertir eficaz y verosímelmente, la materia teórica, en materia ficcional, en su novela más ambiciosa en este sentido, *Respiración artificial*. Porque, si bien comparte, con *Rayuela* y con varias de las novelas y cuentos de Saer, la existencia de personajes intelectuales o artistas que polemizan sobre cuestiones vinculadas con la literatura, el cine, las artes visuales, la música, la historia o la filosofía (algo que, cabe señalar, está ya presente en el *Adán Buenosayres*, en particular en la desopilante discusión que los personajes sostienen en la escena de la glorieta de Ciro), esas cuestiones no solo son contenidos referenciales de los diálogos sino que además dan forma a la narración y son parte de su trama e incluso de su intriga. En este aspecto, Piglia es el más avanzado discípulo de Borges, tal como queda de manifiesto en su célebre formulación de que *El Capital* o el *Discurso del método* podrían leerse como novelas policiales, afirmación que no deja de ser, a su vez, una variación feliz de la no menos célebre *boutade* borgeana

de que la metafísica es una rama de la literatura fantástica. Y a tal punto llegaron los efectos de lectura de una novela como *Respiración artificial* que no solo se impuso como la gran novela argentina de la década de 1980 sino que además le impuso a la academia de esos años su lectura de la literatura argentina, a partir de la célebre dicotomía entre Borges como último escritor argentino del siglo XIX y Arlt como primer escritor del siglo XX.

En este sentido, y sin dejar de mencionar la deuda que la obra de Piglia también tiene con la de Cortázar, una deuda que el propio Piglia estuvo a punto de hacer explícita cuando tituló provisoriamente su primer libro de cuentos “Jaulario”, Cortázar ha preferido mantenerse relativamente fiel a la división de géneros. Porque, aunque su espíritu lúdico ha sabido sobrevolar, sin solución de continuidad, el territorio de sus ficciones y de sus ensayos, al menos a partir de *Imagen de John Keats* y mucho más aún en sus textos posteriores, nunca ha pretendido eliminar las fronteras entre uno y otro género.

Confinada entonces por el propio Cortázar al territorio claramente delimitado de la no ficción, la obra específicamente crítica de Cortázar padeció desde entonces la devaluación relativa del conjunto de su obra, con el agravante de haber sido siempre injustamente considerada como inferior o subalterna respecto de su magnífica y deslumbrante obra narrativa.

De todos modos, si bien Cortázar nunca quiso incluir en el mismo estante de su biblioteca unos y otros libros de su propia cosecha, todos ellos están alcanzados por una similar lucidez, una pareja cordialidad, una idéntica forma de la hospitalidad y el respeto intelectuales que deberían contagiar también, en similar medida, a su todavía desatento, prejuicioso o, como diría Cervantes, desocupado lector.

Bibliografía

Cortázar, J. (1996). *Imagen de John Keats*. Buenos Aires, Alfaguara.

QUISIERA SER TIRESIAS...
**(EN TORNO A LA POESÍA ERÓTICO-AMOROSA
DE JULIO CORTÁZAR)**

por *Gustavo Lespada*

Hay que
reinventar el amor, ya se sabe.
Arthur Rimbaud

Introducción

Es cierto, Cortázar es el gran narrador que tempranamente supo que no debía ponerle nombre a la opresiva acechanza que poco a poco iba apoderándose de la casa familiar, como sucede en ese otro relato (inconcluso) de Kafka sobre un animal que en su guarida subterránea percibe la amenazante proximidad de otro excavador desconocido (*Der Bau*: “La construcción”). Es cierto que, probablemente junto con Borges, Julio sea uno de nuestros más perfectos cuentistas –para decirlo en términos de Horacio Quiroga, otro de la misma estirpe. Es sabido, se escribe contra la muerte y ahí están, imperecederos, “El perseguidor”; “Final del juego”; “Torito”; “La autopista del sur”; “Continuidad de los parques”; “Reunión”; “La señorita Cora”; “Conducta de los velorios”; “Las cartas de mamá”; “Satarsa”, sus *Historias de Cronopios y de Famas*, la manera inagotable de narrar Buenos Aires, aun desde París: su escritura podía internarse en lo más hondo de la *Galerie Vivienne* y aparecer en el pasaje Güemes. Fiel a su identidad, siempre siguió escribiendo de este lado, con sus *che*, sus lunfardos, sus tangos –cómo me gustaría contarle que el Tata Cedrón ha vuelto y canta todavía con su carisma intacto. Y como si tanto fuera poco, escribió *La Novela* que en los años sesenta ganó las calles y las cabezas de los adolescentes –y no solo– y que tantos desearon haber escrito. Es cierto, *queremos tanto a Julio*, que se nos nota.

Pero como poeta poco se lo conoce y menos se lo lee, y no falta el maligno que sentencia con sorna que *como poeta, era un buen*

narrador. En realidad creo que Cortázar como narrador fue un gran poeta, y con esto no digo nada nuevo: hay un núcleo genético de “poeticidad” –como él mismo solía llamar a ese elemento transformador y transgénico– en toda su escritura, y sé que en esto coincido con otros críticos y escritores (Monteleone, 2016).

Volviendo a su poesía propiamente dicha –dejando por el momento de lado su incuestionable prosa poética de la que tan pródiga es *Rayuela*–, en esa zona más irregular o menos constante de su producción hay ciertos aspectos dignos de mejor análisis, expresiones disruptivas y contrastivas, transgresiones formales que persiguen una articulación no racional con la realidad, figuras que operan superpuestas o a veces escondidas en un registro prosaico y hasta coloquial. Como en esta oportunidad me he propuesto indagar en su poesía erótica y amorosa, quisiera adelantar, a manera de hipótesis, lo que tal vez sea poco más que una intuición, y es que pese a los diversos abordajes al tema en su obra poética predomina una postura que podríamos calificar de honesta. Honestidad en el sentido de la conformación de un sujeto erótico –el que se construye en sus enunciados– que no solo se entrega y compromete íntegramente, sino que se constituye en la experiencia. Un sujeto audaz y vulnerable, que no esconde su fascinación por el universo femenino, atravesado por la incertidumbre y la paradoja, decidido a no aceptar ninguna normativa respecto de la sexualidad y cuyas marcas de transgresión genérica –en particular sobre el mundo lésbico– se trasladan a la escritura, quiero decir, que habría una correlación entre la semántica amorosa y los aspectos formales de su poética. Más que temático se trata de un erotismo del lenguaje, de una escritura *erotizada*. Conceptualmente, además, la escena erótico-amorosa aquí se manifiesta ligada a un profundo deseo de saber, de conocimiento, a la vez que no duda en presentarse como un sujeto atravesado por una vivencia tan ineludible como necesaria y contingente, recordemos lo que dice Oliveira sobre el amor: “Lo que mucha gente llama amar consiste en elegir a una mujer y casarse con ella. La eligen, te lo juro, los he visto. *Como si se pudiese elegir en el amor, como si no fuera un rayo que te parte los huesos y te deja estaqueado en la mitad del patio*” (Cortázar, 1978: 484, énfasis propio).

La poética de Cortázar posee, frecuentemente, un trasfondo paradójal. Suele recurrir a esta figura para señalar incongruencias en ese constructo que se nos presenta objetivado como *lo real* pero que el poema no acepta, no acata, sino que propone una realidad *otra*, una realidad que nos espera más allá de la comodidad rutinaria y las convenciones, o sea, no la realidad como algo establecido sino como una acción a realizar, como un trabajo pendiente. La paradoja, entonces, sería el vehículo que pone en evidencia a la *significación*, entendida esta última como el proceso de objetivación y reificación dentro de la lengua, puesto que, al cristalizarse los significados atribuidos, estos tienden a borrar su origen presentándose como naturales y definitivos (Berger y Luckmann, 1993: 52-87).

Ante la estructura lógica del lenguaje que proporciona un instrumento de legitimación de lo dado, la actividad poética subvierte esa lógica de la transparencia y de la concordancia mediante diversas operaciones y figuras que alteran la pretendida homogeneidad y correspondencia. El propio Cortázar reflexionó sobre este tema en varias oportunidades; vaya como ejemplo temprano su “Teoría del túnel” (1947), en la cual caracteriza una poética de ruptura que, como decía Nietzsche, debe *destruir para construir*. Allí propone una acción *contra lo verbal desde el verbo mismo*, “una actividad en la que lo estético se ve reemplazado por lo poético, la formulación mediatizadora por la formulación adherente, la representación por la presentación” (Cortázar, 1994: 61-68).

Producción de la falta

Entremos pues, por unos versos de *Salvo el crepúsculo*. Por lo pronto titular “Boleró” a un poema que justamente revierte el estereotipo de la pasión edulcorada ya es una ironía: “Qué vanidad imaginar / que puedo darte todo, el amor y la dicha, / itinerarios, música, juguetes. // Es cierto que es así: / todo lo mío te lo doy, es cierto, / pero todo lo mío no te basta / como a mí no me basta que me des / todo lo tuyo.” (Cortázar, 1993: 141). El enunciado coloquial –apenas interrumpido por la figura del *zeugma* (itinerarios, música,

juguetes)—¹ acusa la falta en plena posesión a la vez que cuestiona la ciega presunción del “puedo colmar todo tu deseo”. Hay aquí un concepto fuerte y es que *sin la falta, el lazo desaparece*. La paradoja instala la demanda del deseo que siempre es deseo de lo que no se tiene, de lo que no se es. Paradoja constitutiva, como la rígida materia conformada mayormente por vacío. Así, concluye el yo poético, desafiando a la lógica de la acumulación: “[...] que solo en la aritmética / el dos nace del uno más el uno”.

¿Qué nos dice el poema contra toda racionalidad? Nos plantea la ambivalencia del encuentro que impone la distancia insalvable, ya que siempre se tratará de un *dos* sometido a la fatalidad de no poder fusionarse porque indefectiblemente aparece lo inaccesible del otro. Este carácter irreductible de la unión se manifiesta una y otra vez en la poesía de Cortázar, veamos otro ejemplo, en el último terceto de “La ceremonia”, uno de los “Tres sonetos eróticos”: “No sé qué viste tú desde tu queja, / yo vi águilas y musgos, fui ese lado / del espejo en que canta la serpiente” (187). La experiencia erótica exhibe una percepción sesgada, limitada por la ignorancia (“No sé...”) y la inquietante imagen de “ese lado del espejo”. Habría una coincidencia conceptual respecto de los planteos de Alain Badiou, mejor dicho, los planteos de Badiou coinciden con la concepción amorosa de la poesía de Cortázar. Recordemos que el filósofo francés recusa las tres posturas tradicionales sobre el amor: la sacrificial (dar la vida por el otro), la pesimista (el amor como ornamento social del sexo) y la fusional (dos que se hacen uno). *El amor no es una fusión sino una unión disyuntiva*, dice Badiou, una experiencia del mundo como diferencia que opera sobre una paradoja, puesto que ambas posiciones son irreductibles: “Hay 'uno' y 'uno', que no hacen dos, al ser el uno de cada 'uno' indiscernible, [...] totalmente disyunto del otro” (Badiou, 2002: 241-247).

Volviendo al rol de la paradoja, veamos cómo se manifiesta en “Encargo” que se abre con una sorprendente demanda: “No me des tregua, no me perdones nunca. / Que cada cosa cruel sea tú que vuelves [...]” (1993: 163). Lo inesperado del pedido –tratándose de

1 Zeugma o *silepsis* es una forma singular de coordinación: participa de la acción de unirse, de “poner bajo el mismo yugo” elementos disímiles, de diferente naturaleza, lo cual produce incongruencias semánticas o sintácticas. Véase Beristáin (1995) y Mortara Garavelli (1991).

un poema de amor– (“no me des tregua, no me perdones...”) viene acompañado de una forma singular: “que cada cosa cruel *sea tú* que vuelves”. Esa cercanía del verbo copulativo y el pronombre “sea tú”, a la vez, marca la distancia, es decir, la no correspondencia. No dice que *seas tú* –el verbo no responde al pronombre–, sino que la acción verbal se atribuye a toda la adversidad venidera “que cada cosa cruel” para desembocar en la segunda persona en función de objeto. En ese punto, en esa conjunción disyuntiva, la actividad semiótica se impone. “Ven a mí con tu cólera seca de fósforos y escamas. / Grita. Vomítame arena en la boca, rómpeme las fauces [...] Yo te pido la cruel ceremonia del tajo, / lo que nadie te pide: las espinas / hasta el hueso. Arráncame esta cara infame, / oblígame a gritar al fin mi verdadero nombre” (163).

La crueldad amorosa no es otra que la que instala la pérdida en el ser cuando ama, cuando experimenta la acción incontrolable del Eros que lo remonta a un estado de gracia y a la vez lo sumerge en un tembladeral de vulnerabilidad. Mantener despierto, vivo, al amor es sostener –o soportar– la demanda interminable. Opuesto a la mezquindad de las concepciones mercantilistas que promulgan una suerte de pragmatismo amoroso, el tono imperativo del enunciado plantea la ganancia en la pérdida (del propio control), el comprometerse del sujeto en la entrega y en la transformación como un nuevo nacimiento, más acorde con la sentencia paradójica del Tao: “Quien más entrega más posee”; o con la lógica del *Potlatch* que otorgaba prestigio y dignidad a quien donaba sus bienes.

El sujeto poético rechaza la condescendencia y la piedad, no quiere la paz consuetudinaria ni la música de las caricias fáciles y cuando antes dice “Guarda tu amor humano, tu sonrisa, tu pelo. Dalos” (163), no es su amor, ni su sonrisa, ni su pelo, lo que rechaza, sino el gesto estereotipado que se sirve de esos sustantivos para tapizar hasta el hartazgo una lírica superficial de la repetición, una *lírica tautológica*. Por eso pide el grito, el exabrupto escatológico, la drástica oblación del semblante social y los buenos modales, por eso se ofrenda al tajo, a la herida hasta el hueso para poder, a través de esa situación límite encontrarse a sí mismo, hallar su “verdadero nombre”. ¿Por qué “verdadero”, a qué *verdad* se refiere el enunciado? A la verdad que produce esa experiencia existencial, ontológica,

que llamamos amor. Nuevamente apelamos a Badiou, ya que para el filósofo, el amor es uno de los cuatro procedimientos genéricos de verdad, porque en el amor el sujeto va más allá del narcisismo y del placer sexual –que siempre es con uno mismo mediado por el otro, Lacan mediante. El amor es una construcción de verdad, la de experimentar la vida como diferencia, desde el punto de vista del Dos, aunque se trate de una disyunción (Badiou, 2016: 26-35).

Además de la recurrente paradoja, el estilo² de Cortázar es proclive a las analogías y los deslizamientos sin solución de continuidad entre los diferentes planos del lenguaje, como ser entre el sentido directo –con muchos signos de oralidad– y el figurado. Así, en “Poema” se asume la afirmación argumentativa “Te amo por...” para desarticularla colocando enseguida de la preposición *por* el sustantivo *ceja* en lugar del complemento causal, alterando la gramaticalidad tanto como la función referencial. “Te amo por ceja, por cabello, te debato en corredores / blanquísimos donde se juegan las fuentes de la luz, / te discuto a cada nombre, te arranco con delicadeza de cicatriz [...]” (Cortázar, 2005: 345). Trastrocamiento morfológico, composición absurda tal vez para decirnos que no existe explicación racional ni causa lógica que pueda dar cuenta del amor (las otras conjugaciones *te debato*, *te discuto*, *te arranco* tampoco están en sintonía con el verbo amar, sino más bien en disidencia). El propio Cortázar lo explicita en una de las notas: “¿Qué razón puede quedar en lo más irrazonable, en eso que siempre llamaremos corazón? ¿Qué absurda, irrenunciable co-razón orienta una vez más el gobernalle de la sangre hacia las sirtes que lo esperan entre espumas y naufragios?” (Cortázar, 1993: 182).

“Poema” concluye poniendo en primer plano una búsqueda que parte de la incertidumbre, del despojo, de la inseguridad susceptible de errores, dispuesta a volver a intentarlo, cualquier cosa antes que permanecer en el limbo de lo establecido. Las conjunciones de lo disímil cifran lo inesperado como un conjuro del azar y la contingencia:

2 Entendemos por estilo el conjunto de rasgos y operaciones particulares con que una escritura se comporta frente a cierta normativa, es decir, la forma en que elementos marcados contrastan con un contexto previsible o no marcado.

No quiero que tengas una forma, que seas / precisamente lo que viene detrás de tu mano [...] Todo mañana es la pizarra donde te invento y te dibujo, / pronto a borrarte, así no eres, ni tampoco con ese / pelo lacio, esa sonrisa. / Busco tu suma, el borde de la copa donde el vino / es también la luna y el espejo, / busco esa línea que hace temblar a un hombre en / una galería de museo. / Además te quiero, y hace tiempo y frío (Cortázar, 2005: 345).

Este aspecto irracional, paradójico, como delicia y sufrimiento, también se encuentra como reflexión filosófica en los diálogos de Platón, por ejemplo, en el *Fedro*, cuando Sócrates discute los argumentos de Lisias que se ufana de no sufrir los efectos perjudiciales y alienantes del enamoramiento mediante el auto-control o *sophrosyne*, es decir, eludiendo todo compromiso en las relaciones amorosas. Sócrates no niega esa invasión impredecible ni esa *manía* que nos provoca Eros, pero la reivindica como un estado supremo, como un don de los dioses y un acceso profundo al conocimiento (Carsos, 2015: 205-218). De paso recordemos que para Platón, *Eros* era hijo de la abundancia (Poros) y la pobreza (Penia), lo cual alude a la conformación contradictoria del amor en cuanto al estado de plenitud como a la angustia y el sentimiento de vulnerabilidad.

Ajeno a toda prevención o planificación, se trata de una experiencia que sobreviene, de un acto trascendente, puesto que al involucrarnos nos conforma, de allí el epígrafe que nos propone en *Ars amandi*: “[...] no haremos el amor, él nos hará” (Cortázar, 1993: 83). Pero si la delicia viene acompañada de dolor, no hay mayor sufrimiento que el del amor lejano o perdido, así lo vemos en unos versos de “Ganancias y pérdidas”: “No extraño nada, ni siquiera a ti / te extraño. Siento un hueco, pero es fácil / un tambor: piel a los dos lados” (157). Observemos cómo muerde la ausencia en el papel negándola, cómo el corte del primer verso hace que aparezca solitario “te extraño” en el siguiente (antes del punto), anulando la negación del anterior. El instrumento de percusión como metáfora del vacío que provoca la ausencia. Pero además: recubierto de *piel* –en vez del predecible cuero– por ambos lados paralelos, por tanto esas pieles no pueden tocarse.

Veamos otro, “Si he de vivir sin ti”: “Si he de vivir sin ti, que sea duro y cruento, / la sopa fría, los zapatos rotos, o que en mitad de la opulencia / se alce la rama seca de la tos, ladrándome / tu nombre deformado, las vocales de espuma, y en los dedos / se me peguen las sábanas, y nada me dé paz” (Cortázar, 1993: 162). La mezcla de registros coloquiales y metafóricos, coopera en la percepción de una orfandad que sobreviene desde todos los niveles de la existencia: el yo poético desalojado de la prodigalidad amorosa se hunde en la impotencia y la precariedad. Pero no intenta evitar ni mitigar su padecimiento, por el contrario, lo asume como un precio, como una prueba redentora y otra vez, la ausencia, la *falta* se manifiesta constitutiva del amor: “Tan lejos ya de ti / como un ojo del otro, / de esta asumida adversidad / nacerá la mirada que por fin te merezca”. Como si nos dijera que solo la distancia logrará un acercamiento verdadero, puesto que no hay proximidad sin el ganado merecimiento, sin el costo de haberlo dado todo, hasta lo que no se tiene, o sea la propia falta. Lo afirma claramente en el final de “Notre-dame la nuit” (1993, 301): “No hay otro amor que el que de hueco se alimenta”. Esta es la aporía del amor, la fórmula que Lacan toma de *El banquete*, de Platón: *amar es dar lo que no se tiene* (Lacan, 2003: 133-147).

El yo lírico (en consonancia con el epígrafe de Rimbaud) sabe que las convenciones matan el amor así como lo previsible a la poesía, por eso es necesario prescindir de las máscaras sociales y reinventarlo a cada momento, este sentido leemos en “Tala”: “No sirve / esta manera de sentir. Qué ojos ni qué dedos” (1993: 158). *Talado* al ras, que aquí quiere decir arrancar de cuajo estereotipos y resabios románticos que cifran las concesiones al sistema, los chantajes institucionalizados, las inversiones seguras y a largo plazo. Porque el amor es lo contrario al cálculo y la especulación, es arriesgarse al abismo, atreverse a caminar en el aire, es empezar de cero y hacer del cero un *todo* contra todo principio matemático o bursátil, por eso insiste en “Para leer en forma interrogativa”: “[...] que tus ojos, tus manos, tu sexo, tu blando corazón, / había que tirarlos / había que llorarlos / había que inventarlos otra vez” (1993: 60).

Quisiera ser Tiresias...

Expansión pletórica y retraimiento agónico: de diversas formas se manifiesta este carácter bifronte de Eros, del deseo. Endecasílabos rimados serán el vehículo descriptivo del “suave canibalismo” de los juegos preliminares del “Viaje infinito” (Cortázar, 1993: 136). Pero aún el registro de metáforas cuasi modernistas (“címbaro de oro” o “río de luciérnagas”) se verá interpelado, extrañado, por algunas imágenes contrastivas, como “el pavor de la delicia”, la “presa que lo danza hacia el abismo” o la audacia del beso en “la poza más profunda de tu espalda”.

Por su parte, en “El breve amor”, luego de tres estrofas sobre el ardiente encuentro, sobreviene la caída: “¿Por qué, después, / lo que queda de mí / es solo un anegarse entre las cenizas / sin un adiós, sin nada más que el gesto / de liberar las manos?” (1993: 87). No hay triunfo ni “conquista” en la batalla amorosa de los cuerpos, solo la eternidad del instante y la *pequeña muerte*, pero también un resto. Veamos en “A una mujer” ese vacío final: “oh vanidad de creer / que se nace o se muere, / cuando lo único real es el hueco que queda en el papel, el gólem que nos sigue sollozando en sueños y en olvido” (1993: 183). Un resto, decíamos, ese “hueco” que incita a la escritura, puesto que la leyenda del *Gólem* nos remite al texto del rabino que daba vida al autómatas, o sea, al génesis del verbo.

En un pasaje de “Liquidación de saldos” podemos relevar el delicioso martirio del erotismo: “Y tú, con delicadas pinzas de paciencia me arrancas / los dientes, las pestañas, me desnudas / el trébol de la voz, la sombra del deseo” (1993: 150). Emmanuel Levinas se refiere a esa extrema vulnerabilidad, a esa debilidad con la que se va hacia el otro, a esa desnuda necesidad que nos trasciende y en la que lo oculto se arroja a la luz sin llegar a ser significación. Pero no se trata de la nada –advierte Levinas– sino de *lo que aún no es*, con esa “irrealidad en el umbral de lo real” en que la caricia trasciende lo sensible puesto que consiste en no apresar nada, en solicitar lo que se escapa sin cesar, “como si la caricia se nutriese de su propia hambre”. La originalidad de lo erótico sería *lo equívoco* por excelencia (Levinas, 1999: 265-276).

Veamos algo de “La obediencia”, un soneto ubicado y fechado en La Habana, 1967, que desde el título subordina al sujeto poético al

irresistible deseo por la *dark lady* de la dedicatoria: “noche a noche en un bar, y no te amo, // no es el amor, no es nada más que el Amo / con tu piel, tu saliva, con la garra / que delicadamente nos desgarran / cada vez que en tus muslos me derramo” (1993: 233). La insistente negación del amor afirma lo irresistible de la pulsión. Hay un vínculo ambiguo e incierto –¿sentimiento de culpa o cargo de conciencia que la escritura busca conjurar?– entre la piel oscura de la mujer (“sombra equinoccial que te modela”) que contrasta con la “pálida” del yo poético, y la mención del “Amo”. Esta convivencia –en el poema– de la mulata o la negra con el “Amo” bajo la impronta de la “obediencia” no puede pasar desapercibida, ¿verdad? Las palabras siempre dicen más que lo que dicen, sobre todo tratándose de lenguaje poético. Además la mayúscula inviste de un poder al Amo que siempre es satánico –aunque se refiera al deseo– y que contrastivamente rima con la conjugación (idéntica palabra) del verbo amar pero negado –y vuelto a negar por el “simulacro”–, mientras que la carga histórica de los términos “servidumbre” y “occidente” del último terceto parecieran estar cifrando una compleja (¿imposible?) reconciliación.

“Quisiera ser Tiresias esta noche / y en una lenta espera boca abajo / recibirte y gemir bajo tus látigos / y tus tibias medusas” (1993: 98). De los “Cinco últimos poemas para Cris”, el cuarto comienza con esta evocación al personaje de la mitología griega (en realidad podríamos decir que este es el último de la serie que el yo poético dedica a su amiga lesbiana, ya que el quinto es apenas una breve, risueña despedida). En los primeros cinco se dejaba constancia de ese complejo, laberíntico “territorio del amor” capaz de prescindir del sexo: “sin espumas, ni sábanas, ni muslos”. Pero a pesar de la afirmación: “[...] poco me importa / que tus senos se duerman / en la azul simetría de otros senos” (92), la pulsión del sujeto por construir las imágenes lésbicas es más que un “juego de las compensaciones” con que consuela “esta distancia”. La negación “poco me importa” en realidad implica lo contrario, cifra la importancia real cuyo despliegue se manifiesta con más vehemencia en los “Otros cinco poemas para Cris”: allí asistimos al deseo declarado de “conciliar los contrarios” y “salir de lo binario” (94). Por otra parte “la imposibilidad tan obvia de quererte” se verá nuevamente acosada por la imagen de Cris al entregarse a “alguien

[...] convencida” de que la posee y conoce entera (95). Hete aquí la “cruel definición inalcanzable” que perturba y desvela al yo poético. George Bataille describe este *fuera de sí* de la unión erótica, esta situación de crisis del individuo que experimenta la pérdida del límite, porque lo que está en juego en el erotismo es siempre *una disolución de las formas constituidas* (Bataille, 1960: 18).

La alusión al mito de Tiresias, el profeta de condición andrógina, más sabio que los dioses en cuestiones sexuales –según la mitología, Zeus llegó a consultarlo sobre el tema– puesto que encarnó ambas posiciones en la experiencia del dos, ambas caras de la unión amorosa, encierra algo más que el deseo de poseer a la mujer inalcanzable y de ser el objeto de su deseo: se trata de un deseo de experimentación que es, en última instancia, un deseo de conocimiento. Se trata del límite, del borde por antonomasia, ya que el deseo –tanto erótico como de saber– siempre es una cuestión de límites –ya lo hemos dicho–, de bordes –los bordes marcan la diferencia, la distancia y la necesidad de abolirla–, de ir hacia lo que no somos, *lo otro*. Ser Tiresias implicaría trasvasar esa frontera, derrocar esa imposibilidad –dado que ambas posiciones son irreductibles.

Ahora bien, la *diferencia* en este caso es tan extrema que imposibilita incluso la intersección de los cuerpos. El yo lírico zozobra en ese devaneo anfibológico, en ese escarceo sin futuro, las palabras no encuentran siquiera el anclaje de una promesa por eso derivan inseguras desde el poema 3: “Nunca sabré por qué tu lengua entró en mi boca [...]”; “Creí por un momento que me dabas [...]”; “Vaya a saber a quién besabas [...]” (97): para concluir con la conciencia de su carácter “vicario”, de su *no lugar* de destino del deseo de Cris. Pero lejos de rehuir la escena o renunciar a lo inalcanzable, el sujeto poético se enardece porque el deseo no puede dejar de proyectarse hacia lo otro, no puede dejar de avanzar, está en su naturaleza expandirse, deslizarse, puesto que, como dice Lacan, “el deseo es una metonimia que instala la falta en el ser” (Lacan, 1979: 179-213).

Por eso “quisiera ser Tiresias” –al menos por una noche–, para encarnar en un sujeto femenino capaz de seducirla pero también para experimentar la *otra posición*, para acceder a un conocimiento que le es vedado, puesto que todo deseo es, también, *deseo de saber*. Ese vacío de la falta será conjurado por la imaginación que se

proyecta en salobres referencias al encuentro de los cuerpos: “[...] en una lenta espera boca abajo / recibirte y gemir bajo tus látigos / y tus tibias medusas”. La tramposa ocultación del pene (“boca abajo”), de la espera pasiva para emboscarla en el momento preciso con la traicionera “metamorfosis” –como en el mito, convertido nuevamente en hombre– “y que al bajar al vórtice de espumas / te abrirías llorando, / dulcemente empalada” (98). Hasta ahí la expansión pletórica que llega hasta encallar en “las arenas del sueño”, con el abrazo imaginario de la pareja rendida, satisfecha. Hasta ahí las alas de Eros.

“Quisiera ser Tiresias...” es, además, la confesión significativa de un sujeto lírico masculino –el poema fue escrito en la década del 70–, una confesión que al manifestarse artísticamente toma la forma de un planteo que subvierte –o al menos desafía– la normativa del sistema heterosexual hegemónico de nuestra cultura. Planteo estético que transgrede la binariedad de los géneros con una impugnación doblemente eficaz en tanto proviene del seno mismo de la heterosexualidad: la ruptura es más efectiva cuando se la provoca desde dentro. “Ser Tiresias” –para poder acceder a la lesbiana– implica salirse del género, más aún, la fuerza del deseo que despliega el poema (“en una lenta espera boca abajo...”) debilita la identidad y la coherencia de la categoría de sexo. Este gesto de desborde y contaminación genérica tiene consecuencias políticas, puesto que –como demuestra Foucault– los dispositivos de poder determinan y reglamentan el uso de los cuerpos a la vez que naturalizan –o reifican– esa designación de la sexualidad (Foucault, 1990: 182-194). La desregulación de los intercambios sexuales instituidos no solo evidencia la artificialidad del constructo binario sino que también trastoca los límites mismos que definen lo que es un cuerpo (Butler, 2017: 173-275).

Pero no soy Tiresias, reconoce el sujeto en la caída (en cuenta): “Pero no soy Tiresias / tan solo el unicornio / que busca el agua de tus manos / y encuentra entre los belfos / un puñado de sal” (98). Retraimiento, retorno a su condición irreductible que apela nuevamente a la mitología para reconocerse como el *unicornio* –como “el monstruo” fuera de lugar en el gineceo, aunque ambiguamente *besado* en el poema anterior–, que luce su cuerno único como un atributo fálico, masculino e inútil para el universo

lésbico, a quien la sal de Cris solo provocará más sed. *Sed*, cuyo significante contiene el comienzo invertido de *deseo*. Deseo: desde la antigüedad se lo asocia metafóricamente al hambre y a la sed, a la pulsión irracional de trasvasar todo límite.

La fascinación vuelve a desplegarse en “La noche de las amigas” (263), al punto de exhibir la intimidad de la letra manuscrita (impresa), las flechas ondulantes que reenvían a uno y otro verso como imágenes en movimiento en ese “Pectoral primero” (269-271), líneas curvas que impregnan, que trasladan el deseo hacia los significantes. No olvidemos que el lenguaje poético, literario, es *la forma de decir que dice por la forma*, o sea, que dice lo que dice fundamentalmente por cómo lo dice. En “La noche...” se trata de la fiesta de las hembras, del ámbito prohibido para el macho. La pluralidad de mujeres desnudas multiplicadas por los espejos –o la imaginación– provoca un voyeurismo desaforado en el sujeto lírico que, en su desborde, encarna –hace cuerpo– en los tipos de palabras: “Las que están, las que gatas. / Sus zarpas adjetivos / sus miradas pronombres / la interjección de sexos y de nalgas” (273). El traslado del erotismo hacia la escritura parece inevitable puesto que se trata del lenguaje de los cuerpos y, si el síntoma es metáfora (una palabra por otra), el *deseo* se constituye como una *metonimia*, figura que habilita, promueve el vínculo por contigüidad, la prosecución, el desvío, la mezcla, la anfibología, o sea, todo lo contrario del saber compartimentado que siempre es estanco.

Coda

Pero hay más: cuando el lenguaje poético juega con los límites de la lengua, con la analogía, la homofonía, cuando desviste de significados el cuerpo material de las palabras privilegiando los significantes desnudos, cuando transgrede el uso “normal” de la sintaxis o de las leyes gramaticales, cuando compromete la racionalidad y la relación con el referente –tornándola ambigua como dice Jakobson o incluso eliminándola como supone Riffaterre (1976: 84-98)–, cuando siembra anfibología, signaturas y promueve la actividad semiótica en la búsqueda de alcanzar lo indecible, lo inefable, ¿no está haciendo algo similar a la práctica del erotismo,

que –según Bataille (2001: 349) solo será vivido en plenitud al consumarse la transgresión del interdicto?

Estudios confiables sostienen que el pasaje de la oralidad a la escritura en la Grecia Antigua (entre el siglo VII y VI a. C.) debió modificar la conciencia del sujeto y su relación con el mundo, así como su vida erótica. El testimonio del vínculo entre escritura y erotismo se encuentra –según Anne Carson– en los primeros registros líricos de la civilización occidental (Arquíloco, Safo, Anacreonte y Píndaro, entre otros): en el trance del enamoramiento *Eros* se apodera del ser, de la mente y el cuerpo, de todos los atributos humanos y no hay forma de resistirse a la herida de sus dardos (de ahí la representación del dios como un niño alado y jugueteón, capaz de caer como un ave de presa sobre el desprevenido mortal). Se trata de ese estado de gracia y azoramiento a la vez, de su dulce amargura: *glukupikron* (dulce-amargo) como agudamente lo caracterizara Safo en uno de sus poemas lésbicos (pieza 130). El lenguaje no podía permanecer ajeno puesto que es un componente medular de la condición humana: aquella percepción intensa dejó sus huellas formales al modificar las fórmulas homéricas del fraseo y el ritmo (Carson, 2015: 63-79).

En algún momento la reflexión sobre el amor y el erotismo –a que nos convoca la intensidad poética de Cortázar– se convierte en una disquisición sobre la escritura: sobre la euforia y la angustia que nos genera, sobre la falta que instala en nosotros cuando buscamos apresar una imagen, una sensación, una idea, cuando deseamos el conocimiento aunque implique dolor o perder algo de nosotros mismos, cuando intentamos controlar el tiempo dándole consistencia a un recuerdo o al congelar un momento de nuestra vida, cuando asumimos el compromiso con lo verdadero aún a expensas de sentirnos vulnerables en una época signada por el descreimiento y la frivolidad. La poesía es una especie de sublimación sagrada, un insobornable *acto de fe*.

Bibliografía

- Badiou, A. (2002). *Condiciones*. México, Siglo XXI.
_____. (2016). *Elogio del amor*. Buenos Aires, Paidós.

- Bataille, G. (1960). *El erotismo*. Buenos Aires, Sur.
- _____ (2001). “El erotismo y el cuestionamiento del ser”. En *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Berger, P. y Luckmann, T. (1993). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Beristáin, H. (1995) *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 1995, 497-498.
- Butler, J. (2017). “Actos corporales subversivos”. En *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires, Paidós.
- Carson, A. (2015). *Eros. El dulce-amargo*. Buenos Aires, Fiordo.
- Cortázar, J. (1978). *Rayuela*. Buenos Aires, Sudamericana.
- _____ (1993). *Salvo el crepúsculo*. Buenos Aires, Sudamericana.
- _____ (1994). *Obra Crítica / 1*, Saúl Yurkiévich (ed.). Madrid, Alfaguara.
- _____ (2005). *Poesía y poética (Obras completas, IV)*. Saúl Yurkievich (ed.). Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Foucault, M. (1990). *Historia de la sexualidad, I-La voluntad de saber* (1976). Buenos Aires, Siglo XXI.
- Lacan, J. (2003). *El Seminario, Libro 8: La transferencia*. Buenos Aires, Paidós.
- _____ (1979). “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud”. En *Escritos I*. México, Siglo XXI.
- Levinas, E. (1999). “La fenomenología del Eros”. En *Totalidad e infinito*. Salamanca, Sígueme.
- Monteleone, J. (2016). “Pameos y árbol interior: Julio Cortázar y la poesía”. En Spiller, R. (ed.), *Julio Cortázar y Adolfo Bioy Casares. Relecturas entrecruzadas*, Berlín, Erich Schmidt Verlag, 151-165.
- Mortara Garavelli, B. (1991). *Manual de retórica*. Salamanca, Cátedra.
- Riffaterre, M. (1976). *Ensayos de estilística estructural*. Barcelona, Seix Barral.

EL POETA ES UN FINGIDOR: CORTÁZAR “IN ITALICO MODO”

por *Daniel Mesa Gancedo*

En alguna ocasión, refiriéndose a ciertas peculiaridades del carácter argentino, Cortázar escribió: “una de nuestras más caras aspiraciones [...], como todo el mundo sabe, consiste en sustituir una palabra española por otra italiana siempre que sea posible y sobre todo si no lo es” (Cortázar, 1991: 284). Muchos años más tarde, de hecho solo póstumamente, pudo leerse un tríptico constituido por tres sonetos en los que Cortázar pareció llevar al paroxismo ese rasgo de carácter: “Tre donne” se titulan genéricamente esos sonetos (Cortázar, *SC*, 1985: 103-108; *OC* 4, 2003-2006: 161-163)¹ y en ellos Cortázar, además de demostrar maestría en el uso de una forma que venía practicando desde los orígenes de su escritura (*Presencia*, 1938) activa implícitamente, al menos, dos tradiciones que podemos asociar con las vanguardias históricas: la invención de palabras y la escritura poética en un idioma distinto del originario.

La cuestión de la invención de palabras abriría un análisis que podría llevar muy lejos y que aquí solamente esbozaré, para dar sentido a lo que en principio podría parecer solo un ejercicio lúdico². En Cortázar, que se sabía “bastante dotado” para la invención de palabras,³ esa práctica apunta siempre a la exploración de la posibilidad de un “lenguaje nuevo”, algo que encuentra antecedentes –al menos– en algunos poetas

1 Incluidos en *Salvo el crepúsculo*; luego recogidos en sus *Obras Completas*.

2 Me he ocupado del asunto en otra ocasión (Mesa Gancedo, 2015: 279-304).

3 “Me sé bastante dotado para la invención de palabras que parecen desprovistas de sentido o que lo están hasta que yo se lo infundo a mi manera” “*Now, shut up, you, distasteful Adbekunkus*” (Cortázar, 1989: 96).

románticos que interesaron especialmente al autor argentino.⁴ Lo que alienta en esa práctica es la seducción de la jitanjáfora, que ya desde el artículo que Alfonso Reyes les dedicó, tiene implicaciones trascendentes, aunque sean negativas: “En cuanto el lenguaje se vacía de espíritu, se vuelve jitanjáfora” (Reyes, 1986: 236).⁵ En esa tradición que explora la crisis del vínculo entre la “palabra” (significativa) y la “presencia” (que da sentido) –investigada excepcionalmente por Steiner (1991)– se sitúa el origen de la escritura cortazariana, el mencionado libro de sonetos titulado significativamente *Presencia* (1938).⁶ La “privación”, la “falta”, la “ausencia” son el riesgo y el acicate permanente para la escritura de la modernidad, siempre confrontada al “sin sentido”. Para

4 Hölderlin, por no ir más allá, habría llegado a construir un lenguaje privado al que denominaba *Kamalatta*. Según consigna un biógrafo contemporáneo y discípulo suyo, quien ante determinada observación del maestro se vio obligado a responder: “No entiendo eso. Es lenguaje *Kamalatta*”, pues a las peculiaridades de Hölderlin pertenece también la creación de palabras nuevas” (Waiblinger, 1988: 24).

5 Rosalba Campra es la única que se ha interesado por estos textos y ha recogido esa identificación, además de proponer una lectura trascendente análoga a la que aquí desarrollo –“Aventura regocijante [...], pero también legible como inflexión jocosa del desasosiego profundo causado por la sospecha de que, al fin de cuentas, la comunicación que toda lengua promete es ilusoria” (“Introducción” a Cortázar, 2003-2006: 23– y un modelo poco conocido, que merecería más exploración: “experimento análogo en sus implicaciones devastadoras al que Jorge Bonino proponía en sus espectáculos ‘Asfixiones y enunciados’ y ‘Bonino aclara ciertas dudas’, con que en los sesenta, entre Nueva York y Córdoba, Buenos Aires y París, capturaba a su público con una lengua inventada” (Cortázar, 2003-2006: 23-24).

6 El propio Reyes ofrece un rápido esbozo de esa tradición del “lenguaje privado (de sentido)”: “Se empieza por la embriaguez de los sonnetes pueriles, tipo Burchiello-Rabelais; se pasa por el circunloquio preciosista, lengua de iniciados, gongorismo, conceptismo, marinismo, eufuismo; por el que se llamó en el siglo XVIII “estilo creado”; se llega a la cristalización conceptual de Valéry, a la caricatura fonética de Fargue, donde parecen realizarse valientemente muchas tentaciones del lenguaje, o a la preocupación de Joyce por escapar a la abstracción simbólica y devolver a las palabras la fluidez del espíritu” (Reyes, 1986: 255). Steiner –en *Después de Babel*– incide sobre todo en el desarrollo de esa tradición en la modernidad, a partir de la inflexión que supone el trabajo de Mallarmé sobre la antigua costumbre de poesía “políglota”: “Los más notables ejercicios con neologismos de la literatura occidental son con mucho los ejecutados por los futuristas rusos, Dadá y los surrealistas y *lettristes* que se derivaron de Dadá después de 1923” (Steiner, 1981: 223). A su vez, el puente entre Mallarmé y Dadá lo pone el círculo simbolista de Stefan George y su proyección conduce a lo que Steiner considera el extremo: un discurso esquizoide, no voluntario, no auto-comentable.

la tradición hispánica, Juan Eduardo Cirlot había detectado en la rima III de Bécquer una formulación que, aunque no estuviera en el inmediato tesoro de lecturas cortazariano,⁷ condensa perfectamente la dialéctica de esa literatura moderna que él también practicaría: “Ideas sin palabras / palabras sin sentido”, decía allí el poeta sevillano. La interpretación que el poeta y erudito catalán hace de esos versos pretende justificar su propia “poesía permutacional” (*Bronwyn, n*) –que, obviamente, se relaciona con la “poesía permutante” de Cortázar (incluida en *Último round*)–, pero las implicaciones generales de la cuestión convienen perfectamente al planteamiento que aquí interesa:

la “voluntad” del poema es desvelar un metasentido a través de las resonancias que los fonemas determinen en el lector [...]. En el fondo se trata [...] de no dejar vacía una zona de lo inexpresable puro, llenándola con oscuros sonidos que aspiran a la luminosidad de un carácter inteligible más emparentado con el de la música o la abstracción que con el idioma cotidiano, por más alterado que éste pueda hacerse mediante recursos herméticos (Cirlot, 1974: 338).

Esa tradición (quizá imposible) de la escritura sin sentido se prolonga en otras figuras capitales, ellas sí de singular resonancia en la formación cortazariana: recuérdese solo a Carroll o Artaud fuera del mundo hispánico o, más próximos, el ya mencionado Huidobro (en los últimos cantos de *Altazor*, 1988); el César Vallejo de los últimos poemas de *Los heraldos negros* y, claro, de *Trilce*; el Girondo de *En la*

7 Aunque no sea prueba determinante, conviene saber que no hay ningún libro de Bécquer en la biblioteca cortazariana conservada en Madrid. Sin embargo, casualmente, en la nota posterior a los sonetos Cortázar evoca irónicamente una de las rimas más conocidas: “[...] creí oportuno colgar el arpa itálica y allí sigue, del salón en un ángulo oscuro” (2003-2006: 163).

masmédula o el “neocriollo” de Xul Solar.⁸ En todos estos autores la escritura en un idioma “nuevo” se asocia, necesariamente, con la escritura en “otro idioma”, renovando –y dando nuevo sentido– a la –esta sí– tradición antigua que privilegiaba determinadas lenguas (el provenzal, el gallego-portugués, el italiano) como propias de la expresión poética y llevaba a los poetas, sin violencia, a naturalizarlas como vehículo expresivo común. En esa práctica –digamos– “aloparlante”, revitalizada en las vanguardias, alienta la búsqueda de un ideal expresivo de pureza, que, prescindiendo de toda referencia, acaso consiga des-velar el Sentido (con justificada mayúscula).

Así pues, la escritura en un idioma inventado no puede sorprender en Cortázar. Tampoco lo haría su vínculo con la temática amorosa (como la de estos sonetos), puesto que ese nexo es clave en la “neolengua” más célebre inventada por Cortázar: el “glíglico”. En cambio, llama algo más la atención en su caso la sugerencia de que va a escribir en un idioma (más o menos real) distinto del materno (quizá fingiendo –y esta es una clave de la

8 Evidentemente, el *Jabberwocky* es texto de referencia para Cortázar desde los años 40: “[leo] las obras de Lewis Carroll, que encontré en un preciso GIANT de la Modern Library. Sobre esto último, le diré que desde hace mucho ansiaba conocer en su original *ALICE IN WONDERLAND*. No solo no fue una decepción sino un encantador y profundo pasaje a la tierra de las hadas. El lenguaje, los juegos de palabras, las incidencias, todo es de una finura y una gracia que recompensan mi lectura con harta abundancia. [...] Le gusta a usted ‘*Jabberwocky*’, conoce ‘*Through the looking-glass*’?” (A Mercedes Arias, Chivilcoy 25/8/1941; *Cartas*, 2012, vol. 1: 126). También pasa a la obra de ficción: “[...] eso acaba con la paciencia de una ostra como dicen en *Alicia*. Y a propósito de *Alicia*, ¿recitamos el *Jabberwocky*? Juntando las cabezas, de un modo tal que hasta Susana tuvo que reírse, murmuraron el poema como en un trance. Estaban realmente hermosos, tan semejantes y distintos de nosotros, tan los Vigil en el mundo del *Bandersnatch*. Siempre recordaré su voz al llegar a: *So rested he by the Tumtum tree*; y el crescendo de alegría (*O frabjous day! Callooh! Callay!*) para demorarse luego en la repetición maravillosa del último cuarteto” (Cortázar, 1988: 128). Por lo que respecta a Artaud (traductor del poema de Carroll al francés, a pesar de su desconfianza de toda “lengua creada”; cfr. Durozoi, 1975: 214-221), conviene recordar que Cortázar se hizo eco inmediatamente de su muerte en un artículo publicado en *Sur* (“Muerte de Antonin Artaud”, mayo de 1948; *Obra crítica*, vol. 2: 151-155) acompañado de la traducción de la primera carta a Henri Parisot (que, incomprensiblemente, no se transcribe en ninguna de las recopilaciones de la obra crítica –tampoco en OC–).

Se podría añadir a esta lista, inopinadamente, Pedro Salinas –a quien Cortázar antologó–, casi citando a Bécquer: “Por fin a la hazaña pura, / sin palabras, sin sentido, / ese, zeda, jota, i... (“Underwood girls”, *Fábula y signo*; Salinas, 1961: 109).

lectura que propongo— seguir el famoso consejo de Huidobro en el “Prefacio” de *Altazor*: “Hay que escribir en una lengua que no sea la materna”). Cortázar, antes de publicar estos sonetos “in itálico modo”, había escrito muy pocos textos de creación en una lengua distinta del castellano: tan solo se había documentado una publicación en francés, *Les discours du pince-gueule*, publicados en una muy corta tirada en 1966, y luego parcialmente incluidos en UR bajo el título de los “Discursos del pinchajeta”. Hoy sabemos también que había escrito algunos poemas íntegramente en inglés o en francés, y en algún caso también en un francés “inventado”, en un ejercicio del todo análogo al que suponen los sonetos “in itálico modo” (Cortázar, 2003-2006: 709-743); a pesar de que jamás se decidiera a publicar ninguno y solo, con mucha prevención, introdujera fragmentos en francés o inglés en un poema largo, por otro lado muy significativo.⁹

Con estos antecedentes, cobra mayor relevancia su decisión de componer y preparar para la publicación esos tres sonetos en una lengua que se parece bastante al italiano, a pesar de que Cortázar no hubiera ofrecido para ese idioma “pruebas objetivas” de competencia como las que sí podía exhibir para el inglés y el francés.¹⁰ Según confesión propia en la nota que introduce esos poemas, había estudiado “algo de italiano” en los años 50. Había hecho un viaje a Italia durante su primera estancia europea en 1950, fascinado como ya estaba por la cultura renacentista o por los pintores prerrafaelitas, como atestiguan sus cartas y poemas del momento. Pero al poco de casarse con Aurora Bernárdez, se instalaron por seis meses en Roma,¹¹ siguiendo los pasos de su admirado John Keats y para traducir a su no menos admirado Poe

9 “Grecia 59”, también de *Último round* (Cortázar, 1988-1989 [1969]).

10 A finales de los 30 le dice a un amigo: “yo leo el italiano —más o menos de corrido” (A Luis Gagliardi, Buenos Aires 4/1/1939; *Cartas*, 2012, vol. 1: 45).

11 Fue allí donde al parecer estudió italiano, como le cuenta a Eduardo Jonquières en una carta: “Aquí nos dedicamos a estudiar un poco de italiano, tres veces por semana, en un instituto nocturno. Aurora ya me llama *Sgorbio* y yo la califico de *Zolfanella*. En realidad quisiéramos llegar a hablar más o menos comprensiblemente antes de dar la gran vuelta italiana de la primavera. Como no tenemos tiempo para tratar con gente, pues entre Poe y Roma nos comen el día y parte de la noche, es difícil que aprendamos a hablar; optamos pues por seguir un curso que nos soltará la lengua” (27/10/1953; *Cartas*, 2012, vol. 1: 468).

(el cual dejará huella en estos sonetos “italianos”). Venecia sería siempre, por otro lado, una etapa gozosamente obligada en los casi anuales viajes que por razones profesionales (relacionadas con su trabajo en la Unesco) hacía entre París y Viena. Y Aurora Bernárdez se convertiría más tarde en traductora de Italo Calvino, amigo personal de la pareja y uno de los primeros lectores –como se verá– de estos sonetos cortazarianos “in itálico modo”. Muy importantes son las motivaciones de carácter lúdico para la irreverencia que se propone en este ejercicio poético; pero bajo la aparente broma lingüística también se esconde, pues, un homenaje profundo a un idioma y a una cultura de los que, como “viejo poeta” (1988-1989, vol. 1: 274), se sentía deudor.

Considerar la lengua italiana como el vehículo por excelencia para un cierto tipo de contenido (la poesía erótica) puede aparecer en principio como un presupuesto arcaizante. Pero no será ocioso recordar que, en la historia de la poesía hispánica, la adopción de patrones italianos en la expresión poética supuso, en su momento, un impulso de modernización. El título que lleva el breve prólogo que Cortázar puso a estos tres sonetos, “IN ITALICO MODO”, no deja lugar a duda respecto del conocimiento que Cortázar tenía de esa conexión: Íñigo de Mendoza, Marqués de Santillana (1398-1458) había designado como “Sonetos fechos al itálico modo”, las cuarenta y dos piezas en las que intentó adaptar a mediados del siglo XV el endecasílabo italiano a la poesía castellana. La alusión suscita, no sin ironía, algunas consideraciones fundamentales.

En primer lugar, se inscribe en el propio texto un modelo, más o menos remoto, que apuntala la vigencia del soneto como forma poética por excelencia a lo largo de toda la escritura cortazariana. La mención indirecta de la más antigua colección de sonetos en español es homenaje al introductor de una de las formas más transitadas por todos los poetas en este idioma. Pero la mención es irónica, al menos por dos razones. En primer lugar, porque tiene algo de *excusatio* indirecta: Cortázar no podía ignorar lo limitado de los logros del Marqués (aunque solo fuera por la imperfecta acentuación, un aspecto cuya relevancia para sus propios sonetos Cortázar subrayará explícitamente). El modelo remoto tenía valor apenas arqueológico, entonces: el soneto debería esperar bastantes años hasta que

Garcilaso de la Vega lo aclimatará a la perfección. En tal sentido, los poemas italianos de Cortázar pueden leerse como un ejercicio poético que el autor presenta reconociendo irónicamente el escaso valor de sus méritos.¹²

La segunda razón para la ironía es, precisamente, que estos sonetos, a diferencia de los del Marqués, no están en “lengua castellana”, y, por tanto, el *italico modo* que los califica debe tener un significado diferente al de su modelo primitivo. Ya no son adaptación de una forma a un idioma distinto del que la vio nacer: estos poemas se presentan escritos sobre una matriz idiomática esencialmente italiana. La transposición que se da en ellos (a la que apunta el *modo* de Santillana) no será, pues, interlingüística. En Cortázar, ese *modo* significa una imitación y una limitación: la declaración de la parodia, la confesión del “como si”, el salto –en suma– a un *modo* de hacer más propiamente moderno. Parecen poemas en italiano, pero no lo son.

Conviene hacer, sin embargo, otra puntualización que relaciona el proyecto cortazariano con la historia del soneto en español. La adopción de esa forma poética nueva en su momento implicó necesariamente la asimilación de un léxico que durante mucho tiempo fue percibido como extraño por numerosos lectores. La reescritura de la forma “soneto” intentada por Julio Cortázar supone también la adopción de un conjunto de palabras nuevas, que pretenden insertarse de forma natural en el discurso. En cualquier caso, por estas y por otras razones cabe pensar que el

12 Desde luego, el marqués de Santillana no es tampoco un autor de referencia en las lecturas cortazarianas, aunque en este caso sí tiene cierta presencia en la biblioteca personal conservada en la Fundación Juan March: hay allí unas *Obras*, antología preparada por Augusto Cortina (Madrid, Espasa Calpe, Col. “Austral”, 1956) y una biografía escrita por José Amador de los Ríos (*Vida del Marqués de Santillana*, Madrid, Espasa Calpe, Col. “Austral”, 1947). Más que las fechas de las ediciones, interesan las de las firmas autógrafas de Cortázar, relativamente próximas entre sí y de un período interesante: el primero consigna inequívocamente “Buenos Aires, 1962”, y el segundo “París”, quizá en “1968”. Hay también una mención jocosa en las cartas, un poco posterior, como emblema de casticismo arcaizante: “[...] me obligo a tomar todas las precauciones [en la correspondencia], aunque vos te estés teniendo los ijares de risa, como diría el marqués de Santillana, incluso poniéndole una *h* a ijares)” (A Liliana Heker, Saignon 28/8/1973, *Cartas*, 2012, vol. 4: 387). Quizás sean datos que pueden considerarse a la hora de sugerir fechas para la redacción –no datada– de estos sonetos.

ejercicio que el autor argentino llevó a cabo en esos tres sonetos tenía una proyección literaria que trascendía el carácter meramente lúdico o paródico que el propio poeta fingía concederles en el prólogo que los precedía en su publicación.

El carácter lúdico del ejercicio concita la mención explícita, por parte de Cortázar, de dos modelos que (además del implícito marqués de Santillana) sustentan su escritura: el *cocoliche* y la *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna. La combinación puede parecer extraña, pero supone una “correspondencia” o “figura” típica del imaginario cortazariano. Al recordar que el *cocoliche* es la forma argentina de “parodiar una lengua [el italiano] sobre todo en su versión degradada” (2003-2006: 161), el autor mismo relaciona sus textos con un determinado modo de escritura tan connotado como es la parodia (Genette, 1989: 20-26 *et passim*)¹³ y vuelve a inscribir la alusión a una cierta “idiosincrasia” nacional, como ya había hecho en las líneas de *La vuelta al día...* con las que he abierto esta reflexión. Por lo tanto, cabe suponer que lo parodiado no será solo la forma del soneto, sino también ese rasgo de carácter colectivo, la tendencia a la degradación de una lengua ajena, ahora “sublimado” en el molde de una prestigiosa forma poética.

En esa misma línea apunta la mención de Francesco Colonna (que sorprendería al propio Italo Calvino, pues según Cortázar incluso en Italia hay “pocos que lo recuerden”); se eleva así lo degradado (el *cocoliche*) a imitación de un modelo que el mismo autor califica de clásico: “Hay también el recuerdo clásico del italiano macarrónico que Francesco Colonna llevo a su ápice en la ya no famosa *Hypnerotomachia Poliphili*” (2003-2006:

13 Para la relación de este enfoque paródico con el problema de la “voz” y la “palabra”, conviene recordar lo que dice Bajtin sobre los sonetos que abren el *Quijote*: “ningún soneto paródico pertenece al género soneto. En el soneto paródico, la forma de soneto no constituye un género; es decir, no es la forma de un conjunto, sino el *objeto de la representación* [...] no tenemos ante nosotros un soneto, sino la *imagen del soneto*” (Bajtin, 1989: 421).

161).¹⁴ Cortázar mezcla en su proyecto el habla popular con una erudición que juzga rara,¹⁵ pero que contribuye igualmente a su proyecto literario.¹⁶ Al tiempo que confiesa sus posibles fuentes inmediatas, establece la dinámica de su creación como un proceso dialéctico: la tesis es el aprendizaje del italiano estándar; la antítesis, obviamente, sería la práctica degradada, “vulgar”, del *cocoliche*; la síntesis, por fin, se encuentra en la elevación de esa “jerga degradada” a

14 La mención del “macarrónico” permite evocar ya otros hitos de la tradición que actúa sobre estos sonetos, según recuerda por ejemplo Rafael de Cózar: “Se trata de construir una especie de lengua híbrida, tal vez como cultismo satírico. Existen diversos grados, desde el poema con palabras distorsionadas, pero cercanas a las conocidas, para mantener una significación, hasta la composición macarrónica ininteligible, pero conservando la cadencia poética” (Cózar, 1991: 248). Tras recordar a Teófilo Folengo (Merlín Coccaio) como pretendido inventor de esas composiciones, la interpretación de Cózar es bajtiniana: “El poema macarrónico surge de la interrelación lingüística y tiene por ello proyección no sólo como parodia de una lengua, sino también del habla de determinados grupos sociales” (1991: 248). Más adelante señala su conexión con las traducciones, versiones o citas (1991: 279), lo cual podría proyectarse sin duda sobre otros poemas cortazarianos.

15 No oculta la fuente que le proporcionó información sobre la novela renacentista: “se lo debía a John Addington Symonds, cuya fantasmiosa historia del renacimiento italiano fue una memorable lectura de mi juventud estudiosa y erudizante” (2003-2006: 161). En efecto, su ejemplar de *Renaissance in Italy* (New York, The Modern Library, 1935, 2 vols.), firmado por Julio Denis en 1942, y conservado en la biblioteca de la Fundación Juan March de Madrid, aparece profusamente subrayado y anotado. Los límites de dicha erudición, además, vienen dados porque Cortázar se refiere a la obra en dos ocasiones como “poema”, cuando, a pesar de plantear no pocos problemas genéricos, parece más conveniente adscribirlo a alguna de las titubeantes categorías de la novela renacentista. En todo caso, sí, va en verso. No obstante, pudiera haber una intención muy precisa en la calificación como “poema” por parte de Cortázar, relacionable con su postulación de una “novela poemática” que podría ser el signo de la novela moderna. He manejado la edición facsímil de la *Hypnerotomachia Poliphili* (ed. facs. de Peter Dronke, Zaragoza, Eds. del Pórtico, 1981 [1499]).

16 Un somero repaso de la obra de Colonna (1499) evidencia el nexo de la novela con los textos cortazarianos. La crítica ha señalado como fundamental en ella el componente estilístico, y, más concretamente, su riqueza en la creación de palabras. Croce considera que el idioma en que la obra está escrita “non è lingua ma gergo” (citado por Dronke, en Colonna, 1981: 20). El editor de la *Hypnerotomachia* ofrece una filiación más precisa que puede añadirse a la consignada por Cózar (1991), citada en una nota anterior: “All the types of word-form variation commended by Aristotle in the *Poetics* can be found in his prose, and others beside” (Dronke, en Colonna, 1981: 20). Dronke propone también como modelos más próximos a Colonna los lenguajes en buena medida inventados por los “hermenéuticos” latinos de la Alta Edad Media, como Virgilio Maro Gramático (*Hisperica famina*) o Aldhelmo (*De virginitate*).

lengua “de arte”, siguiendo el modelo de una obra clásica perteneciente a una cierta tradición humanística muy connotada, accesible solo a cierto tipo de eruditos.

He dicho, por otro lado, que en la presentación de estos sonetos el poeta *fingía* concederles una determinada intención, meramente lúdica o paródica. Creo, pues, que para entender mejor el alcance de este proyecto cortazariano, es preciso considerar las relaciones entre poesía y ficción. En la tradición poética (y crítica) más asentada, el género lírico suele quedar fuera del paradigma de la ficción. Esta se considera adecuado criterio de literariedad para los textos narrativos, y, como tal, se ha ido convirtiendo en un concepto que han monopolizado los estudios narratológicos. En un estudio ya clásico, Gérard Genette (1991) asume el estrecho vínculo entre ficción y narración (en virtud de la referencia), y sostiene que las pretensiones de literariedad del discurso lírico funcionan en un régimen diferente, el de la *dicción* (en virtud –por simplificar– de la voz y el estilo). Sin embargo, poemas paródicos como estos de Cortázar, en tanto hacen evidente que la voz que allí se oye es distinta de la del poeta, se sitúan, a mi juicio, y como poco, en la frontera entre ficción y dicción, pues la responsabilidad del discurso se atribuye a una voz que cabría considerar *impostada* ¹⁷ y, además, adoptan una lengua no menos fingida.

Los sonetos “italianos” de Julio Cortázar suponen, pues, en mi opinión, un intento evidente de investigar los límites de una posible consideración ficcional del género lírico. El autor declara que “sus tres destinatarias son inexistentes, así como el idioma en que fueron celebradas” (2003-2006: 161), e insiste en que están compuestos con palabras “inventadas a vuela pluma, lo mismo que

17 Hay que recordar que un fenómeno semejante ocurre en otro tipo de poemas no necesariamente paródicos: los denominados “monólogos dramáticos” (Langbaum, 1996). No han faltado voces, desde diferentes posiciones teóricas y en muy diversos momentos, que hayan reclamado, en aras de una mayor coherencia descriptiva, seguramente de raigambre aristotélica, considerar el género lírico (olvidado casi por completo en la *Poética* , según es sabido) bajo la especie de la ficción (*i. e.* , de la *mimesis*). Ejemplos más o menos alambicados de esta postura son los cánones genéricos elaborados por Boileau, quien, *grosso modo* , define la poesía como ficción de sentimientos. En lo contemporáneo, Käte Hamburger, tras oponer radicalmente ficción y lírica, discute los problemas de géneros fronterizos como el poema icónico (*Bildgedicht*) o dramático (*Rollengedicht*) (Hamburger, 1995: 157-208).

las tres protagonistas y los sentimientos allí volcados. En resumen, lo único verdadero es el soneto como forma, y el resto puro camelo” (2003-2006: 161).¹⁸ Podría pensarse, por un lado, que, para el autor argentino, la ficción en poesía solo puede conducir a un resultado humorístico, paródico; a una poesía “de segundo orden”, dependiente o *híbrida*, como toda parodia; a una poesía, en fin, *inauténtica* (lo que es a la vez una tautología –porque es fingida– y una paradoja –si sigue considerándose poesía–). Pero al afirmar que “lo único verdadero es el soneto como forma” el autor parece comprometerse con la idea de que todos los elementos del poema actúan como excipiente para revelar *lo único que no se puede fingir* en poesía: la forma. La forma poética es *creada* por necesidad, no imitada. Aunque esa forma se repita hasta el infinito, aunque sea idéntica en cada una de sus realizaciones, jamás se reducirá a ser la imitación de un modelo. La forma del poema se actualiza en cada caso, se crea en cada poema, porque la forma es –si cabe decirlo– solo *idea de forma*, arquetipo preexistente y cauce para la materia poética en cada una de sus realizaciones. Lo único verdadero en la poesía es la forma porque la poesía *es* la forma.

Al describir, en las últimas líneas de su prólogo, qué son los poemas que van a leerse, Cortázar dice: “consiste simplemente en sonetos que cuidan el ritmo y la rima para *hacer caer al lector* en el garlito de la cadencia, y que acumulan frases *sin sentido*” (2003-2006: 161; énfasis propio). Esa “caída del lector” es, sin duda, una nueva sacudida a la institución literaria, relacionable con muchos de los proyectos literarios cortazarianos (*Rayuela*, como es obvio). Se sugiere que la lectura de los sonetos se haga en voz alta, y se dan indicaciones para ello. Lo que sobre el papel –y en silencio– podría parecer una simple melopea incantatoria de frases sin sentido se convierte así en proyecto revelador. El propósito de estos poemas consiste, pues, en “extrañar” al lector, “extrañamiento” que era para los formalistas rusos, como sabemos, la cifra de la “literariedad”. Cortázar, por su parte, también consideraba que el “extrañamiento” era el efecto que la buena literatura debía conseguir del lector, aunque –para decirlo en términos cortazarianos– lo que esa literatura busca es “sacarlo [al lector] de sus casillas” (1988-1989,

18 “El soneto es aquí *el héroe de la parodia*” (Bajtin, 1989: 421).

I: 150), ponerlo en “otro mundo”, hacerlo “caer”, para revelarles un sentido profundo, distinto del esperable.

Para saber, pues, de que estamos hablando, sería el momento de leer (de ser posible “en voz alta”, como aconseja el autor) esos tres poemas, antes de seguir adelante:

TRE DONNE

Et coruscante gia sopra le cerulee e inquiete undule, le sue irradiante come crispulavano.

FRANCESCO COLONNA, *poema citado*

Simonetta

Simonetta, la fosca malintesa
chiude le rame in altri fino al nardo.
Magari i tuoi allunghi di leopardo
móntano al valle, dove sta la chiesa.

O forse no, forse stai muta e resa
da fronte al mare, piggiotando il dardo!
Mi lascerai almeno essere¹⁹ un tardo
seguitore, lo schiavo che ti stresa?

Ieri venivano i dolente sprozze
sospirando col giglio e col fenoglio
in mezzo al trimalciónico festaccio;

ma questa sera, Simonetta, nozze
di ombra amaranto e razi del orgoglio
gióngono furia nel luttuoso bacio.

Carla

Vae victis, Carla, se le strombe urlante
ti immérgono fra i túrpidi stomenti!
Lo so: supplicherai che ti ramenti
la guancia rotta e le pestiglie umante.

Vai, e lascia che il labbro dell'amante
guarisca i seni tanto blu e mordenti,
mentre le alani dell'estate ai venti
frózzano la svergura palpitante.

Poi sarà il calmo, la deserta notte
dove sul ventre cádono le mele
liete di brisa soave e di funghine,

e tu, supino uccello delle grotte,
verrai alzarsi l'occhio delle mielle
e tutto sarà d'ombra e di caline.

Eleonora

Eleonora, la sfuma sopra il letto
sorge come il sorriso fra le schiume
quando la singhia inopia del tuo fiume
diventa mora, scende, o poi va stretto.

¿Perché la notte invade tanto il petto
dove colombe rosse vanno al lume
mente il tuo seno trema, oh Ulalume
un'altra volta sú dal fazzoletto?

La follia, le gombre, le mancanze
giócano sulle spiagge del ricordo
quando ti dai al vento e all'amore,

Eleonora, falcone di mudanza,
mannechino del tempo dove mordo
singhiozzando, já vinto e vincitore.

19 Esta es la lectura de OC4, 2003-2006: 162. En SC: “essere” (lo que sugiere una pronunciación llana y facilita la sinalefa).

Es notorio que estos poemas, escritos en una lengua que quiere parecer italiano, pero que no lo es, al dirigirse explícitamente a lectores hispanos (“me pareció útil poner acentos a la española para facilitar una lectura en voz alta”, 2003-2006: 161), procuran abiertamente un intenso grado de “extrañamiento” estilístico.²⁰ Así y todo, incluso este efecto de “extrañamiento” que podríamos considerar inicial o superficial es también una ficción –como todo en el poema, salvo, justamente, su forma, recuérdese–, pues apunta a otro “extrañamiento” esencial o más profundo al que se ve necesariamente sometido cualquier lector que acepta el juego propuesto por Cortázar: el “extrañamiento” inherente a preguntarse por el sentido de una poesía “sin sentido”.

Ese “extrañamiento” de doble nivel parece la respuesta que Cortázar espera de un lector hispano –digamos– abstracto. Pero los sonetos de Cortázar se encontraron con una respuesta admirativa de un lector *real* excepcional, Italo Calvino, que se enfrentaba a ellos desde otro código –su otra lengua de partida–. El juicio de este primer lector privilegiado fue tan entusiasta como lacónico: “*Accidente!* decía Calvino escuchándome leerlos. Me pareció una opinión tan generosa como estimulante” (2003-2006: 163). La palabra usada por Calvino (homógrafa en italiano y en español) esconde, sin embargo, una anfibología parcial, un doble sentido solo actualizable si se tiene presente simultáneamente el doble código (las dos lenguas), que es lo que el autor insinúa prolongando el juego de sus sonetos: la expresión de sorpresa (en realidad “*accidenti!*” en plural, equivalente al español: “*¡caramba!*”, si es admirativa, o “*¡vaya!*” si es ambigua o de decepción) se mezclaba con la valoración del resultado (más o menos equivalente al español “*accidente!*”: “casualidad” o, más negativamente, “desgracia”, “catástrofe” o “sinistro”). De ahí que la opinión le parezca al autor a un tiempo “generosa” (por la admiración) y “estimulante” (por la valoración del resultado, que invita a “mejorar”). En cualquier caso, la autorizada opinión de Calvino actúa como una protección para los textos, pues, de un modo u otro, estimulará o dirigirá las lecturas de otros. Y ello, en primer lugar, porque a Calvino, lector *desde* el italiano, como he

20 Es la exacerbación de una de las definiciones bajtinianas del concepto: “se extraña la palabra a través de la destrucción de su serie semántica habitual” (Bajtín, 1989: 65).

dicho, muchas de las frases de estos poemas no le parecerían “sin sentido”: no son jitanjáforas como las que definiera Alfonso Reyes (“enunciado carente de sentido que pretende conseguir resultados eufónicos”, según el DRAE). Gran parte del texto de esos sonetos se presta a una lectura tradicional, “con sentido”; las palabras inventadas reciben su brillo por contraste con las no inventadas; la multiplicidad de sentidos (no el sinsentido) que convocan procede, además, de su preciso engarce en el lugar que ocupan en el poema. Resulta claro, entonces, que la epifanía de la forma como *lo único verdadero del poema* impide tomar en serio la protesta de su carencia de sentido: si algo revelan los lenguajes inventados de Cortázar, y estos poemas como ejemplo privilegiado de esa fuerza de invención, es que en la forma está el sentido y que toda cadencia, por tramposa que sea, tiene su designio.

Como en esta ocasión no se puede realizar esa “lectura en voz alta, que aconsejo tan falsa como el resto, es decir apasionada y vehemente” (2003-2006: 161), propondré una rápida presentación general de los tres sonetos, y una lectura quizá desafortunada, a título de ejemplo, del último de ellos. Cada poema lleva por título el nombre de la supuesta (inexistente) destinataria, pero el epígrafe común (en “correcto” italiano) establece la correspondencia entre mujeres y poemas: si tras “tre donne” lo que encontramos son “tres sonetos” –y teniendo en cuenta la introducción del autor en la que apunta a la “ficción” de todo el ejercicio– cabe suponer la identidad entre mujer y poema: ambos son formas inventadas en términos que, dificultando su comprensión, revelan su entidad puramente imaginativa.

Tras el título general y antes del primero de los poemas, se introduce la cita de Colonna (“Et coruscante gia sopra le cerulee e inquiete undule, le sue irradiante come crispulavano”), que, además de ejemplificar el modelo “macarrónico” que el autor ha confesado seguir, provoca otros efectos. Primero, la anticipación de una de las imágenes más reiteradas en esos poemas (el mar) y, luego, la inscripción de una cierta clave metafórica que rige su composición: el brillo, el retorcimiento barroco, el interés, en suma, por el ornato. Sobre el mar de palabras que son los textos, el poeta actuará como agente natural que provoque sus brillos y sus rizos.

Por otro lado, no hace falta subrayar que en los tres sonetos –como ocurre incluso en el capítulo en glíptico (68) de *Rayuela*– se percibe una voluntad de construcción coherente, asegurada por la presencia de índices lógicos que garantizan la fluidez del discurso, a pesar de las eventuales dificultades que otros factores (de tipo léxico) puedan plantear a la comprensión. También hay una coherencia semántica común, como ya se ha anticipado, marcada por las variaciones sobre el discurso amoroso. Si el primero de los sonetos es un reclamo de aceptación de servicio a una tópica “belle dame sans merci” (“Mi lascerai almeno éssere un tardo / seguitore, lo schiavo che ti stressa?” vv. 7-8), el segundo se inscribe en la tradición del soneto moral admonitorio, aprovechando la imagen tópica de la batalla de amor y de los amantes como vencidos o vencedores. El “yo” no es aquí postulador de una gracia de la amada, como en el primer poema, sino un avisado observador, y si algo pide es que se atiendan sus consejos (“Lo so: supplicherai che ti ramenti”, v. 3), antes de concluir en un melancólico desenlace (“e tutto sarà d’ombra e di caline”, v. 14). Las palabras inventadas en italiano (“stressa”, “ramenti”, “caline”, entre otras) no obstaculizan el acceso a ese sentido, y lo mismo ocurre en el último poema, *Eleonora*, que sin embargo presenta unos rasgos que lo individualizan respecto de los otros dos.

En este último soneto es relativamente escaso el número de palabras propiamente inventadas: “sfuma”, “singhia”, “mudanza” y “gombre”.²¹ Pero más allá de lo que podríamos considerar el elevado índice de “comprensión”, este soneto está impregnado desde el nombre de la destinataria por el recuerdo de la escritura de Poe –traducido, recuérdese, por Cortázar en Roma–. En correspondencia con dicha presencia intertextual, el “tono” del poema permite una consideración que lo opone a los dos anteriores y lo vincula a la poética del autor norteamericano: frente a la parodia moralizante (seudobarroca, podríamos decir) del segundo soneto o a la estructura imprecativa cuasi cortesana del primero, este último poema se configura como meditación gótico-romántica sobre la figura de la amada. Así, una primera aproximación al

21 “Mente” (v. 7) parece una errata por “mentre”, que parecería sintácticamente esperable. Podría además señalarse un rasgo de alteración gráfica justificado por el contexto hispano de recepción: la doble puntuación interrogativa (v. 5), que vuelve a revelar el carácter híbrido de estos textos.

poema apoyada sobre el modelo de la escritura de Poe, amplía y a la vez da profundidad y quizá un sentido inesperado a todo el tríptico. Porque este último soneto incluye también otro de los nombres femeninos que fascinan al arquetípico amante morbosos poeiano: no solo Eleonora es evocada, sino también Ulalume (v. 7). Por eso, el soneto podría leerse como un homenaje al maestro norteamericano: usurpando su voz (y disfrazándola en un idioma fingido), *funde* en un solo ser dos de las figuras más destacables del panteón erótico de Poe, y recrea de ese modo uno de los tópicos más frecuentes en la escritura de éste: en el poema de Cortázar, Eleonora es Ulalume,²² y se escribe así una nueva variación sobre el tema de la locura obsesiva. El homenaje realiza una fusión inédita en el modelo; va más allá que el poeta enajenado e indica que puede no haber límite a la demencia.

Otras deudas indirectas con el modelo poeiano podrían señalarse. En el cuento *Eleonora* de Poe –casi un poema en prosa por su brevedad y por la presencia de una frase que se repite a modo de estribillo–, se nos describe la transformación de un *locus amoenus* en *locus terribilis* por causa de la muerte de la amada. En ese *locus* es fundamental la presencia del “Río del Silencio”. En el soneto cortazariano aparece también un “fiume” (v. 3) cuyos atributos son bastante parecidos a los del Río del Silencio: si este “se deslizaba [...] estrecho y profundo” (Poe, 1984, I: 276), el de Cortázar también “[...] scende, o poi va stretto” (v. 4).

Pero quizá son más numerosas las eventuales concomitancias con el poema “Ulalume”. La pregunta que supone el centro semántico del soneto de Cortázar y que le confiere su particular tono melancólico-reflexivo reza: “¿Perché la notte invade tanto il petto” (v. 5). En el “Ulalume” de Poe se repite dos veces el verso clave que parece dar un significado preciso (no meramente generalizador) al artículo determinado usado por Cortázar: la noche evocada por Poe es una noche muy precisa: la del enterramiento de la amada (“Ah, night of all nights in the year!”). Además, un símbolo importante en el poema cortazariano es la “lume” (v. 6) a la que se dirigen cual falenas las “colombe rosse”. Y en Poe la luz es también elemento singular: “Let

22 Como Ermengarda era Eleonora en el cuento dedicado a ella, o como la propia Psyche podría ser un fantasma de Ulalume en el poema de Poe. Cfr. Poe, Edgar Allan: *Cuentos*, trad. de Julio Cortázar, Madrid, Alianza, 2 vols. 1984, I: 275-281 y *Poesía completa*, Barcelona, Eds. 29 (ed. bilingüe 1989: 158-164).

us on by this tremulous light! / Let us bathe in this cristalline light!” y uno de los adjetivos de esa luz en Poe (“tremulous”) se hace verbo aplicado al seno en Cortázar (“trema”, v. 7). Igualmente importante es la ubicación en ambos poetas del nombre “Ulalume” en posición de rima: “T is the vault of thy lost Ulalume!” - “mente il tuo seno trema, oh Ulalume” (v. 7).²³ Por otra parte, el adjetivo aplicado por Poe a su amada en este verso (“lost”, “perdida”, que en su escritura más parece epíteto de toda amada) se recupera en un casi sinónimo sustantivado en Cortázar: “mancanze” (v. 9). Con ello se puede delimitar un conjunto léxico en el poema cortazariano de indudable raigambre poeiana: la pérdida o desaparición (“mancanze”, v. 9), pero también, y sobre todo, la locura (“follía”, v. 9) y el recuerdo (“ricordo”, v. 10).

No menor es la deuda con Poe por lo que hace a la configuración imaginística del soneto: no faltan “le schiume” (v. 2) o “la notte” (v. 5) para ofrecer una ambientación más o menos siniestra, sin olvidar que ambos elementos se cargan además de valor simbólico, que afecta también la metáfora “le spiagge del ricordo” (v. 10) o la equiparación “quando ti dai al vento e all’amore” (v. 11). Tampoco hay que olvidar la presencia de objetos como “il letto” (v. 1) o el “fazzoletto” (v. 8) que, con el patrón de lectura instituido por otros elementos más unívocos, se sobrecargan de connotaciones decadentes y encajan a la perfección en el molde propuesto.²⁴

El soneto final de esta serie se instituye, pues, a mi juicio, como homenaje más o menos directo a uno de los maestros más presentes en la escritura cortazariana, es su particular “Toast de E. A. Poe”²⁵ y repercute tal vez sobre el conjunto de la serie “Tre donne”, que,

23 En el poema cortazariano, la colocación en posición de rima conlleva una alteración en la pronunciación original del nombre que subsume la pronunciación italiana y española: la oposición a un tercer sistema revela las concomitancias entre ambos, en nuevo juego verbal.

24 Otras sombras de Poe sobre el poema pueden parecer más difusas, pero ¿cómo no evocar los dientes de Berenice cuando leemos en el v. 2: “sorge come il sorriso fra le schiume”? ¿O cómo no vincular con la fascinación vampírica -tan presente en otros textos cortazarianos, por otra parte- la imagen del v. 13: “mannechino del tempo dove mordo”?

25 La referencia a Mallarmé es oportuna dentro del corpus cortazariano, porque otro soneto (“Tombeau de Mallarmé”) es una “reescritura” del poeta francés en modo muy parecido a como “Eleonora” lo es de los dos textos de Poe seleccionados.

sorpresivamente, serían cuatro (contando a Ulalume), y sugeriría así un paralelo –irónico quizá– con el *tetramorfos* ineludible de Poe: Berenice, Morella, Ligeia, Eleonora (en ambos casos, la última de la serie).²⁶ Como estas, Simonetta, Carla, Eleonora y la fugaz Ulalume serían presencias fantasmagóricas igualmente convocadas por la perversa fuerza verbal del poeta.

Si volvemos por un instante a la cuestión que ha desencadenado este trabajo –la invención de palabras–, veremos que de las cuatro palabras en “falso” italiano que hemos detectado, una es pura trampa –“garlito”– para el lector hispano: “mudanza” (v. 12). Si tanto la raíz (“muda-”) como el sufijo (“-nza”) existen en italiano, la combinación concreta, en cambio, no está atestiguada, con lo que se produce un evidente deslizamiento entre los dos sistemas de lectura tácitamente propuestos, que demuestra, en consecuencia, lo lábil de las fronteras entre ambos, la facilidad de las palabras para disimularse en terrenos extranjeros. “Gombre” (v. 9), sin embargo, no revela con facilidad su posible origen. Abrazado, no obstante, en un verso trimembre, por dos de las palabras “poéticas” que hemos identificado en el poema (“La follia, le gombre, le mancanze”), el término parece situarse en el mismo paradigma semántico de la enajenación amorosa, intuición corroborada por su semejanza fonética con “ombra” (presente en otro de los sonetos y aquí vestido de “notte”).

La palabra inventada “singhia” (v. 3) tiene, no obstante, un eco en el v. 14 que revela cuál puede ser su “tenor”: “singhiozzando” (sollozando). Su lugar en el verso (“quando la singhia inopia del tuo fiume”) sugiere considerarla un adjetivo de nebuloso significado metafórico aplicable río disminuido o “inope”, emblema de una pasión que se agota. Por fin, el indudable sustantivo “sfuma” (“[...] la sfuma sopra il letto”, v. 1) parece vincularse –por un mecanismo de creación de palabras bastante común– con el verbo “sfumare” (desvanecer). Pero, al contrario de su hipotético contenido semántico, esta forma –como todas las demás inventadas– parece anunciar –“diferir”, si se quiere, en sentido derridiano– la cristalización de un sentido siempre elusivo.

26 No estará de más recordar que Ligeia aparece en otro soneto cortazariano, incluido en otro tríptico posterior: el “Soneto gótico”, de los “Tres sonetos eróticos” (también publicados en *Salvo el crepúsculo*; OC4: 220-222), y que concluye: “Siempre serás Ligeia. Yo soy Drácula”.

A pesar de las protestas iniciales del autor, que podrían convertirse en prejuicios de lectura, un soneto como “Eleonora” revela que las eventuales transgresiones a un hipotético pacto de comprensibilidad no son mayores que otras reconocidas y asumidas por la tradición poética moderna. Aunque el poeta parece haber querido protegerse contra la atribución de sentido, lo cierto es que el lector tiene el derecho de intentar –quizá incluso no puede evitar– desarmar dicha protección. Y así, como en los otros dos sonetos del tríptico, también en “Eleonora” puede identificarse un principio semántico rector, una estructura dispositiva más o menos rígida y una configuración imaginario-simbólica coherente. El principio semántico consiste en la reflexión melancólica sobre el amor, cifrada a la perfección en los últimos versos: “[...] mordo / singhiozzando, già vinto e vincitore” (vv. 13-14). El gesto erótico de incorporación del objeto, no exento de violencia vampírica, tampoco está libre de lamento, acaso de culpa, por la propia incapacidad de una asimilación real, que concluye en una figura paradójica, contradictoria, un ser –en definitiva– anulado.

En cuanto a la disposición el poema, debe destacarse el lugar central ocupado por una interrogación que define el carácter meditativo del poema (“¿Perché la notte [...]?”, vv. 5-8), así como la presencia de índices que subordinan esa meditación a lo temporal: aparece dos veces “quando...” (vv. 3 y 11) y es capital la imagen de “mannechino del tempo” (v. 13), como representación del objeto que el yo pretende incorporarse. Al hilo de esto, en lo que respecta a las imágenes, por último, aparecen conjuntos simbólicos comunes a los otros sonetos: el mar (“schiume”, v. 2; “spiagge”, v. 10) y, sobre todo, los animales, antes “leopardo” (en “Simonetta”) o “alani” y “uccello” (en “Carla”), aquí aves de signo también contrapuesto: “colombe rosse” (v. 6) y “falcone di mudanza” (v. 12), imagen de la amada esta última, que supone un nuevo guiño a la tradición del amor cortés.

Tras una lectura “vehemente” de al menos uno de esos tres sonetos “in itálico modo”, puede concluirse que, en efecto, Cortázar lleva su interés por las múltiples posibilidades de la des-escritura (de la deconstrucción de códigos) en una dirección que busca aproximar lo poético con el simulacro: destinatarias, lengua e

incluso sentimientos, en definitiva, todos los componentes del texto (incluida la lectura sugerida) se califican de “falsos”. El poeta, se sabe, es un fingidor, y Cortázar lleva la apuesta pessoana hasta el ejercicio de ficción de una lengua. Su eventual éxito radicará en la pura apariencia: las secuencias (fónicas o gráficas) que componen el texto pretenden simular su pertenencia a un sistema que, en realidad, no existe más que en el discurso que las incluye (y las agota). Pero esta simulación de un código persigue, además, otra más profunda: la de un sinsentido que en el fondo es imposible, y que redundante, por el contrario e inevitablemente, en la ficción de un sentido siempre múltiple, elusivo, diferido.

Los mecanismos utilizados por el poeta para lograr semejante propósito se dejan definir igualmente como una *des-escritura* del sistema complejo del que confiesa servirse. Sistema complejo porque no elude la manipulación simultánea de los momentos de codificación y de decodificación, estableciendo para cada uno de ellos un patrón diferente. En la codificación, se proponen “palabras inventadas”, supuestas impostoras, que, sin embargo, nacen de recursos disponibles regularmente en el sistema. Se denuncia así, de paso, lo convencional de la elección en el orden expresivo entre lo posible y lo imposible, entre lo real y lo inexistente. En el momento de la decodificación, por otra parte, se exigen tácitamente del lector varias lecturas simultáneas, que susciten reminiscencias diferentes y complementarias.

Este rasgo pragmático es común a los tres poemas. Otros afectan a la profundidad de los textos: el autor, a pesar de su propósito, no puede entregar discursos vacíos. Se ha impuesto una forma, el soneto, que se quiere hacer pasar por lo único verdadero. Pero esa forma está impregnada de tradición y, así, de sentido previo aparente: el tema amoroso, con variantes que van de lo cortesano a lo simbolista, con modulaciones que convierten al amante de esclavo en vampiro, y a la amada de desdeñosa dama en fantasma evanescente (quizá igual que el escritor pasa de ser esclavo a vampiro del texto, y el sentido deja de ser una resistencia para convertirse en un espectro). El escritor, por su parte, tiene sus costumbres y convoca repetidamente los mismos conjuntos simbólicos y la huella de sus lecturas: su (infructuosa) persecución del sinsentido no puede presentarse como original. En conclusión, todo ello sitúa estos

textos cortazarianos, por su superación de modos, por la asunción de múltiples tradiciones –la petrarquista, la simbolista, también la surrealista– y su combinación simultánea, en una línea claramente definidora de la escritura poética contemporánea.

Bibliografía

- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.
- Campra, R. (2003-2006). “Introducción”. En Cortázar, J. *Obras completas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Cirlot, J. E. (1974). *Poesía (1966-1972)*. Madrid, Editora Nacional.
- Colonna, F. (1981[1499]). *Hypnerotomachia Poliphili* (ed. facs. de Peter Dronke). Zaragoza, del Pórtico.
- Cortázar, J. (1938). *Presencia*. Buenos Aires, El Bibliófilo.
- _____ (1985). *Salvo el crepúsculo*. Madrid, Alfaguara.
- _____ (1988 [1986]). *Divertimento*. Madrid, Alfaguara.
- _____ (1988-1989 [1969]). *Último round*. 2 vols. Madrid, Siglo XXI.
- _____ (1989 [1979]). *Un tal Lucas*. Barcelona, B.
- _____ (1991 [1967]). *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid, Debate.
- _____ (1994). *Obra crítica*, 3 vols. Madrid, Alfaguara.
- _____ (2003-2006). *Obras completas*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- _____ (2012). *Cartas*, 5 vols. Madrid, Alfaguara.
- De Cózar, R. (1991). *Poesía e imagen. Formas difíciles de ingenio literario*. Sevilla, El Carro de Nieve.
- Durozoi, G. (1975). *Artaud: La enajenación y la locura*. Madrid, Guadarrama.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- _____ (1991). *Fiction et diction*. Paris, Seuil.
- Hamburger, K. (1995). *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor.

Huidobro, V. (1988). *Altazor. Temblor de cielo*. Madrid, Cátedra.

Langbaum, R. (1996). *La poesía de la experiencia: el monólogo dramático en la tradición literaria moderna*. Granada, Comares.

Mesa Gancedo, D. (2015). “El lenguaje desaforado y la mántica en la semántica”. En *Continuidad de Cortázar*. Madrid, Centro de Arte Moderno.

Reyes, A. (1986). “Las Jitanjáforas”. En *La experiencia literaria*. Barcelona, Bruguera.

Salinas, P. (1961). *Poesía completa*. Madrid, Aguilar.

Steiner, G. (1981). *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. Madrid, F.C.E.

_____ (1991). *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?* Barcelona, Destino.

Waiblinger, W. (1988). *Vida, poesía y locura de Friedrich Hölderlin*. Madrid, Hiperión.

CIERRE DE LAS JORNADAS JULIO CORTÁZAR¹

por *Roberto Ferro y Noé Jitrik*

Roberto Ferro: A lo largo de estas intervenciones, en los diálogos que se fueron suscitando entre ellas, el señalamiento de una tensión entre escritura y vida en Julio Cortázar ha ido surgiendo como un asunto problemático 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. Uno de los aspectos más notables de estas producciones ha sido trastornar esa oposición que, tan frecuentemente, conduce a un coágulo cerrado sin modulaciones ni variantes significativas sobre el que se insiste como si fuera una verdad revelada. Creo que las diversas especulaciones han apuntado al cuestionamiento del modelo subyacente a esa certeza, que concibe los términos escritura y vida en Julio Cortázar como meras posiciones en contraste mutuo y mutua determinación, generando una parálisis que deviene en la formulación de estereotipos que tienen una amplia aceptación en los diferentes discursos que abordan su obra.

Tomando uno de los ejes que ha habido en torno de lo que hemos estado oyendo (es indudable que es más difícil tomar la escucha que tomar la palabra, ese es uno de los méritos de estos encuentros) me parece que política y literatura son dos términos que habilitan un tratamiento particular dentro de la problemática relación entre escritura y vida. Me interesa hacer una reflexión

¹ Debemos el rescate de las palabras de cierre de las Jornadas al riguroso trabajo de desgrabación de Denise Pascuzzo; solo he introducido algunos cambios y ajustes a esa versión, así como las notas al pie de las citas. Roberto Ferro.

personal en esta exposición que cierra las *Jornadas*, una especie de coda centrada en dos citas de Cortázar.

Cortázar en 1969 le impone a la Revista *Life* una modalidad de entrevista que consistía en un procedimiento totalmente inusual: la revista envía las preguntas, él las contesta por escrito, luego, recibe nuevamente el original a publicar para que lo suscriba; es decir, para controlar la versión de sus respuestas y que no se tergiversen sus opiniones. Después de un tire y afloje, *Life* acepta esas condiciones. Entonces, ahí escribe lo siguiente:

La moral y la práctica quieren que un escritor exprese habitualmente sus ideas en publicaciones que pertenecen a su propio campo ideológico e incluso intelectual; no es esto lo que ocurre aquí, y tanto *Life* como yo lo sabemos y lo aceptamos. Desde nuestro primer contacto quedó entendido que mi consentimiento no solamente no significaba una “colaboración” para *Life*, sino que para mí representaba precisamente lo contrario: una incursión en territorio adversario. *Life* aceptó este punto de vista y me dio las garantías necesarias de que mis palabras serían reproducidas textualmente. Soy, pues, único responsable de ellas; nadie las ha adaptado a exigencias periodísticas, y es justicia decirlo desde ahora.

Mi desconfianza inicial, mi demanda de garantías, sorprendieron a los responsables de *Life* como sorprenderían a muchos de sus lectores; empezaré por referirme a esto, pues es una manera de responder prácticamente a algunas de las preguntas de carácter ideológico y político que se me formulan. No solamente desconfío de las publicaciones norteamericanas del tipo de *Life*, en cualquier idioma en que aparezcan y muy especialmente en español, sino que tengo el convencimiento de que todas ellas, por más democráticas y avanzadas que pretendan ser, han servido, sirven y servirán la causa del imperialismo norteamericano, que a su vez sirve por todos los medios la causa del capitalismo. No dudo de que una revista como *Life* se esfuerza en su estructura interna por lograr una gran objetividad, y que abre sus páginas a las tendencias más diversas; no dudo de que muchos de sus responsables y redactores creen facilitar así eso que se ha dado en llamar “diálogo” con los adversarios ideológicos, y favorecer por esa vía un mejor entendimiento y quizá una conciliación. Amargas experiencias me han mostrado de sobra que por debajo y por encima de esas ilusiones (que muchas veces son hipocresías disfrazadas de ilusiones), la realidad sigue siendo

otra. Hace dos años, las revelaciones acerca de las actividades de la CIA en el terreno de los supuestos “diálogos” pulverizaron todas las ilusiones posibles en ese campo, y no será la liberalidad de criterio de *Life* la que pueda alimentar nuevas esperanzas en ese terreno. El capitalismo norteamericano ha comprendido que su colonización cultural en América Latina –punta de lanza por excelencia para la colonización económica y política– exigía procedimientos más sutiles e inteligentes que los utilizados en otros tiempos; ahora sabe servirse incluso de instituciones y personas que, en su propio país y en el exterior, creen combatirlo y neutralizarlo en el terreno intelectual. Hay algo de diabólico en este aprovechamiento de las buenas voluntades, de las complicidades inconscientes en las que caen tantos hombres a quienes la difusión de la cultura les sigue pareciendo ingenuamente el mejor camino hacia la paz y el progreso. La buena voluntad de *Life* puede ser en ese sentido tan diabólica como la más agresiva de las actitudes del Departamento de Estado, e incluso más en la medida en que muchos de sus redactores y la gran mayoría de sus lectores creen sin duda en la utilidad democrática y cultural de sus páginas. A mí me basta una ojeada a cualquiera de sus números para adivinar el verdadero rostro que se oculta tras la máscara; consulten los lectores, por ejemplo, el número del 11 de marzo de 1968: en la cubierta, soldados norvietnameses ilustran una loable voluntad de información objetiva; en el interior, Jorge Luis Borges habla larga y bellamente de su vida y de su obra; en la contratapa, por fin, asoma la verdadera cara: un anuncio de la Coca-Cola. Variante divertida en el número del 17 de junio del mismo año: Ho Chi Minh en la tapa, y los cigarrillos Chesterfield en la contratapa. Simbólicamente, psicoanalíticamente, capitalísticamente, *Life* entrega las claves: la tapa es la máscara, la contratapa el verdadero rostro mirando hacia América Latina.

La entrevista de Revista *Life* de 1969 obliga a tomar con cierta ironía la idea de que Cortázar era un ingenuo político. Quisiera seguir esa línea, en la que Cortázar plantea que en gran medida, casi como un gramsciano, la pelea es en el campo cultural, y cómo el imperialismo ejerce su dominio y las vías privilegiadas de esos cursos de acción. El imperialismo que, a partir de ciertas transformaciones, hoy se caracteriza como globalización, en lugar de controlar los Estados nacionales con sus propios ejércitos, como durante la época de la política de la seguridad nacional, está desarrollando otra

estrategia de dominación y de explotación de los pueblos. Ahora el imperialismo se sirve de los entes financieros y no necesita invadir un país, sino lo coloniza de otra manera. Le instala, por ejemplo, en su propia capital, delegaciones del Fondo Monetario Internacional, como en el caso de la Argentina, en la que esa delegación desarrolla sus actividades en el Banco Central.

En conexión con esto último, traigo a colación que Cortázar, en *Corrección de Pruebas de Alta Provenza*, que recoge sus reflexiones durante la revisión de las pruebas de galera de su novela *El libro de Manuel*, incluye al final una nota que dice: “Todos están hablando de lo que pasó en las Olimpiadas. Está bien, ¿y quién nombra a Trelew?”. Pensando que las cuestiones de difusión de las noticias ya no son como en la época de Rodolfo Walsh, donde se podía hacer una cadena de noticias, con este nuevo modo de circulación de las noticias, ha proliferado un fenómeno que se caracteriza bajo el rótulo de *fake news*, las noticias falsas, voy a tomar otra cita (*El último round*) de Cortázar:

Es sabido que toda atención funciona como un pararrayos. Basta concentrarse en un determinado terreno para que frecuentes analogías acudan a extramuros y salten la tapia de la cosa en sí, eso que se da en llamar coincidencias, hallazgos concomitantes –la terminología es amplia. En todo caso a mí me ha ocurrido siempre cumplir ciclos dentro de los cuales lo realmente significativo giraba en torno a un agujero central que era paradójicamente el texto por escribir o escribiéndose (1969: 248).

Esto de las analogías y las correspondencias me lleva a pensar en la Francia invadida por el ejército alemán durante la Segunda Guerra Mundial; en ese momento había franceses que apoyaban esa invasión, porque era un Estado nacional cuya intervención se volvía posible con el concurso de los *colaboracionistas*, es decir, con aquellos que eran cómplices de la dominación de un Estado extranjero que avasallaba la soberanía nacional de Francia.

¿Cómo llamaremos en el futuro a aquellos que están sirviendo a este nuevo modo de invasión que consiste en instalar una oficina de control de la renta nacional como ocurre en la actualidad en la Argentina? Invasión de eso que pensamos que es

nuestro país. ¿Cómo los vamos a llamar? ¿Los podremos llamar *colaboracionistas*? Quizás sí. Me refiero a los que son asesores filosóficos del presidente y niegan el pensamiento crítico o los que se benefician con las dádivas de ese censor que es el responsable del Sistema Federal de Medios y Contenidos, alguna correspondencia puede haber con ese término. Los que convalida que la Argentina sea un estado asociado, no ya a los Estados Unidos, sino al Fondo Monetario Internacional.

También podríamos recurrir al título de una novela del escritor colombiano Fernando Vallejo que se llama *La virgen de los sicarios*. ¿Cómo llamaremos a aquellos que son propulsores de las noticias falsas? Se me ocurre, siguiendo a Cortázar, que podríamos llamarlos *sicarios*, porque esas noticias matan de verdad.

Sin pretender un análisis exhaustivo, hay varios procedimientos habituales, uno de ellos consiste en construir la agenda, no solo poniendo de relieve aquellos hechos que tienen un sesgo negativo para los que se oponen al régimen que gobierna en este momento, sino ocultando y postergando aquellos que los perjudica. Solo daré un ejemplo: la dilapidación de las reservas del Banco Central, 30.000 millones de dólares en dos meses, para la especulación financiera de muchos de los miembros de este gobierno que se han enriquecido con esas operaciones, ha sido sistemáticamente obviada por los medios hegemónicos.

Me apoyo en una reflexión reciente del pensador argentino Jorge Alemán que evoca una metáfora precisa de Wendy Brown, “el neoliberalismo se asemeja más a una termita que a un león. Su corrosión comienza por el interior de la estructura del edificio y con la constancia, velocidad y la eficacia de un dispositivo que ya no necesita siquiera de políticos competentes o dotados de noción de Estado o perspectivas históricas”. En este aspecto coinciden los *colaboracionistas* y los *sicarios*.

Por lo mismo nadie se reconoce como “neoliberal”, todo el mundo es un demócrata que cumple con la obligación de construir un círculo inmunitario frente al hecho maldito del “populismo”. Sin duda esta es una cuestión también filosófica, todos los proyectos de la modernidad que relacionaban la experiencia de la verdad como una transformación de sí y a la vez con una transformación colectiva entran en un severo colapso. Lo que vuelve a esas grandes

apuestas teóricas y éticas en búsquedas tan necesarias y urgentes como también inciertas.

En relación con esto último, recuerdo que Hannah Arendt en uno de sus ensayos “Verdad y mentira en la política” (2016), toma como presupuesto la idea de que la historia es ante todo interpretación, por lo tanto, hechos, pero no en tanto que instancia fáctica, sino los hechos situados en la configuración del relato historiográfico, que no olvidemos que es una narración; los hechos se constituyen no como afirmación sino como hipótesis. Es decir, en otras palabras, de modo directo y llano, no hay verdad en la historia, sino investigación rigurosa y documentada para contextualizar los hechos y facilitar una más afinada comprensión. Ahora bien, ¿qué ocurre cuando todos los días los medios hegemónicos difunden *fake news*? Cuando se falsean los hechos, se falsea también el contexto y se perturba y desmonta la interpretación confiable. Estamos frente a un dilema que no es hermenéutico sino moral. Glosó a Arendt: “La marca de la verdad es que su contrario no es ni el error ni la ilusión, ni la opinión, sino la falsedad deliberada o la mentira”.

Una falsedad deliberada no es ni más ni menos, si aceptamos el gesto cortazariano de las correspondencias y las analogías, que matar la posibilidad de una interpretación de la verdad de los hechos, de ahí que es posible caracterizar como *sicarios* a los propaladores de *fake news*.

Entonces, me parece, tratándose de Cortázar y en relación con los artículos de este volumen, no podía evitar hacer una reflexión sobre esta cuestión, cuando en los textos de Cortázar esto circula y se enfatiza. Y como todos los que han participado han ahondado sobre la calidad literaria de la obra de Cortázar, me parece que si, como en un cuento fantástico, me sentara con él a tomar un café, por ahí me ayudaría a pensar esto de las analogías y las correspondencias: ¿cómo llamar a alguien que acuerda con la pérdida de soberanía de un país? Si ahora no es necesario que nos manden un ejército; nos mandan los auditores. ¿Cómo llamar a aquellos que al servicio de intereses trasnacionales difunden *fake news* o aparecen como los empleados del mes de un gobierno caníbal?

En una entrevista de este mismo año Noé se refirió a los riesgos que Cortázar asumió por su literatura; pero también tomó otros riesgos, tomó también riesgos políticos. Por eso yo lamento no poder

debatir con mi amigo Mario Goloboff, que tuvo una afirmación que yo no comparto sobre *Policrítica en la hora de los chacales*. Creo que era una afirmación muy liviana y que compartía el lugar común. Creo que hay que volver a leer ese texto, porque ahí hay una defensa a ultranza del valor de la palabra literaria.

Allí se expone 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 cortazariana, comenzando por su entrecruzamiento genérico, en tanto que se da a leer como un poema-ensayo. Es el modo de intervenir en la polémica provocada por el encarcelamiento del poeta Heberto Padilla, su posterior autocrítica 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 en 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.

El texto no es tan solo un intento de justificación personal, sino también una contradictoria transacción entre diferentes poéticas 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, es un texto en 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 del poema-ensayo aparece en una etapa de gran complejidad en el campo cultural latinoamericano. 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 textos 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 en la hora de los chacales es el modo que elige para exponer su punto de vista en relación tanto con ruptura entre los intelectuales y el régimen cubano como con su defensa de la autonomía de la obra literaria en el contexto revolucionario.

Desde los primeros pasajes, se sitúa en un espacio diferente al de los dos sectores en conflicto sin hacer referencia directa explícitamente a ellos. La alusión en el título a “los chacales” ya caracterizaba a un oponente sobre el que iba 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 pesar 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 (33).

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.

Así 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 queama la lengua y el estómago, siempre habrá
 Quien entienda
 Este lenguaje que del fondo viene
 Como del fondo brotan el semen, la leche, 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 Washington,

Las pondrán en correcto castellano, mezcladas con saliva
nacional
Con mierda autóctona, fácil de tragar (33).

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 obedientes:
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 (33).

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. 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 postural intelectual. El punto 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 José María Arguedas, David Viñas y Liliana Heker 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 Oscar Collazos y “Policrítica” debaten acerca de 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 permite 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 etapas.

No me queda más que reiterar una cosa: algo debe tener la obra de Julio Cortázar, algo debe tener, para que en cualquier lugar, en

donde aparece su nombre y se lo convoca, produce este efecto, esta atención de ustedes que nos maravillaba cuando compartíamos confidencias con Noé, que se sorprendía de que el público reunido estaba atento. Me decía alborozada mi amiga Silvana López: “Están tomando notas”. Porque de eso se trata. No me queda más que agradecerles e insistir sobre la cuestión: hay algo lúdico en Cortázar. También uno puede, lúdicamente, pensar las cuestiones que nos están rodeando.

Noé Jitrik: Después de este exordio de Roberto, ¿qué decir? No quiero bajar la temperatura de esto porque ha sido muy bueno. La verdad es que es una culminación brillante. Tal vez todo sea cuestión de problemas de lenguaje. No hace mucho también me invitaron a celebrar un aniversario de Carta Abierta, ahí en la Rural. No sabía muy bien qué decir. No me preparé nada, pensando que alguien me iba a iluminar. Y de repente algo se me ocurrió, en esta especie de juego: estuve leyendo en los periódicos que Macri había estado en Mendoza hablando con unas mujeres, y que les había dicho que había que empoderarlas. Y me sorprendió, porque me parecía que esa palabra era de Cristina Kirchner. Entonces, puedo hacer una interpretación de esto, es decir, alguien que no tiene un lenguaje propio se apropia del lenguaje de otros; y el que no tiene lenguaje propio, no tiene pensamiento propio. Así que es un problema de lenguaje: tener pensamiento propio es tener un lenguaje propio. Y me parece que eso se irradia como cuestión a lo que podemos llamar “intervención” de los intelectuales, escritores, etc. Yo formo parte de un grupo de científicos que trabaja sobre esta cuestión de la ciencia en la actualidad y sacan papeles y demás. Y la verdad es que cuando escriben algo yo corrijo. Escribir torpemente es una fisura, es una falla, es un punto de ingreso a una inopia, a una deficiencia.

Este saber escribir no es escolar, es el saber que viene de la literatura. Esto indica que intelectuales y escritores que quieren hacer política, quieran vincularse espontáneamente y hacer un discurso político como el que acaba de hacer Roberto, si lo hacen desde lo que ellos son, algo va a significar en la posibilidad de pensar una acción de otra naturaleza. No es idealismo esto, esto es así. Los políticos más importantes del mundo, los más revolucionarios, eran escritores; se puede decir que

Trotsky falló, que políticamente fue víctima, pero no hay dudas de que era un escritor. Y lo que sigue valiendo de la presencia de él es lo que escribió, no lo que hizo cuando tenía el poder. Es porque siguió escribiendo infatigablemente. Pero esto pone el problema mayor, y es una especie de sentimiento de culpa que uno tiene. Claudia Otsubo me dijo hace un ratito: “Estamos hablando de todo esto y en la Plaza Congreso ayer pasó tal cosa”. Está bien, no estábamos en la plaza, estábamos haciendo esto; pero no vivimos con la naturalidad de quien hace lo que puede con el registro que tiene, con el instrumento que tiene, está participando. Desde aquí hay que hacer y todo este discurso al que yo he asistido es un discurso de acción porque nos confirma, y en un momento político como Este, lo que hay es precisamente confirmación de lo que somos. Digamos, cuando los investigadores no pueden entrar a CONICET teniendo méritos suficientes para iniciar una carrera, ¿cómo se sienten? Se sienten desconfirmados, se sienten no reconocidos, se sienten mal. Cuando a los científicos se les quita dinero para la investigación y piensan que tienen que irse, dicen: “¿Qué soy yo? ¡¿Qué soy?!” Cuando nosotros asistimos a las crisis de las editoriales, y vemos el pataleo que hacen para sobrevivir las grandes editoriales, que es elegir la porquería que creen que se va a vender, y no una labor en relación con la cultura, es una desconfirmación. ¿Qué hago con lo que escribo? Hay que reconfirmarse. Y nosotros nos reconfirmamos reuniéndonos, hablando, discurrendo, en estos niveles que cada cual creó dentro de su propia personalidad, en su filo y demás. Así que no es ninguna solución, no estoy diciendo nada que pueda ser tomado como un hacer posible, simplemente, para usar los términos de Virginia Castro, esta es la “situación”. En esta situación nos tenemos que manejar sin renunciar a lo que somos. Y afirmando lo que somos como si el tiempo fuera eterno. Fíjense que yo digo esto y tengo noventa años, y digo: ¡hay que seguir trabajando porque el tiempo es eterno! La cosa no se termina porque el registro civil le dice a uno, a cierta edad, la jubilación, chau, se acabó, ya no tiene derecho a hablar. Y cabe a todos, por la situación en la que están.

En fin, si Roberto hizo un alegato pro-cortazariano, yo hago uno para todos nosotros y ya.

Bibliografía

Aleman, J. (2018). “Neoliberalismo y posfascismo”. En *Página 12*, 06/05/2018.

Arendt, H. (2016). *Verdad y mentira en la política*. Barcelona, Página indómita.

Cortázar, J. (2012). *Corrección de pruebas en Alta Provenza*. Barcelona, RM.

_____ (1969). “Entrevista con Rita Guibert”. En *Life en español*, vol 33, no 7, 7/4/1969.

_____ (1969). “Muñeca rota. En *Último round*. México, Siglo XXI.

_____ (1971). “Policrítica a la hora de los chacales”. En *Cuadernos de Marcha*.

POSFACIO.
POSTCORTÁZAR. EL ESCRITOR
Y EL CAMPO LITERARIO

por Ana Gallego Cuiñas

El posfacio, como el epílogo, funciona siempre como un ejercicio de crítica literaria. Implica la superposición de una escritura sobre otra, cuyos límites difusos se avienen a las convenciones típicas de un género literario. El reto, por tanto, suele asumirse sin mayor dificultad, aunque en el caso que nos ocupa, un libro sobre la literatura y la vida de Julio Cortázar producido en el epicentro de la academia argentina, la Universidad de Buenos Aires, la cosa se complica. Merece la pena asumir el riesgo por el solo hecho de que su publicación cristaliza la necesaria y urgente revisión argentina de la poética cortazariana en el siglo XXI. Desde luego, no es baladí –ni indiferente, ni ingenua, ni fruto de la contingencia de las efemérides de turno– esta doble operación de revisitación y de resignificación de la obra de Julio Cortázar que llevan a cabo los coordinadores y autores de este volumen. Desde la primera página se revela como una suerte de punto de partida, como una toma de posición estética y política acerca de lo que podríamos llamar “la problemática de la problemática” que ha suscitado su figura de autor y algunas de sus obras (v.g., *Rayuela*, *Libro de Manuel*) en la Argentina, asumiéndola y desplazándola a otras zonas de debate actuales (lo *queer*, el lesbianismo, la figura de autor, la construcción del valor crítico) o a aspectos menos transitados por la crítica (las redes de sociabilidad con otros escritores, la poesía, la edición, el mito). Por tanto, el “acontecimiento”, diría Badiou, también es doble, ya que *Julio Cortázar. Celebración del gesto crítico* no solo es un aporte más al nutrido horizonte de (re)lecturas del autor-cronopio, sino que es una crítica de la crítica del/desde el sistema literario argentino, una vuelta de tuerca, una visibilización de las formas –nacionales– de tasación del valor de la obra de un escritor mundial como Cortázar, una historia del gusto –a lo Bourdieu (1983)– argentino desde la segunda mitad de la pasada centuria hasta la actualidad.

En rigor, la “problemática de la problemática” cortazariana –como se vislumbra en este libro– tiene que ver con la articulación de un marco de legibilidad muy apoyado en su figura de autor, que pone a dialogar la construcción mundial que hace de sí Cortázar desde París, como escritor y como intelectual “latinoamericano”, con la que hace la crítica nacional desde la Argentina. Los textos que, en mi opinión, ilustran mejor esta doble tensión que ha signado la forma en que la alta cultura argentina –la academia– (no) ha leído a Cortázar en los últimos cuarenta años son los que se publicaron en 2014 con el nombre de “Entrevistas ante el espejo”. Se trata de dos autoentrevistas inéditas de los años sesenta, y otras dos ya publicadas, una de 1974 editada en la revista *Crisis*, “Estamos como queremos o los monstruos en acción”, y otra de 1975 titulada “Como ya lo hiciera Cortázar se deja entrevistar por dos de sus compatriotas”, en las que considera la recepción de su obra en el campo literario argentino a través de las entrevistas que le hacen, en un giro pirandelliano con ecos borgianos, los personajes Calac y Polanco de su ficción *62/Modelo para armar*, que representan al sujeto crítico argentino.

Así, el objetivo de Cortázar en estos cuatro textos es producir una escena de (auto)legitimación –como mecanismo de control, defensa y respuesta– que obedece a un contexto histórico y geopolítico particular y apunta una problemática real, y dramática, para la obra y la vida del autor de *Rayuela*: las relaciones de dominación del sistema literario argentino, que pondera en la época el valor de lo literario sobre la base de la ilegibilidad (Barthes), trenzada con la alta cultura y la academia, en contraposición a la legibilidad de la ficción cortazariana, ligada a la cultura de masas y al mercado:

Por supuesto, detrás de esta noción de obras “mayores” o “menores” se esconde la persistencia de un subdesarrollo intelectual. [...] Mientras la nueva generación elige resueltamente a sus autores, prescindiendo con una espléndida insolencia de los dictámenes que emanan de las altas cátedras, los titulares de estos venerables mausoleos siguen hablando del géneros, de estilos, de contenidos y de formas como si las grandes novedades bibliográficas de las últimas semanas fueran *La Montaña mágica* o *Canaima* [...] ¿Vos leíste las críticas de un Manuel Pedro González, por ejemplo? Te lo cito como caso extremo de pterodactilismo intelectual [...] pero no

te creas que es el único, che. La lista argentina o mexicana es nutrida y vistosa e igualmente paleontológica (Cortázar, 2014: 443).

Cortázar se revuelve en contra del encasillamiento argentino como “escritor menor” –del modo que lo haría contra el envejecimiento de su obra y el desprestigio de su novelística, como explica Abbate en este volumen– y hace más adelante una apología de la cultura de masas, de los lectores que compran sus libros porque valoran que sea un “Che Guevara del lenguaje” (444). Esto no significa que se sitúe en un terreno meramente massmediático, puesto que también arremete contra los medios de comunicación –como hace con la academia– debido a su poder manipulador, y a la imagen distorsionada que difunden de él. De ahí la práctica recurrente de responder por escrito a las entrevistas (como lo hacían Navokov o Julien Gracq) para apropiarse de toda la palabra, y de su autoría, con el fin de controlar la imagen que este discurso –la entrevista, la prensa– proyecta de sí mismo (Habermas, 1981). Este gesto pone de manifiesto la cuestión de la repartición del poder (lugar) de la enunciación en uno u otro polo, ora el discurso académico argentino ora el mediático mundial, que Cortázar a todas luces deconstruye para –intentar– imponerse en ambos espacios, que se repelen en esa época (Molloy, 2012).

No hay que olvidar que Cortázar es uno de los máximos exponentes del *boom* de la literatura latinoamericana, que no es otra cosa –como ya explicó Ángel Rama en su célebre “El *boom* en perspectiva” (1984)– que la apertura hacia un mercado internacional de consumidores para la –alta– literatura de América Latina. En efecto, en los sesenta asistimos a una insólita conjunción entre valor estético –capital simbólico– y valor mercadotécnico –capital económico¹ en una pléyade de obras que circulan a escala mundial como representantes de una serie de “valores” “latinoamericanos”: lo exótico, el compromiso político, la violencia y la identidad continental. Paradigmas contruidos desde un prisma eurocéntrico ávido de “autenticidad”, “primitivismo” y otredad, que estaban lejos de las estéticas “modernas” que se prodigaban, en el mismo periodo,

1 Esto se debió a la nutrida comunidad de lectores/consumidores de clase media alta, hiperformados y profesionalizados, que se creó –durante la Guerra Fría– en Europa y Norteamérica.

en el Río de la Plata. Hasta el punto de que, aunque algunos autores de esta región (v.g., Borges, Puig y Sábato) fueron absorbidos por la fuerza centrífuga de un nuevo mercado transnacional, sus estéticas diferían de las que gozaban de mayor popularidad mediática, razón por la cual fueron más aclamados por la crítica que por las ventas. La literatura de Cortázar, gracias al éxito de *Rayuela*, sí logró pendular entre la notable recepción del mercado y de la academia (internacional, no argentina). El eje dialéctico que permitía esa doble condición era justamente el de literatura y política, o el de literatura y vida, como ya han referido Goloboff, Abbate y Ferro. El compromiso explícito con la Revolución Cubana, que ya hacía aguas desde el caso Padilla, la legibilidad del *Libro de Manuel*, y el alineamiento de Cortázar con los otros tres barones del *boom* (Vargas Llosa, García Márquez y Fuentes), también latinoamericanos en Europa –no lo pasemos por alto–, eran factores muy celebrados por la comunidad de lectores europea y norteamericana, pero que no encajaban en las líneas de fuerza del campo argentino del momento, volcado hacia preocupaciones políticas y estéticas nacionales (Viñas 1964), armado sobre el ideal de Borges en “El escritor argentino y la tradición” –es decir, más en consonancia con la tradición occidental que con la subcontinental– y muy alejado de la estereotipación europea del escritor “latinoamericano”. Consciente de ello, Cortázar pelea por tener reconocimiento en su campo, y caricaturiza su posición –impuesta por la crítica– dentro del *boom*:

–¿Y cómo anda el *boom*, maestro?

–Mejor que nunca –le digo satisfecho de que al fin me hagan una de las grandes preguntas del día–. Nos hemos organizado de la manera más perfecta, partiendo del principio general de llevar a la práctica las fábulas que a lo largo de estos años urdieron esos intelectuales que tanto se preocupan del porvenir de los demás. Esto no lo publiquen: nos reunimos cada tres meses en hoteles de superlujo, eligiendo cada vez una ciudad diferente en la que podemos organizar nuestras orgías sin llamar la atención. García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa, Asturias, Carpentier y yo (generosamente aceptamos de cuando en cuando a dos o tres más, cuyos nombres me callo para no herir a otros postulantes) [...] hemos comprado tierras y propiedades en todas partes, y de cuando en cuando donamos algún premio o algunos derechos de autor por aquello de qué dirán (455).

Más adelante, parodia las críticas “negativas” que se publican de su obra en la Argentina, es decir, que escapan a esa línea de lectura que él esperaba, como la célebre reseña que hizo Alicia Dujovne Ortiz en *Clarín*:²

se pasó tres columnas dándome consejos, el más importante de los cuales es que me vuelva a mi cuarto y a mi identidad pequeñoburguesa de “hombre de letras”, puesto que jamás tomaré el fusil (*sic*). En esto no se equivocó, porque ni a mí ni a un montón de escritores se nos ha ocurrido que nuestros libros solo pueden ser útiles si primero “nos agarramos a balazos con el imperialismo” (2014: 48).

La estrategia de Cortázar es clara: imponer sobre la palabra -mentira- del “otro” la suya propia -verdad-. Sin embargo, lo honran la consciencia del propio ardid y la autoparodia: “En el fondo es un vivo –resume Calac–. Saca a relucir ataques para contragolpear con la ventaja del que pega último, por escrito se entiende”³ (448-449). Lo importante es evidenciar aquí que ese ataque a su producción rompe “la regla de oro” de la crítica literaria argentina: “O elogios o silencios” (448), o modas narrativas o teóricas. A él al menos lo atacan y no lo condenan al ostracismo, aunque le reprochan –dice Cortázar– no ser un argentino “auténtico”, como desde Cuba practicar el género de la literatura fantástica –no “comprometida”– “que ha dejado de interesar en América Latina” en favor del “testimonio” (449). Por eso vindica “lo fantástico” de sus cuentos que “no tienen nada de escapistas” y “se oponen a los estereotipos fáciles, a las ideas recibidas, a todos esos itinerarios sobre rieles viejísimos, caducos sistemas” (450). Le devuelve entonces el dardo envenenado al sistema literario argentino, de donde emerge su poética fantástica, pero al que tilda de anacrónico por su distanciamiento con el mercado. Es ahí, en esa intersección entre academia y mercado, donde él tendría el ansiado espacio de reconocimiento su obra (y de su vida).

2 Se trata de la reseña que salió publicada el 09/08/1973 sobre *Libro de Manuel* donde, incisiva, la autora: “Tanta ambigüedad expresamente confesada a través de 386 páginas” o “Es un estilo de buen muchacho porteño de hace veinte años, con chistes de colegio secundario” o irónica: “Pero existe ‘La autopista del Sur’, un inteligente y preciosa objeto de la cultura. ¿Para qué romperlo?”.

3 Y por ello deja claro que su voluntad no es polemizar con Dujovne Ortiz, aunque claramente lo esté haciendo.

De esta manera, sus “Entrevistas ante el espejo”, que parecen un juego ficcional más del autor, condensan las posiciones de prestigio que dominaban el campo intelectual argentino de los sesenta y setenta, y el modo en que Cortázar, al ser expulsado de su centro, lo acusa de “provincialismo” “nacionalista” y lo ridiculiza: “los muchachos simplemente no conocían el principio de la doble nacionalidad” o “Justamente a este otra de las cosas que le reprocharon cuando su último libro es que el che⁴ ya casi no se emplea y él en cambio dale que va” (447). Es obvio que Cortázar despliega en estos textos estrategias de autorrepresentación para luchar contra el modo de recepción de su obra en la Argentina, a partir de las cuales el escritor no solo estetiza su vida y justifica su obra sino que se (auto)legitima en función de ciertos valores (la revolución estética, el número de lectores y el compromiso político con la Revolución Cubana) que postula como fundamento de su narrativa y de su posición como autor, las mismas que operaban para la literatura latinoamericana mundial. Ya no cabe duda de que Cortázar era verdaderamente un sujeto escindido. Al cabo, toda legitimación es un acto político y social que se lleva a cabo a través del lenguaje, y que presupone un ataque probable, una enunciación que responde en consecuencia de un bien en disputa (Van Dijk, 1998). Por lo que respecta a Cortázar esto se hace evidente: disputa con el sistema argentino el capital simbólico de su obra y su imagen de intelectual comprometido. En el orbe mundial no lo necesita; en la Argentina, sí. Quién le iba a decir que medio siglo después, esa misma academia, la Universidad de Buenos Aires y el Instituto de Literatura Hispanoamericana, iba a reivindicar su obra y su figura en el interior de un campo literario complejo y extraordinariamente rico, que se sabe en devenir, y que no cesa de revisar su “bolsa de valores” y de cambiar sus posiciones de lectura para repensar su tradición, su ficción y su crítica, a contraluz de un lenguaje estético, teórico y político resistente; como el que puso en práctica el escritor argentino Julio Cortázar. Un campo, ahora, postCortázar.

4 Cortázar utiliza el “che” insistentemente, como respuesta sarcástica, en esta autoentrevista.

Bibliografía

- Barthes, R. (2004). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona, Paidós.
- Bourdieu, P. (1983). *Campo de poder y campo intelectual*. Buenos Aires, Folios.
- Cortázar, J. (2014). *Papeles inesperados*. Madrid, Santillana.
- Habermas, J. (1981). *Historia y crítica de la opinión pública: transformación estructural de la vida pública*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Molloy, S. (2012). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Rama, A. (1984). *Más allá del boom. Literatura y mercado*. Buenos Aires, Folios.
- Van Dijk, T. A. (1998). *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Madrid, Gedisa.
- Viñas, D. (1964). *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires, Jorge Álvarez.

COLABORADORES

Silvana R. López. Doctora en Letras por la UBA, crítica literaria e investigadora. Editó y prologó los libros *Transgenericidad. Ensayos críticos* (Corregidor, 2015) y *Libertella/Lamborghini. La escritura/límite* (Corregidor, 2016). Ha publicado ensayos sobre literatura en libros y revistas especializadas, nacionales e internacionales. Dirigió la sección literatura de la revista digital *Puesta en escena* (2014-2015). En su tesis de doctorado ha estudiado la escritura de Héctor Libertella y dictado seminarios en la Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Se especializa en literatura argentina y latinoamericana desde la perspectiva de una teoría de la lectura y de la escritura. Desde 2013, participa en la organización de las Jornadas de literatura sobre escritores argentinos del Instituto de Literatura Hispanoamericana.

Mario Goloboff. Poeta, algunos de sus títulos son: *Entre la diáspora y octubre*, *Toujours encore*, *El ciervo*. Como cuentista publicó *La pasión según San Martín* y *Recuadros de una exposición*, como novelista *Caballos por el fondo de los ojos*, *Criador de palomas*, *La luna que cae*, *El soñador de Smith* y *Comuna Verdad*. Publicó los ensayos *Genio y figura de Roberto Arlt*, *Leer Borges*, *De este lado*, *Aguerridas musas* y es el autor de la biografía de Julio Cortázar. Ha sido publicado en diversos países de América Latina y traducido a varias lenguas. Es igualmente autor de numerosos trabajos sobre política cultural, arte y estética, teoría de la literatura y escritores americanos y europeos. Lleva talleres de escritura en organismos públicos y privados. Enseñó literatura latinoamericana y argentina en universidades francesas, y actualmente lo hace en la Universidad Nacional de La Plata como titular de Literatura Argentina y profesor Consulto. Fue Director del Museo Casa de Ricardo Rojas-Instituto de investigaciones.

Florencia Abbate. Escritora, Doctora en Letras (UBA) e Investigadora Adjunta del CONICET. Ha dictado clases en dos cátedras de la carrera de Letras de la UBA, seminarios de posgrado en la UNSAM y cursos de Literatura Hispanoamericana, como profesora invitada, en Dartmouth College (Estados Unidos). Dirigió la línea de investigación “Políticas Estéticas” del Programa de Estudios Sur Global (UNSAM) y, durante cinco años, colaboró en proyectos del Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Es autora de las novelas *El grito* (2004, 2010, 2016, 2017)) y *Magic Resort* (2007), de los libros de poesía *Love song* (2014) y *Los transparentes* (2000) y del ensayo *El espesor del presente. Tiempo e historia en las novelas de Juan José Saer* (2015), entre otros libros. Realizó la antología *Una terraza propia. Nuevas narradoras argentinas* (2006), compiló *Homenaje a Cortázar* (2005) y publicó numerosos artículos y capítulos académicos en libros como *Proyecto NUM. Recuperemos la imaginación para cambiar la historia* (2016), *Glosa-El entenado. Colección Archivos* (2010) e *Historia Crítica de la Literatura Argentina. Vol. 9* (2004), dirigida por Noé Jitrik. Su última publicación es el libro de cuentos *Felices hasta que amanezca* (Emecé, 2017). www.florenciaabbate.com

Alejandra Torres. Doctora en Letras, Investigadora Independiente de CONICET- Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA) y Profesora Regular de la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS). Entre sus líneas de investigación figuran la intermedialidad, modernismo-modernidad, arte y técnica, género. Integra el colectivo Ludión (www.ludion.org). Entre sus publicaciones se encuentran *El cristal de las mujeres. Relato y fotografía en Elena Poniatowska* (2010), (comp.) *Narcisa Hirsch, catálogo* (2010), coeditora: *Poéticas del movimiento: cine y video experimental argentino* (2015), *Visualidad y dispositivo(s). Arte y técnica desde una perspectiva cultural* (2016); (ed.) *Universo Bali: danza y audiovisual* (2018).

Federico Barea. Como investigador realizó la bibliografía *Todo Córdazar*, (2014) junto a Lucio Aquilanti. Compiló para la editorial La Comarca ensayos, cuentos y las experiencias como tallerista de Néstor Sánchez en *Ojo de Rapiña* (2014), *Solos de Remington* (2015), *Taller de Escritura Poemática* (2017), respectivamente. Compiló asimismo poemas de Reynaldo Mariani, de Jorge Quiroga en la editorial del Instituto Lucchelli Bonadeo y la antología de poetas y narradores *Argentina Beat* (Caja Negra, 2016). Como traductor publicó junto a Marco Lera *Estrategias de lo bello* (Las Cuarenta, 2017) de Mario Perniola. Junto a María Negroni tradujo *Hotel Insomnio* (Zindo & Gafuri, 2017) de Charles Simic, *Trece maneras de mirar un mirlo* (Kalos, 2018) de Wallace Stevens. También junto a María Negroni compiló la poesía completa de H. A. Murena en *Una corteza de paraíso* (Pre-Textos, 2019).

Luis Gusmán. Novelista, cuentista y ensayista. En el campo de la ficción lleva publicado: *El frasquito* (1973), *Brillos* (1975), *Cuerpo velado* (1978), *En el corazón de junio* (1983) –Premio Boris Vian–; *La muerte prometida* (1986), *Lo más oscuro del río* (1990), *La música de Frankie* (1993); *Villa* (1996-2006), *Tennessee* (1997), *Hotel Edén* (1999) –llevada al cine por Mario Levin con el nombre de *Sottovoce*–, *De dobles y bastardos* (2000), *Ni muerto has perdido tu nombre* (2002), *El peletero* (2007), *Los muertos no mienten* (2009), *La casa del dios oculto* (2012), *Hasta que te conocí* (2015). También es autor de una autobiografía: *La rueda de Virgilio* (1989). Autor de varios ensayos, *La ficción calculada I y II* (1998, 2017), *La pregunta freudiana* (2011), *Epitafios* (2005, 2018), *Barthes un sujeto incierto* (2015), *Kafkas* (2015); *La valija de Frankenstein* (2018), *Esas imbéciles moscas* (2018), *La literatura amotinada* (2018). Fue publicado en Brasil y España; en el año 2014 recibió el Konex de Platino por su novela *El Peletero*.

Carlos Dámaso Martínez. Escritor y Doctor en Letras. Ha publicado varias novelas. Entre las más recientes: *El informante*, *Serial*, *El otro tiempo* y *El descubrimiento*; los libros de cuentos *La creciente*, *El amor cambia*, *Emoción violenta* y *Una biografía secreta*; los libros de ensayos *La seducción del relato. Escritos sobre literatura*, *Una poética de la invención. La renovación del fantástico en Bioy Casares* y *Lecturas escritas. Ensayos sobre literatura latinoamericana y arte (2017)*. Sus cuentos han sido incluidos en diversas antologías, entre ellas, en *Cuentos policiales argentinos*, compilados por Jorge Lafforgue. Varios de sus libros de ficción han sido traducidos al italiano (Edizioni Arcoiris) dentro del programa Prosur. Recibió, entre otros premios, los del Fondo Nacional de las Artes; el de novela Eduardo Mallea (1998), el Primer Premio Ricardo Rojas Cuento-Novela (2001-2003) de la Ciudad de Buenos Aires y una Mención Especial en el Premio Nacional de Novela (2009-2012) de la Secretaría de Cultura de la Nación por *El otro tiempo* (2010). Ha publicado ensayos críticos en revistas culturales argentinas y del exterior. Es profesor en la Maestría de Crítica y Difusión de las Artes (UNA). Investigador en el IIEAC (UNA) y en Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA). Es director de la colección Letras y Pensamiento en el Bicentenario de la Editorial Universitaria de Villa María y de los *Portales online* sobre Bioy Casares y Arlt de la Biblioteca Virtual Cervantes.

Luis Chitarroni. Novelista, ensayista, editor. Lo ha sido en Sudamericana, Random House, y ahora, en La bestia equilátera. Publica desde los veinte años. Escribe en medios periodísticos y dicta cursos, talleres y seminarios. Sus libros son: *Los escritores de los escritores*, *Siluetas*, *El carapálida*, *Peripecias del no*, *Mil tazas de té. La muerte de los filósofos*. De próxima publicación: *Pasado mañana* y *La noche politeísta*.

Ricardo Strafacce. Publicó *Oswaldo Lamborghini, una biografía* (Mansalva, 2008) y las novelas *El crimen de la Negra Reguera* (Beatriz Viterbo, 1999), *La banda del doctor Mandrile contra los corazones solitarios* (Beatriz Viterbo, 2006), *La boliviana* (Mansalva, 2008), *La transformación de Rosendo* (Mansalva, 2009), *Carlutti y Pareja* (Mansalva, 2010), *Crímenes perfectos* (Mansalva, 2011), *El Parnaso argentino* (La calabaza del diablo 2012), *Frío de Rusia* (Blatt & Ríos, 2013), *La novela triste de Oswaldo Lamborghini* (Milena Caserola, 2013), *Gerardo y Mercedes* (Wu Wei, 2013), *La conversación* (La propia cartonera, 2014) y *Ojo por diente* seguida de *El chino que leía el diario en la fina del patíbulo* (Blatt & Ríos 2014), *La escuela neolacanianana de Buenos Aires* (Blatt & Ríos, 2017). En poesía, *Bula de lomo* (Spiral Jetty, 2011), *De los boludos no tenemos la culpa* (Pánico al pánico, 2012), *Pelo de cobra* (Mansalva, 2015), *Anna Livia Boliviana* (Borde perdido, 2018). En teatro, *La editorial* (Libreto, 2014). Tuvo a su cargo la antología *Nuestro Iglú en el ártico*, relatos escogido de Mario lebrero (Criatura editora, 2012). En 2014 recibió el premio Konex. En 2016 recibió el Premio Municipal de Literatura. Fue traducido al hebreo y al francés.

Laura A. Arnés. Doctora en Letras y especialista en estudios de género. Investigadora del CONICET y del Instituto Interdisciplinario de Estudios de género (UBA), escribió *Ficciones lesbianas. Literatura y afectos en la cultura argentina* (Madreselva, 2016), co-editó *Proyecto Num. Recuperemos la imaginación para cambiar la historia* (2017, ed. Madreselva) –una compilación de obras relativas al movimiento “Ni una menos” en Argentina–, *Escenas Lesbianas. Tiempos, voces y afectos disidentes* (en prensa, ed. La Cebra) y *Bisexualidades feministas. Contra-relatos desde una disidencia situada* (en prensa, Madreselva). También está co-dirigiendo una *Historia feminista de la literatura argentina*. Dicta seminario de grado sobre literatura argentina

contemporánea desde una perspectiva de género, en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y seminarios de posgrado en la UBA y la UNTREF.

María José Punte. Licenciada en Letras por la Universidad Católica Argentina y Doctora por la Universidad de Viena. Es profesora titular del Seminario de Análisis del Discurso y adjunta de la materia Cine y Literatura en la Universidad Católica Argentina. Ha dado clases de literatura argentina e iberoamericana tanto en Buenos Aires como en la Universidad de Viena. Integra proyectos de investigación en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género y en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires. Su campo de trabajo principal es la literatura argentina en su articulación tanto con la historia argentina como con los estudios de género. También trabaja la vinculación entre literatura y cine, así como el abordaje del cine desde la teoría crítica feminista. Actualmente colabora como editora en la revista de cine *Imagofagia* de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (ASAECA). Ha publicado tres libros y numerosos artículos en revistas académicas, así como en varias publicaciones colectivas. Su más reciente libro es *Topografías del estallido. Figuras de infancia en la literatura argentina* (Corregidor, 2018).

Guillermo Saavedra. Editor, periodista y crítico cultural. Trabajó como editor de Aguilar-Taurus-Alfaguara (1991-1997), Tusquets (1998-1999), Manantial (2000-2003) y Losada (2004-2008) y es asesor de diversas editoriales de interés general. Fue director de publicaciones del Teatro Colón (2000-2002) y del Complejo Teatral de Buenos Aires (2005-2014), codirector de la revista digital *Estado crítico* de la Biblioteca Nacional (2015-2016) y director de la revista *La Ballena Azul* del CCK (2015); codirector de la revista *Babel* (1988-1990), editor de los suplementos culturales de los diarios *La Razón* (1984-1987) *Clarín* (1989-1991) y *La Nación* (2000-2003) y corresponsal del

suplemento cultural de *El País* de Montevideo (1989-1995). Actualmente, es codirector de la Editorial Universitaria de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, dirige la revista digital *Aquilea*, de la Maestría en Escritura Creativa de la UNTref y la revista de cultura *Las ranas*. Es autor de los libros de poesía *Caracol* (1989), *Tentativas sobre Cage* (1995), *El velador* (1998), *La voz inútil* (2003), *Del tomate* (2009), *Treinta y tres tristes trípticos* (2015) y *Diario de viaje de Pretty Jane* (en colaboración con Liliana Heer, 2017), además de tres de poesía para niños, uno de entrevistas con narradores argentinos, numerosos prólogos y antologías.

Gustavo Lespada. Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires, escritor, docente –de grado y posgrado– e investigador de la Literatura Latinoamericana en la Universidad de Buenos Aires y autor de los siguientes libros: *Carencia y Literatura. El procedimiento narrativo de Felisberto Hernández* (2014; ensayo); *Tributo de la sombra* (2013; poesía), *Las palabras y lo inefable* (2012; ensayo); *Naufragio* (2005; poesía); *Esa promiscua escritura. Estudios sobre literatura latinoamericana* (2002; ensayo); e *Hilo de Ariadna* (1999; poesía); compiló y prologó *El factor literario. Realidad e historia en la literatura latinoamericana* (ensayo, 2018); editó y prologó *Poemas selectos*. Antología poética de César Vallejo (2013) y una antología de Felisberto Hernández, *Cuentos selectos* (2010). Co-editó una antología crítica de Noé Jitrik, *Suspender toda certeza* (1997). Ha dictado conferencias en varios países y colaborado en revistas académicas y diversas ediciones colectivas, nacionales e internacionales. Obtuvo el Premio único (ensayo literario) del Ministerio de Educación y Cultura del Uruguay (2016); Primera Mención en poesía concurso del Ministerio de Educación y Cultura del Uruguay (2015); Premio ensayo *Revista Temas* de La Habana (2012); Premio Internacional Juan Rulfo (2003) – Colección Archivos (Francia-UNESCO); Premio de la Academia Nacional de Letras del Uruguay, ensayo (1997).

María Virginia Castro. Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (2015). Becaria doctoral del CONICET (2009-2014). Becaria de investigación del *Deutsches Literaturarchiv in Marbach am Neckar*, Alemania (2009 y 2014). Becaria de grado del *Deutscher Akademischer Austauschdienst* (2001 y 2003). Licenciada en Letras (UBA, 2006). Traductora alemán-castellano. Actualmente, trabaja en el área de Archivos y Colecciones Particulares del CeDInCI (dir. Horacio Tarcus). Ha publicado artículos de sus áreas de especialización (literatura argentina del siglo XX, memoria, documentos efímeros, literatura alemana reciente, bibliotecas personales) en revistas nacionales y extranjeras.

Daniel Mesa Gancedo. Profesor titular de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Zaragoza. Entre los resultados de sus investigaciones se destacan sus libros sobre la obra de Cortázar: *La emergencia de la escritura. Para una poética de la poesía cortazariana* (Kassel, 1998), *La apertura órfica. Hacia el sentido de la poesía de Julio Cortázar* (Berna, 1999), *Continuidad de Cortázar* (Madrid, 2015). Ha publicado también una monografía titulada *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana* (Zaragoza, 2002). Ha colaborado en la edición de la poesía completa de Cortázar (Barcelona, 2005) y ha coordinado un volumen sobre la obra de Ricardo Piglia: *Ricardo Piglia: la escritura y el arte nuevo de la sospecha* (Sevilla, 2006). Es responsable de la antología *Novísima relación. Narrativa amerispánica actual* (Zaragoza, 2012). Ha publicado varios ensayos sobre el poema extenso y sobre diarios hispanoamericanos, lo que constituye su actual línea de trabajo.

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, España 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*, *Fusilados al amanecer* (2010), *Cortázar y Textos y mundos* (2015). 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). También ha publicado las novelas *El otro Joyce* (2011), *Los borradores de Macedonio (Una casi novela sin final)* (2016) y *Fuera de foco* (2018). Algunos de sus libros han sido traducidos al inglés, al portugués y al italiano. En 2014 fue distinguido con el Premio Konex a “Ensayo literario” por el período 2004-2013.

Noé Jitrik. Escribe ensayo, crítica, teoría, poesía, novela, periodismo cultural. Publicó en Argentina, México, Colombia, Uruguay, Estados Unidos, Cuba, Venezuela, Uruguay, Puerto Rico, Francia, textos de todas esas ramas. Fue designado *Doctor Honoris Causa* en universidades argentinas (Nacionales de Cuyo y Tucumán), la de Puebla (México) y la de la República (Uruguay); y “Profesor extraordinario” en Mar del Plata, Formosa, Mérida (Venezuela) y Cali (Colombia), y Honorario en Uruguay y en la UBA. Obtuvo varios reconocimientos y premios: “Chevalier des Arts et des Lettres” (Francia), Premio Xavier Villaurrutia (México), Premio a la Trayectoria Artística (Argentina), Premio Konex de Platino (Argentina). Dirigió la *Historia crítica de la literatura argentina* y es director del Instituto de Literatura Hispanoamericana (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires).

Ana Gallego Cuiñas. Profesora titular del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Granada. Doctora en Filología Hispánica y licenciada en Antropología Social y Cultural por la Universidad de Granada, ha sido contratada por el programa «Ramón y Cajal» como investigadora visitante en la Universidad de California, Los Ángeles, Princeton, Paris-Sorbonne, Buenos Aires y Yale. Numerosos libros, ensayos y artículos han aparecido en editoriales y revistas de reconocido prestigio internacional sobre temas dominicanos, narrativa rioplatense contemporánea, escritura autobiográfica (diarios y cartas), estudios transatlánticos de literatura, y acerca de la relación entre literatura y economía. Sus publicaciones más destacadas son: *Entre la Argentina y España. El espacio transatlántico de la narrativa actual* (2012), *Queridos todos: el intercambio epistolar entre escritores hispanoamericanos y españoles* (2013), *Diarios latinoamericanos del siglo XX* (2016), *A pulmón o sobre cómo editar de forma independiente en español* (2017) y *Las novelas argentinas del siglo 21. Nuevos modos de producción, circulación y recepción* (2019). Tiene en prensa *Ricardo Piglia y la literatura mundial* (2020). En la actualidad es la Investigadora Principal del Proyecto LETRAL, directora de la Unidad Científica de Excelencia Iber-Lab “Crítica, Lenguas y Culturas en Iberoamérica” y Vicedecana de Cultura e Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada.

ÍNDICE

Palabras liminares, <i>por Silvana López</i>	5
La política en Cortázar, <i>por Mario Goloboff</i>	11
Cortázar en perspectiva, <i>por Florencia Abbate</i>	21
Boxear con las sombras, <i>por Federico Barea</i>	37
Cortázar citado, <i>por Luis Gusmán</i>	55
Una imagen que mueva al mundo: <i>Prosa del Observatorio</i> de Julio Cortázar, <i>por Alejandra Torres</i>	67
Cortázar: la escritura narrativa como una operación musical y el jazz, <i>por Carlos Dámaso Martínez</i>	83
Morelli y la legislación de los espacios en blanco, <i>por Luis Chitarroni</i>	97
Julio Cortázar o la juventud perdida. Apuntes sobre <i>Rayuela</i> , <i>por Ricardo Strafacce</i>	103
Apariciones lesbianas en la escritura de Julio Cortázar, <i>por Laura Arnés</i>	111
Políticas de lo afectivo: infancias <i>queer</i> en la obra de Julio Cortázar, <i>por María José Punte</i>	125
Julio Cortázar, escritor situacionista, <i>por María Virginia Castro</i>	139
Cortázar, lector de Keats o el aspecto más injusto de una injusticia, <i>por Guillermo Saavedra</i>	151

<i>Quisiera ser Tiresias...</i> En torno a la poesía erótico-amorosa de Julio Cortázar, <i>por</i> Gustavo Lespada	163
El poeta es un fingidor: Cortázar “in itálico modo”, <i>por</i> Daniel Mesa Gancedo	179
Cierre de las <i>Jornadas Julio Cortázar</i> , <i>por</i> Roberto Ferro y Noé Jitrik	201
Posfacio. PostCortázar. El escritor y el campo literario, <i>por</i> Ana Gallego Cuiñas	215

COLECCIÓN ASOMANTE

Figuras y figuraciones críticas en América Latina.
Facundo Ruiz y Pablo Martínez Gramuglia (coordinadores)

Literatura y representación en América Latina.
Diez ensayos críticos.
María Guadalupe Silva (coordinadora)

Lecturas de travesía. Literatura latinoamericana.
Hernán Biscayart (coordinador)

Cuerpos, territorios y biopolíticas en la literatura latinoamericana.
Andrea Ostrov (coordinadora)

Genealogías literarias y operaciones críticas en América Latina.
Carlos Battilana y Martín Sozzi (coordinadores)

El factor literario.
Realidad e historia en la literatura latinoamericana.
Gustavo Lespada (coordinador)

Intersecciones. Literatura latinoamericana y otras artes.
Mario Cámara y Adriana Kogan (coordinadores)

El gesto crítico que articula los ensayos de este volumen responde a la incesante provocación de la figura de Julio Cortázar, en tanto su vida y su obra se sostienen sobre una ética que estructura una poética. La operación exhibe, de ese modo, la toma de posiciones políticas y estéticas de escritores e investigadores que vuelven a leer figuraciones y textualidades cortazarianas desde la literatura, la crítica y la teoría, a partir de la consideración de la historia literaria y de la distancia hermenéutica que trae consigo la segunda década del siglo XXI.

En esa dirección, *Julio Cortázar. Celebración del gesto crítico* despliega aproximaciones tanto sobre el legado del escritor en el presente de la literatura y la intermitencia de los espacios que ocupa en el sistema literario, como sobre la repercusión de su compromiso político, estético y militante, frente a América Latina. Asimismo, da a leer, desde diversas perspectivas, la capacidad productiva de los procedimientos formales y temáticos (citabilidad, transgenericidad, visualidad) de la escritura cortazariana (narración, poesía, cartas, ensayos críticos y periodísticos), la incidencia de la tarea de traductor y hombre de libros y la latencia de los paradigmas de los estudios de género y las políticas de lo afectivo.

